Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
Міністерства освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СТУПНИЦЬКА Галина Ігорівна

УДК 82–22.091(=111=112.2=161.2)«18/19»(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КОМЕДІЇ В АНГЛІЙСЬКІЙ, НІМЕЦЬКІЙ, УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ (КІНЕЦЬ XIX – ПОЧАТОК XX СТ.)

10.01.05 – «Порівняльне літературознавство»

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ Г. І. Ступницька

Науковий керівник – Зимомря Микола Іванович, доктор філологічних наук, професор

Дрогобич – 2018

АНОТАЦІЯ

Ступницька Г. І. Жанрові особливості комедії в англійській, німецькій, українській драматургії (кінець XIX–початок XX ст.). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка; ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2018.

У дисертації «Жанрові особливості комедії в англійській, німецькій, українській драматургії (кінець XIX–початок XX ст.)» проведено системне дослідження спільного й відмінного у комедіях О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана, І. Карпенка-Карого та М. Кропивницького.

Наукова новизна одержаних результатів дисертації полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві комплексно проаналізовано жанрові особливості комедії в англійській, німецькій, українській драматургії кінця XIX–початку XX століть із проекцією на спільні й відмінні ознаки між спорідненими літературами (англійська – німецька) та неспорідненими літературними системами (англійська – українська; німецька – українська); зокрема, з’ясовано соціально-духовну залежність виокремлених комедійних персонажів (Джон Вордінґ, граф Кавершем, лорд Ґорінґ, капітан Блюнчлі, Джон Таннер, Енн Вайтфілд, Гаррі Крамптон, праля Волф, Іван Барильченко, Антон, Василь, Гаврило, Прохор Квокчій) від колективного суб’єкта сміхової культури, реалізованої у різних представленнях та поєднаннях з національними ідентифікаторами: в англійській комедії – використання парадоксальних засобів; карнавальне відображення процесу виконання офіційних настанов; в німецькій комедії – прихований пафос гротескного утвердження концепту вірнопідданості; намагання протиставити суб’єкт сміхової культури диктату зовнішніх чинників; в українській комедії – вираження в комедійних образах

життєрадісного настрою з поєднанням ознак народного характеру; подолання страху за допомогою сміху; розгортання поведінкового представлення смішного, веселого, радісного в обрядових святкових дійствах масового та індивідуального ритуального характеру. У роботі досліджено своєрідність художнього осмислення комедіографами окресленої доби естетичних вимірів комічного, взаємозв'язок традиційного й новаторського в його трактуванні.

Поетична структура англійської, німецької, української комедії характеризується, з одного боку, зображенням комічних і смішних ситуацій, характерів, явищ, а з другого – розглядом серйозних і важливих суспільних проблем. Антитетичні принципи відтворення образної картини світу на сторінках комедій «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Зброя і людина» Б. Шоу, «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Супротивні течії» М. Кропивницького, «Учитель» І. Франка віддзеркалюють закономірний поступ тогочасної естетики й художньої практики, засвідчують якісне оновлення й збагачення комедіографії порубіжної доби.

У комедіях «Як важливо бути серйозним» О. Вайлда, «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана, «По-модньому» М. Старицького, «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Супротивні течії» М. Кропивницького посилюється інтелектуалізм, поглиблюється психологізм, ускладнюються тематично-проблемні, сюжетно-фабульні та мовленнєво-мовні рівні. Це свідчить про їхню спрямованість на адресного реципієнта. Насичуючи твори актуальними думками та ідеями, філософським змістом, англійські, німецькі, українські драматурги осмислювали етичний і соціальний сенс людського життя крізь призму сміхової культури. Важливий аспект інтелектуальної комедії на межі століть полягає в тому, що вона змушує глядача активно розумово працювати, бути співучасником вистави, роздумувати про складнощі і парадокси людського існування.

На становлення комедійного жанру в англійській драматургії кінця XIX–початку XX ст. посутній вплив мали тенденції, що характеризують особливості тогочасного історико-літературного процесу. Окреслений період в англійській

літературі вирізняється зміщенням і взаємопроникненням родово-видових і стильових ознак, еволюцією та переорієнтацією жанрових моделей. У творах англійських комедіографів конкретизується невідповідність застарілих соціальних, філософських, етичних цінностей новій історичній ситуації. У п'єсах «Серцеїд», «Зброя і людина», «Людина і надлюдина» Б. Шоу робив акцент не так на характерах змальованих персонажів, як на зіткненнях їхніх світоглядних переконань і позицій. На відміну від зображення смішних вчинків, поведінки людини чи комічних ситуацій, в які потрапляють дійові особи традиційної комедії, автор віддавав перевагу словесному комізму. На сторінках творів англійських і німецьких драматургів вагоме місце займають епічні елементи.

Визначальні тенденції розвитку драматичного мистецтва в німецькій літературі увиразненої епохи зумовлені впливом натуралізму. Його стрижневий принцип – достовірне та об'єктивне відображення різних площин життя. Особливості світовідчуття письменників-натуралістів ґрунтувалися на пошуку правди факту. Одна з найістотніших жанрових ознак комедійних творів німецьких драматургів – використання насиченої діалектизмами та дошкульними висловами народної мови. Монологічне та діалогічне мовлення на сторінках п'єс натуралістів покликане адекватно відтворити спосіб мислення дійових осіб.

Еволюція жанру української комедії на зламі XIX–XX століть характеризується синтетичним переходом від традиційних до новаторських прийомів і засобів естетичного освоєння світу, що супроводжується сміхом. Послідовна заміна етнографічно-побутових і національно-романтичних мотивів, сюжетів і образів комічним ракурсом філософських узагальнень, боротьби світоглядів та ідей промовисто відображає генологічний розвиток тогочасної української комедії. Цей поступ органічно пов'язаний з іманентною природою сміху й комічного. П'єси українських драматургів вирізняються стрімким розвитком драматичної дії та контрдії, динамічністю діалогів, у яких кожна репліка гармонійно пов'язана із загальною тенденцією конфлікту,

швидкоплинним рухом сюжету, вмінням завершити кожен акт виразною сценою. Важлива жанрова особливість творів І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Франка – позитивний гумор. Глузлива оцінка хиб окремих особистостей та дійсності загалом не має різко негативного спрямування, сміх супроводжується ліричною атмосферою.

Модифікація комедійного жанру в українській драматургії наприкінці XIX–на початку XX ст. наповнює новим змістом тогочасні комедійні жанрові різновиди. Тому поділ комедійних творів І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Франка, В. Винниченка на комедії характерів і комедії ситуацій має умовний характер. Здебільшого йдеться про цілісне поєднання яскравих комічних становищ і рельєфних характерів. В основу п’єс, у яких більшу вагу має ситуативний комізм, покладені несподівані, непередбачені, мало пов’язані між собою події. Важливою рисою комедій, в яких домінує комізм характерів, є те, що в розвитку драматичної дії, її перебігу чільне місце відведено характеру, внутрішній закономірності його емоційної сфери, а не сюжету як ланцюгу зовнішніх подій і явищ.

У комедійних творах англійських авторів (О. Вайлд, Б. Шоу, Дж. Ґолсворсі, В. С. Моем), німецьких драматургів (Ґ. Гауптман, А. Гольц, Г. Зудерман, М. Гальбе, Ґ. Гіршфельд, О. Е. Гартлебен) спостерігається посилена увага до внутрішньої дії, де фіксується прерогатива слова над дією, надається перевага філософських роздумів над подієвими аспектами сюжету, цілеспрямованого посилення вагомості підтексту; у комедіях І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького значення комедійної інтриги та роль внутрішньої дії відносно рівнозначні з огляду на логіку розвитку сюжетної колізії.

Комедії українських драматургів вирізняються – у типологічному зіставленні з аналогічними жанровими творами англійських та німецьких авторів – обґрунтуванням національно-етнічного, суспільно-історичного та соціально-економічного контекстів, націлених на висміювання конкретних і загальних недоліків, змалювання гумористично-жартівливих ситуацій крізь

призму колориту. На відміну від сміхової культури в англійській та німецькій драматургії, де комічність постає контрастною, в українській комедії має місце закоріненість проявів веселого, комічного у фольклорну обрядовість.

Стрижнева жанрова ознака комедій англійських, німецьких та українських драматургів – поєднання комізму з драматизмом у їхній поетичній структурі. Взаємопереплетення розважального і серйозного відповідало тогочасним світовідчуттю та світорозумінню.

Твори німецьких та українських комедіографів містять оригінальну оцінку життєвих явищ із замаскованим підтекстом та відкритим фіналом. Незавершена кінцівка, що стосується як змістових, так і формальних аспектів, в в п’єсах на межі XIX–XX століть призводить до того, що розв’язка не вирішує порушені проблеми, а ставить нові.

Драматичний конфлікт у комедіях Б. Шоу, О. Вайлда, Ґ. Гауптмана, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого визначається мистецькими новаціями кінця XIX–початку XX ст. Особливості доби зумовлюють перенесення центру конфлікту в сферу духовного життя персонажів. За пластом буденних подій приховується напруга особистісних станів. Зміна тональності конфліктної схеми редукує вагу активних дій, інтриги, зовнішньої динаміки. У комедії спостерігаються протистояння між розумом і почуттями, зіткнення світобачень. Йдеться не про одну подієву лінію зримих сутичок між дійовими особами, а про поліфонічну систему конфліктів, зумовлену життєвими колізіями.

Для англійської, німецької, української комедії на зламі століть властиві чітко окреслена ідейність, позитивна спрямованість, всебічне зацікавлення повсякденністю. Окреслені аспекти визначають діапазон індивідуальних характеристик персонажів, їхню провідну роль на сторінках п’єс О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького. Драматурги фокусували увагу на процесі зміни духовних потреб, на оновленні сприйняття та розуміння навколишнього, притаманних їхнім сучасникам. Джон Вордінґ, Алджернон Монкриф, Артур Ґорінґ, капітан

Блюнчлі, Райна Петкова, Джон Таннер, Гаррі Крамптон, праля Волф, Іван Барильченко, Степан Крамарюк, Надежда Хилько виявляють алогізми звичного та повсякденного в житті, з гумором та іронією ставляться до недолугих стереотипів. Своєю шляхетністю згадані літературні персонажі відображають домінантні ознаки національного характеру, протистоять моральній розбещеності, самозакоханості, суєтності своїх меркантильних сучасників.

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації та її висновки можуть бути використані в процесі вивчення жанру комедії у творчості англійських, німецьких, українських драматургів, у лекційних курсах і спецсемінарах, що передбачають оцінку та засвоєння здобутків англійської, німецької, української літератур у світовому контексті, при написанні курсових, дипломних, магістерських праць та укладанні відповідних розділів підручників і посібників з історії англійської, німецької, української літератур кінця XIX–початку XX століть.

Ключові слова: комедія, жанрові особливості, комічне, драматичне, гумор, сатира, іронія, інтелектуальна комедія, комічний персонаж, конфлікт, сміхова культура.

Stupnytska H. I. Genre Peculiarities of the Comedy in English, German and Ukrainian Dramaturgy (in the late 19th and early 20th centuries). – The qualifying scientific work by rights of the manuscript.

The thesis for the degree of Candidate of Philology in speciality 10.01.05 «Comparative Literature Studies». – Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University; SHEI «Precarpathian Vasyl Stefanyk National University», Ivano-Frankivs’k, 2018.

The thesis «Genre Peculiarities of the Comedy in English, German and Ukrainian Dramaturgy (in the late 19th and early 20th centuries)» reflects a systematic study of the common and different in the comedies of O. Wilde, B. Shaw, G. Hauptmann, I. Karpenko-Karyi and M. Kropyvnytskyi.

The novelty of the received results of the dissertation constitute the first attempt in the Ukrainian Literature Studies to establish a complex analysis of the genre peculiarities of the comedy in English, German and Ukrainian Dramaturgy in the late 19th and early 20th centuries from the perspective of the isomorphic and allomorphic features of the related literatures (English and German) and unrelated literature systems (English and Ukrainian; German and Ukrainian), besides, it is examined a social spiritual dependence of the determined comedian characters (John Worthing, lord Caversham, lord Goring, captain Bluntschli, John Tanner, Ann Whitefield, Harry Crampton, laundress Wolff, Ivan Baryl'chenko, Anton, Vasyl, Havrylo, Prokhor Kvokchiy) on the collective subject of the laughter culture realized in different representations and combinations of the national identifications: in the English comedy – the usage of the paradoxical means, carnival reflection of the implementation process of the formal sermon; in the German comedy – a hidden pathos of the grotesque statement of the concept of faithfulness, the attempt to contrast the subject of the laughter culture with the dictatorship of the external features; in the Ukrainian comedy – the expressiveness of the lively mood combined with the national nature of the comedy characters, dealing with fear by means of humour, development of the behavioral presentation of the humorous, gay and joyful in the ritual festival actions of the massive and individual ceremonial character. The work scrutinizes the peculiarity of the comediographers' artistic comprehension within the given epoch of the esthetic aspect of comic effect, the relationship between traditional and innovative due to its consideration.

The poetic structure of the English, German and Ukrainian comedy is characterized, on the one hand, by the presentation of comic and funny situations, characters, phenomena, and, on the other hand, by speculation on serious and important social problems. Antithetic principles of depicting figurative picture of the world in the comedies «An Ideal Husband» by O. Wilde, «Man and Superman» by B. Shaw, «The Beaver Coat» by G. Hauptmann, «The Sea of Life» by I. Karpenko-Karyi, «The Opposite Streams» by M. Kropyvnytskyi and «The Teacher» by

I. Franko reflect a regular step of aesthetics as well as an artistic practice of that time, certify the high-quality renewal and enrichment of the comediography of this epoch.

In the comedies «The Importance of Being Earnest» by O. Wilde, «Arms and the Man» by B. Shaw, «Colleague Crampton» by G. Hauptmann, «In Fashion» by M. Starytskyi, «Vanity» by I. Karpenko-Karyi, «The Opposite Streams» by M. Kropyvnytskyi intellectualism is intensified, psychologism becomes more profound, thematic-problematical, plot and speech-linguistic levels are getting complicated. This indicates their focus on the target recipient. Enriching their works with topical thoughts and ideas, philosophical contents, English, German and Ukrainian comedy writers interpreted ethical and social sense of human life in the light of the laughter culture. A significant aspect of the intellectual comedy at the turn of the centuries consists in making a reader think hard, being a co-participant of the performance, pondering on the complications and paradoxes of the human existence.

The formation of the comedy genre in the English drama of the late nineteenth and early twentieth centuries was influenced by the tendencies characterizing the peculiarities of the contemporary historical and literary process. The outlined period in English literature is characterized by displacement and interpenetration of generic and stylistic features, evolution and reorientation of genre models. The works of British comedians specify the discrepancy between outdated social, philosophical and ethical values and the new historical situation. In his plays «The Philanderer», «Arms and the Man», «Man and Superman» B. Shaw did not emphasize the characters of the personages depicted, but the collision of their ideological beliefs and positions. In contrast to the image of funny acts, human behaviour or comic situations involving the characters of the traditional comedy, the author preferred the verbal humour. Epic elements occupy an important place in the works of English and German playwrights.

The definitive trends in the development of dramatic art in the German literature of the epoch can be attributed to the influence of naturalism. Its pivotal principle is a reliable and objective reflection of different spheres of life. The peculiarities of the attitude of naturalist writers were based on the search for the truth of the fact. One of the most significant features of the comedy genre in the works of

German playwrights is the use of rich dialecticism and vernacular expressions. The monologue and dialogue speech in the plays of naturalists is used to adequately recreate the characters' way of thinking.

The evolution of the genre of Ukrainian comedy at the turn of the 19th and 20th centuries is characterized by a synthetic transition from traditional to innovative techniques and means of aesthetic development of the world, accompanied by laughter. A consistent replacement of ethnographic and nationally romantic motifs, plots and images by the comical philosophical generalization, struggle of worldviews and ideas expressly reflects the genological development of the contemporary Ukrainian comedy. This progress is organically linked to the immanent nature of laughter and comic effect. The plays of Ukrainian playwrights are distinguished by a rapid development of dramatic actions and counteractions, the dynamism of dialogues, in which each phrase is harmoniously connected with the general tendency of the conflict, the fleeting motion of the plot, the ability to complete each act with a distinct scene. An important genre feature of the works of I. Karpenko-Karyi, M. Starytskyi, M. Kropyvnytskyi, I. Franko is the positive humour. A mocking evaluation of the flaws of individuals and the environment in general is not sharply negative, the laughter is accompanied by a lyrical atmosphere.

The modification of the comedy genre in Ukrainian drama in the late 19th and early 20th centuries fills the contemporary comedy genre varieties with new content. Therefore, the division of comedies by I. Karpenko-Karyi, M. Kropyvnytskyi, M. Starytskyi, I. Franko, V. Vynnychenko into the comedy of characters and the comedy of situations is tentative. For the most part, it is about an integral combination of distinct comic situations and outlined characters. The basis of the plays, in which the situational humour prevails, is based on unexpected, unforeseen, and hardly related events. An important feature of the comedies, in which the comic character of the characters dominates, is the fact that during the development of dramatic action, its course focuses on the character, the internal laws of his/her emotional sphere, and not the plot as a chain of external events and phenomena.

In the comedies of the English authors (O. Wilde, B. Shaw, J. Galsworthy, W. S. Maugham), German dramatists (G. Hauptmann, A. Holz, H. Sudermann, M. Halbe, G. Hirschfeld, O. E. Hartleben) it is traced the exceeding attention to the inner action (the advantage of the word over the action, the benefit of the philosophical contemplations over the sub-aspects of the plot, straight emphasis of the importance of the subtext); in the comedies of I. Karpenko-Karyi, M. Kropyvnytskyi, M. Starytskyi the value of the comedy intrigue and the role of the inner action are quite equal in the regard of the logics of development of the plot conflict.

The comedies of the Ukrainian dramatists differ – in the typological contrast with the analogical genre works of the English and German authors – in establishing the basis of the national and ethnic, social-historical, socioeconomic context aimed at the derision of the specific and general faults, the depiction of the hot humorous situations in the light of the national colour.

The core genre feature of the comedies written by the English, German and Ukrainian playwrights is a combination of comic and dramatic in their poetic structure. The correlation of entertainment and seriousness corresponded to the perception as well as the comprehension of the world.

The plays of the German and Ukrainian dramatists include the estimation of the life phenomena with the disguised subtext and the open final. The undone final concerning both plot and formal sides in the comedies lies in the fact that the denouement does not decide the given questions but causes new ones.

The dramatic conflict in the comedies of B. Shaw, O. Wilde, G. Hauptmann, M. Kropyvnytskyi, M. Starytskyi, I. Karpenko-Karyi is determined by artistic innovations of the late 19th and early 20th centuries. The peculiarities of the epoch predetermine the transfer of the centre of conflict into the sphere of spiritual life of the characters. The layer of everyday events conceals the tension of personal states. Changing the tonality of the conflict scheme reduces the importance of active actions, intrigues, external dynamics. In the comedy there is a confrontation between the reason and feelings, collision of worldviews. It is not about one eventful line of

visible collisions between personages, but about the polyphonic system of conflicts, caused by life collisions.

English, German and Ukrainian comedies at the turn of the 19th–20th centuries are characterized by the clearly outlined concept, positive direction, thorough interest in everyday life. The summarized aspects define a range of the individual characteristics of the heroes, their leading part in the plays by O. Wilde, B. Shaw, G. Hauptmann, I. Karpenko-Karyi, M. Kropyvnytskyi and M. Starytskyi. The playwrights focused their attention on the process of spiritual needs change, the renewal of acceptance and understanding of the world around them characteristic of their contemporaries. John Worthing, Algernon Moncrieff, Arthur Goring, captain Bluntschli, Raina Petkoff, John Tanner, Harry Crampton, laundress Wolff, Ivan Baryl'chenko, Stepan Kramariuk, Nadezhda Khyl'ko reveal alogisms of ordinary and customary things in life, treat silly stereotypes with humour and irony. Being noble, the above-given literary characters reflect the dominant features of the national character, oppose moral degradation, self-love and vanity of their mercantile contemporaries.

Practical value of the work. The materials of the thesis as well as the conclusions may be applied while investigating the comedy genre in the literary works of English, German and Ukrainian playwrights, in the lectures and proworkshops that anticipate the review and assessment of achievements of English, German and Ukrainian literatures in the global context, when writing course, diploma and master's papers and compiling the given chapters of the textbooks and manuals in the History of English, German and Ukrainian Literature in the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: comedy, genre peculiarities, comic effect, dramatic effect, humour, satire, irony, intellectual comedy, comic character, conflict, laughter culture.

Список публікацій за темою дисертації

1. Ступницька Г. І. Сутність комізму як парадигми в англійській, німецькій, українській драматургії кінця XIX–початку XX ст. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* Луцьк : Вид-во Волинського національного університету ім. Л. Українки, 2008. №14. С. 135–139.

2. Ступницька Г. І. Ідейно-художні виміри літературного характеру в комедії Б. Шоу «Людина та надлюдина». *Нова філологія.* Запоріжжя : ЗНУ, 2009. Вип. 33. С. 312–317.

3. Ступницька Г. І. Поетикальні аспекти конфлікту світоглядів у англійській комедії кінця XIX–початку XX століть (на матеріалах творів Б. Шоу). *Актуальні проблеми іноземної філології: лінгвістика та літературознавство.* Міжвузівський збірник наукових статей. Донецьк : Юго-Восток, 2009. Вип. 3. С. 326–334.

4. Ступницька Г. І. Жанрові особливості комедій О. Вайлда «Як важливо бути серйозним» і Б. Шоу «Зброя й людина». *Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського :* збірник наукових праць. Одеса : Астропринт, 2010. № 10. С. 116–125.

5. Ступницька Г. І. Дискурс особистости у творчості Івана Карпенка-Карого (еволюція характеру на прикладі комедії «Житейське море»). *Spheres of Culture* / editor-in-chief : prof. Ihor Nabytovych. Lublin : Maria Curie-Sklodovska University, 2017. Volume XVI. P. 160–165.

6. Ступницька Г. І. Поетика комедії в англійській, німецькій, українській драматургії наприкінці XIX–на початку XX ст. *Система тексту: інтеркультурний вимір. Наукові записки факультету романо-германської філології. Філологічні науки :* матеріали Міжнародної наукової конференції (Київ – Дрогобич, 2008 р.). Київ – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ

Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, 2008. Том ІІ. С. 236–244.

7. Ступницька Г. І. Комедійний жанр в англійській, німецькій та українській драматургії: особистісний дискурс. *Актуальні тенденції сучасного гуманітарного дискурсу :* матеріали Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (Дрогобич, 30 березня 2017 р.). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. № 4.3 (44.3). С. 241–246.

8. Ступницька Г., Жовтані Р. Image of the Artist on the Background of the Characters in Ivan Karpenko-Karyi's Comedy «The Sea of Life». *Wartości i wartościowanie w procesach edukacyjnych. Innowacje i ewaluacja w edukacji :* матеріали Міжнародної наукової конференції (Kalisz – Konin – Mikorzyn, 15–17 травня 2017 р.). Kalisz – Konin : WPA UAM w Kaliszu & PWSZ w Koninie, 2017. S. 207–214. Особистий внесок полягає в окресленні концепту образу митця та у виокремленні ролі гумору і сатири для об'єктивного зображення персонажів комедії «Житейське море» І. Карпенка-Карого.

ЗМІСТ

ВСТУП.....16

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ…….....25

1.1. Жанр комедії кінця XIX – початку XX ст. як теоретична проблема.....26

1.2. Типологія комедійного жанру в англійській, німецькій та українській літературах…….....……55

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ КОМЕДІЇ В АНГЛІЙСЬКІЙ, НІМЕЦЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ…….....70

2.1. Генологічна специфіка комедій О. Вайлда, Ґ. Гауптмана та І. Карпенка-Карого: сюжетотвірний, проблемно-тематичний та психологічний аспекти.....73

2.2. Особливості конфлікту в комедіях «Пошились у дурні», «Супротивні течії» М. Кропивницького та «Зброя і людина» Б. Шоу.....103

2.3. Контраст як домінанта жанротворення в комедіях «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Як важливо бути серйозним» О. Вайлда та «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана.…..……..……...125

РОЗДІЛ 3. КОМЕДІЙНИЙ ЖАНР В АНГЛІЙСЬКІЙ, НІМЕЦЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ: ДИСКУРС ОСОБИСТОСТІ….....153

3.1. Образ митця на тлі поетики характерів у комедіях «Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана та «Житейське море» І. Карпенка-Карого.....157

3.2. Ціннісні орієнтації дійових осіб в комедіях «Розумний і дурень» І. Карпенка-Карого, «Ідеальний чоловік» О. Вайлда та «Зброя і людина» Б. Шоу.....180

3.3. Галерея жіночих образів в англійській, німецькій та українській комедії кінця XIX – початку XX ст.….....199

ВИСНОВКИ.....215

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....234

ДОДАТКИ.....260

ВСТУП

Актуальність дослідження зумовлена інтенсивною активізацією системного осмислення жанрових особливостей комедії в контексті етико-естетичних і духовних трансформацій та їхньої структурної упорядкованості. Компаративістика постає одним із найважливіших методологічних складників порівняльного аналізу. Вона сприяє глибшому зіставленню художніх явищ у різних національних літературних системах. Звідси – синхронність спільних і відмінних особливостей стосовно контекстуального наповнення текстових структур. Системне розкриття жанрових особливостей комедії в англійській, німецькій, українській драматургії кінця XIX–початку XX століття дає змогу здійснити в порівняльному ключі комплексний аналіз осмислюваних чинників, зарахувавши їх до конкретного історико-літературного, художньо-естетичного дискурсу. Виявлення типологічних збігів, сходжень та відмінностей відповідає тенденціям сучасного українського порівняльного літературознавства, дає можливість простежити аналогічні літературні явища крізь призму їхньої взаємодії у культурно-інтелектуальному просторі споріднених і неспоріднених народів. Означені прийоми ілюструють комедійні твори «Як важливо бути серйозним» (1895), «Ідеальний чоловік» (1895) Оскара Вайлда, «Зброя і людина» (1894), «Людина і надлюдина» (1903) Бернарда Шоу, «Колега Крамптон» (1892), «Боброва шуба» (1893) Ґергарта Гауптмана, «Розумний і дурень» (1885), «Житейське море» (1904) Івана Карпенка-Карого, «Пошились у дурні» (1881), «Супротивні течії» (1900) Марка Кропивницького. Йдеться про визначальний морально-етичний еталон поведінки з проекцією на порівняння генологічних особливостей комедії в англійській, німецькій та українській драматургії, на специфіку авторських моделей комедійного зображення в творчості О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана, з одного боку, та І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького – з другого. Вибір вказаної теми зумовлений тим, що у творах названих авторів містяться визначальні ознаки для компаративістичного дослідження жанрових особливостей комедії в

англійській (О. Вайлд, Б. Шоу), німецькій (Ґ. Гауптман) та українській (І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький) драматургії.

Огляд стану дослідження обраної теми свідчить про те, що в аналізованих творах дискурс авторсько-індивідуального чинника на рівні комедійного зрізу ще не був предметом спеціальної розвідки; тільки частково розглядалася проблематика ціннісних орієнтацій стосовно реального та уявного, а також жанрової форми у творчості окремих носіїв тієї чи іншої національної літератури.

Слід виокремити монографії та дисертації про типологію художнього мислення та жанрологію, дискурс компаративістичних досліджень стосовно полікультурного міжнаціонального діалогу (І. Александрова, А. Васильєва, Н. Волковецька, І. Денисюк, М. Зимомря, Н. Калениченко, М. Калініченко, М. Кебало, Г. Клочек, І. Коханська, Т. Лаврієнко, С. Ленська, І. Мегела, Н. Назаренко, О. Ничко, А. Новиков, В. Орехов, Т. Павлова, В. Панченко, О. Погребняк, Т. Потніцева, Є. Прасол, Л. Скупейко, І. Спатар, Л. Чернікова, Д. Чик).

Вивченню англійської, німецької та української національної драматургії присвячено низку праць, серед яких знакові роботи таких українських і зарубіжних авторів, як О. Бондарева, Н. Малютіна, Л. Мороз, Г. Семенюк, С. Хороб, М. Шаповал; Е. Бентлі, А. Гендерсон, Е. Гільшер, Д. Ірвін, Г. Пірсон, Г. Пранґ, Е. Хюз, Ґ. Честертон. Проте в них недостатньо проаналізовано жанрові особливості комедії та її різновидів, а також досі немає спеціального системного дослідження на дану тему. Порівняльний пошук типологічних відповідностей і відмінностей розкриває широкий спектр можливостей для виявлення нових граней у розвитку національної комедії.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційну роботу виконано в руслі наукової проблематики кафедри германських мов і перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка у межах комплексної теми «Переклад та його роль у контексті взаємодій національних культур (дискурс, складники,

функції)». Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол №2 від 21 лютого 2008 року) та схвалено на засіданні бюро наукової ради Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол №4 від 4 грудня 2008 року).

Метою дослідження є комплексний аналіз жанрових особливостей комедії в англійській, німецькій, українській драматургії кінця XIX–початку XX століття, з'ясування їхньої специфіки та тенденцій, що мають місце у названих літературах. Досягнення мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

– висвітлити теоретичні та історико-літературні аспекти комедійного жанру в англійському, німецькому та українському письменстві на зламі XIX–XX століть, особливості жанрових різновидів щодо типології та модифікації;

– вивчити жанрові інновації комедії в англійській, німецькій та українській драматургії окресленої епохи;

– розглянути сюжетотвірний, проблемно-тематичний та психологічний аспекти комедій «Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Зброя і людина», «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Розумний і дурень», «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Пошились у дурні», «Супротивні течії» М. Кропивницького;

– означити художні та композиційні прийоми в аналізованих драматичних творах та визначити емоційно-інтелектуальні прерогативи національного гумору і сатири;

– простежити типологічні збіги і розбіжності в англійській, німецькій та українській комедії кінця XIX–початку XX ст.;

– осмислити сутність особистісного дискурсу у п'єсах «Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Зброя і людина», «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана,

«Розумний і дурень», «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Пошились у дурні», «Супротивні течії» М. Кропивницького.

Об'єкт дослідження – драматичні твори англійських, німецьких, українських письменників кінця XIX–початку XX ст. з виразною комедійною домінантою, зокрема комедії «Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік» Оскара Вайлда; «Зброя і людина», «Людина і надлюдина» Бернарда Шоу; «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґергарта Гауптмана; «Розумний і дурень», «Житейське море» Івана Карпенка-Карого; «Пошились у дурні», «Супротивні течії» Марка Кропивницького.

Предмет дослідження – художні форми вияву національного гумору в англійській, німецькій та українській комедії на зламі XIX–XX століть, сутність естетичної концепції комічного та специфіка його вираження в драматичних творах О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана, І. Карпенка-Карого та М. Кропивницького.

Теоретичною та методологічною основою дисертації стали праці українських та зарубіжних учених стосовно питань теорії та історії літератури загалом і драматургії зокрема (В. Агеєва, Б. Асмут, О. Астаф'єв, Г. Байґель, М. Бахтін, Ю. Борєв, О. Галич, З. Геферт, М. Голройд, Р. Гром'як, Т. Гундорова, М. Жулинський, К. Каран, Р. Кирчів, І. Козлик, Н. Копистянська, С. Луцак, В. Марко, М. Мейзель, Б. Мінчин, М. Моклиця, В. Мукан, К. Мюллер-Зальґет, Я. Поліщук, Г. Пранґ, М. Пфістер, Е. Рой, М. Сулима, А. Ткаченко, С. Хороб, К.-Г. Юнг). У праці використано здобутки дослідників із порівняльного літературознавства (В. Будний, О. Гальчук, Л. Грицик, О. Діма, Д. Дюришин, М. Ільницький, О. Кеба, Ю. Крістева, Д. Наливайко, І. Неупокоєва, Л. Оляндер, М. Ткачук, О. Харлан).

Методи дослідження зумовлені метою та завданнями роботи. Вони ґрунтуються на використанні системного підходу до розгляду художньої текстової структури, що дало можливість закцентувати увагу на об'єктивних зв'язках між літературними явищами, які визначаються спорідненими або аналогічними умовами суспільної та мистецької дійсності з урахуванням

історико-типологічного та конкретно-індивідуального рівнів. Йдеться про драматургію в типологічних зіставленнях, що спричиняє взаємодію національних традицій, концептів, мотивів. У дисертації використано порівняльно-типологічний підхід, що дозволив застосувати метод типологічних зіставлень (уможливив зіставлення досліджуваних творів у синхронічній площині з метою виявлення подібних і відмінних тематичних, образних, стилістичних рис). Міжлітературні зв'язки англійської, німецької та української літератур на зламі XIX–XX століть досліджено на основі генетичного та культурно-історичного методів. Крізь призму герменевтичного методу висвітлювалися проблемно-тематичні аспекти комедій О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького.

У руслі аналізу жанрових особливостей комедії в англійській, німецькій, українській драматургії (кінець XIX–початок XX століття) застосовано положення про *поетику карнавалізації* як форми дійства та художнього світосприйняття, комічної відповідності між зовнішніми і внутрішніми характеристиками. На відміну від сміхової культури в англійській та німецькій драматургії, де комічність постає контрастною, натомість в українській драматургії має місце закоріненість проявів *веселого, комічного* у фольклорну обрядовість, у стихію потенційного оновлення буття людини.

У процесі розгляду «архетипних образів» (Барильченко, Хвиля, Крамарюк («Житейське море»), Кукса, Дранко («Пошились у дурні»), Хилько, Жовтяк, Квасолиха («Супротивні течії»), сер Роберт Чілтерн, місіс Чівлі, лорд Ґорінґ («Ідеальний чоловік»), Джон Вордінґ, Алджернон Монкриф («Як важливо бути серйозним»), капітан Блюнчлі, Райна Петкова («Зброя і людина»), Джон Таннер, Енн Вайтфілд («Людина і надлюдина»), Гаррі Крамптон («Колега Крамптон»), праля Волф, фон Верган («Боброва шуба») застосовано метод дослідження причинових зв'язків, у т.ч. методи подібності, відмінності та поєднання. Йдеться про специфіку персонажної наративної ситуації, на тлі якої розкривається факт, подія, явище, тенденція, закономірність через внутрішній зір героя («антиромантична комедія» – «Зброя

і людина» Бернарда Шоу; «філософська комедія» – «Людина і надлюдина» Бернарда Шоу; «несерйозна комедія для серйозних людей» – «Як важливо бути серйозним» Оскара Вайлда; «шутка-оперетка» – «Пошились у дурні» Марка Кропивницького).

Окрім зазначених методів, використано також інтертекстуальний, що диференціює комунікативний чинник з відповідними настановами на сприйняття персонажів із позитивними та негативними характеристиками, властивих для сміхової культури. Нами доведено, що важливим є врахування текстуального рівня «архетипів» («душа» – anima; «душа» – animus; «одухотворення» – animatio; дійова особа, персоналізм – persona; «Ідеальний чоловік», «Людина і надлюдина», «Колега Крамптон», «Житейське море»). Було застосовано методи систематизації, аналізу і синтезу (з метою опрацювання теоретичного і практичного матеріалу для оформлення основних висновків) та описовий.

Наукова новизна одержаних результатів дисертації полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві комплексно проаналізовано жанрові особливості комедії в англійській, німецькій, українській драматургії кінця XIX–початку XX століть із проекцією на спільні й відмінні ознаки між спорідненими літературами (англійська – німецька) та неспорідненими літературними системами (англійська – українська; німецька – українська); зокрема, з’ясовано соціально-духовну залежність виокремлених комедійних персонажів (Джон Вордінґ, граф Кавершем, лорд Ґорінґ, капітан Блюнчлі, Джон Таннер, Енн Вайтфілд, Гаррі Крамптон, праля Волф, Іван Барильченко, Антон, Василь, Гаврило, Прохор Квокчій) від колективного суб’єкта сміхової культури, реалізованої у різних поданнях та поєднаннях з національними ідентифікаторами: в англійській комедії – використання парадоксальних засобів; карнавальне відображення процесу реалізації рішень з боку офіційних персонажів (заступник міністра закордонних справ Роберт Чілтерн, аташе французького посольства в Лондоні Віконт де Нанжак, капітан Блюнчлі); в німецькій комедії – прихований пафос гротескного утвердження концепту

вірнопідданості, тяжіння вищого суб'єкта над нижчим у сенсі архетипного образу «гауптман-Кепенік»; намагання протиставити суб'єкт сміхової культури диктату зовнішніх чинників; в українській комедії – вираження в комедійних образах життєрадісного настрою з поєднанням ознак народного характеру; подолання страху за допомогою сміху. Розширено уявлення про особливості комічного віддзеркалення дійсності в англомовному (у сполуці з ірландськими реаліями в комедіях О. Вайлда), німецькомовному та українськомовному просторі сміхової культури. Поглиблено науково-теоретичне положення порівняльно-зіставного прийому стосовно вираження національного колориту шляхом його розгляду крізь призму: а) свідомого деформування явищ; б) перебільшення і применшення зображеного / зображуваного; в) поєднання несумісних ознак однозначно різких контрастів; г) спонуки до сполучення реального плану з елементами фантастичного, смішного із серйозним. Доведено, що комедія відіграла важливу роль у розширенні та зміцненні інтелектуальних підвалин сценічного дійства завдяки таким творцям комедійного жанру, як Оскар Вайлд, Бернард Шоу, Ґергарт Гауптман, Іван Карпенко-Карий, Марко Кропивницький на зламі XIX–XX ст.

Теоретичне значення дисертації виявляється в обґрунтуванні жанрових особливостей англійської, німецької, української комедії кінця XIX–початку XX століть. Вагоме місце в дослідженні займає аналіз естетичних засад творчості комедіографів названої епохи. Вияви сміхової культури забезпечують на рівні взаємодії змісту та форми цілісність аналізу досліджуваних творів, що репрезентують англійське, німецьке та українське письменство з урахуванням національної та історичної специфіки комедійного жанру.

Практичне значення роботи полягає в подальшому використанні її висновків та узагальнень з урахуванням нових студій у галузі сучасного порівняльного літературознавства, у розробці навчальних курсів з українського письменства та літератури зарубіжних країн, спецкурсів із драматургії та створенні навчальних підручників та посібників.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження апробовано у формі доповідей на звітних наукових конференціях: Міжнародній науковій поетологічній конференції «Криза теорії» (Чернівці, 18–20 жовтня 2007); Міжнародній науковій конференції «Сучасні проблеми германістики в Україні» (Дрогобич, 7–8 травня 2008); Міжнародній науковій конференції «Wartości i wartościowanie w procesach edukacyjnych. Innowacje i ewaluacja w edukacji» (Kalisz – Konin – Mikorzyn, 15–17 травня 2017); Міжнародній науковій конференції «Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі Європи та Америки» (Тернопіль, 2–3 листопада 2017); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українське слово мовами народів світу» (Дрогобич, 30 березня 2007); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Перекладознавство, літературознавство, мовознавство: тенденції розвитку на зламі XX–XXI століття» (Дрогобич, 2 листопада 2007); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українське слово мовами народів світу» (Дрогобич, 20 березня 2008); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українське слово мовами народів світу» (Дрогобич, 11 березня 2013); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українське слово мовами народів світу» (Дрогобич, 10 березня 2016); Всеукраїнській науковій конференції з міжнародною участю «Актуальні тенденції сучасного гуманітарного дискурсу» (Дрогобич, 30 березня 2017); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українське слово мовами народів світу» (Дрогобич, 16 березня 2017); засіданні кафедри германських мов і перекладознавства Інституту іноземних мов Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (Дрогобич, 24 жовтня 2017).

Публікації. Найважливіші положення й результати дослідження висвітлено у 2 монографіях, 11 публікаціях, із них 7 – основних (5 – у наукових фахових виданнях України, 2 – в іноземних періодичних виданнях) та 4 – додаткових, одна з них у виданні, що входить до міжнародних наукометричних баз. 9 статей одноосібні, 2 статті у співавторстві.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (285 позицій) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 296 сторінок, основний текст – 219 сторінок (11 др. арк.). Додатки – 37 сторінок.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Осмислення історико-літературного процесу передбачає з'ясування природи художнього розвитку естетичної системи, а звідси – становлення культурних цінностей та їхньої логіки стосовно жанрового застосування літературних канонів з урахуванням єдності часу, місця та дії. Все це спонукає усвідомлювати історичну дистанцію між складниками комедійного жанру за минулих епох і сьогодення, сприймати самоцінність жанрових різновидів на рівні типології та модифікації, співвідносності стильових тенденцій та відповідних особливостей комедії в англійській, німецькій та українській драматургії на зламі XIX–XX століть. Аналіз багатьох творів комедійного жанру показує, що англійське, німецьке, українське письменство досліджуваної доби відтворює – з огляду на об'єкт – неоднакові функціональні ознаки сміхової культури. Вони виокремлюють різні моделі, наділені емоційно-експресивними, естетичними характеристиками, в основу яких лягли відповідні орієнтири доцільності та способи сценічної гри. Щоправда, якщо в англійській та німецькій комедії примітні натуралістичні настанови («Ідеальний чоловік», «Як важливо бути серйозним»; Оскар Вайлд; «Серцеїд», «Зброя і людина»; Бернард Шоу; «Брехуни»; Генрі Артур Джонс; «Срібна коробка», «Джой», «Старший син»; Джон Ґолсворсі; «Леді Фредерік»; Вільям Сомерсет Моем; «Міхаель Крамер», «Колега Крамптон», «Боброва шуба»; Ґергарт Гауптман; «Виховання для шлюбу», «Ганна Яґерт»; Отто Еріх Гартлебен; «Американський водій», «Рубіж життя»; Макс Гальбе; «Три»; Макс Дрейер; «Бій метеликів»; Герман Зудерман; «Соціал-аристократи»; Арно Гольц), то для української комедії характерні модельні системи знаків, у тім числі міфічного характеру, що обстоюють визначальні ідеї боротьби за соціальну рівність. Вони функціонують за визначеними правилами, завдяки чому має місце внутрішній зв'язок між традиційними художніми образами та послідовним викладом подій

у змальованому просторі, в якому відбувається сценічна гра персонажів («Суєта», «Житейське море»; Іван Карпенко-Карий; «Пошились у дурні», «Супротивні течії»; Марко Кропивницький; «По-модньому»; Михайло Старицький; «Учитель», «Майстер Чирняк»; Іван Франко; «Співочі товариства», «Молода кров»; Володимир Винниченко; «Порвалась нитка»; Олександр Кониський; «Торгівля жемчугами»; Григорій Цеглинський; «В холодку»; Степан Васильченко; «Орли»; Антін Крушельницький). Таке типологічне зіставлення творів різних літературних систем постає актуальним у світлі порівняльного літературознавства, покликаного виявляти аналогічні подібності й розбіжності, трактувати об'єкт комедійних творів крізь призму протиставності способів вираження естетичних явищ. Ідентифікувати сутність типології на художніх зразках такого вагомого жанру, як комедія, – це означає зафіксувати художню поліфункціональність того чи іншого носія національної літератури на рівні домінантного компонента творчого процесу.

1.1. Жанр комедії кінця XIX – початку XX ст. як теоретична проблема

Жанр комедії в англійській драматургії кінця XIX–початку XX століть характеризується сукупністю художніх форм і принципів, індивідуальних особливостей, властивих творчості комедіографів Англії в окреслену епоху. Комедійний жанр у цю добу – це вид художнього твору, що вирізняється притаманною структурою, специфічними властивостями форми і змісту. Погоджуємося з твердженням Н. Копистянської про те, що «жанротворчими є і змістовні компоненти, і формальні у їх взаємодії та взаємозумовленості, що виникають у кожному жанрі по-своєму. Характер цього зв'язку, який склався історично, є тим головним, що визначає жанр і його відмінності від інших жанрів. Тобто це не комбінація елементів змісту і форми, не статичний їх набір чи склад, не механічне їх поєднання, не «накладання одного на інше», не «наповнення старої форми новим змістом», а органічне взаємопроникнення їх і взаємопідпорядкування, динамічна співвіднесеність та інтеграція» [85, с. 28].

Варто наголосити: комедія володіє характерними прийомами побудови, завдяки яким досягається її художньо-естетична цілість. Весела п'єса – «жанр драми, в якому дія, характери, ситуації постають у смішних формах, а конфлікти здебільшого закінчуються щасливо» [180, с. 105]. Ці ознаки організовують композицію комедійного твору. Вони – домінантні риси, що об'єднують необхідні для створення художнього цілого прийоми та засоби гумору, іронії, карикатури, пародії, художньої гіперболізації, шаржу.

Генологічно драматичний твір з веселим, смішним або сатиричним сюжетом в англійській літературі на зламі XIX–XX століть визначається на основі його естетичної функції. У її вимірах у комедіях Г. А. Джонса (1851–1929), О. Вайлда (1854–1900), А. Пінеро (1855–1934), Б. Шоу (1856–1950), Дж. Ґолсворсі (1867–1933), В. С. Моема (1874–1965) посутнє значення мають гумористична, жартівлива, іронічна, кумедна, пародійна, карикатурна, курйозна, гротескна, інвективна, саркастична емоційна спрямованість, комічний чи сатиричний синкретичний характер, правдива чи символічна логіка зображеного, процес жанрологічної взаємодії та модифікації. Попри це, варто підкреслити, що «найпершою жанровою ознакою комедії, що не переривається в усі часи, був і залишається сміх. Звичайно, він теж різний: м'який, незлобивий – і колючий; реготливий, гомеричний – і вкрадливий, єхидний, скептичний, саркастичний; сардонічний; презирливий – і співчутливий; радісний – і сумний; інтелектуальний – і, вибачте, дебільний… Коли йдеться про сатиру і гумор як естетичні явища, то називають ще таку пару: сміх викривальний і сміх розважальний (тут враховується його соціопсихологічна проекція в накладенні на індивідуально-психологічну)» [180, с. 113].

Художні ознаки творять типологічний аспект, що містить диференційні тотожності та аналогії, що дають можливість визначити подібність і відмінність історичного розвитку того чи іншого національного письменства на рівні жанрових особливостей комедії. Для творців англійської комедії характерний прийом навіювання щодо авторського іронічного розуміння навколишнього

світу, висміювання нормативних шаблонів. Тому зрозумілою постає модифікація поетики комедійного жанру в англійській літературі наприкінці XIX–на початку XX століть, що була не менш глибокою, ніж зміни у жанрі трагедії. Це засвідчують Б. Шоу, О. Вайлд, Дж. Ґолсворсі, Г. А. Джонс, А. Пінеро, з одного боку, а також Т. Гарді, Д. У. Марстон – з другого. У п'єсах Оскара Вайлда («Lady Windermere's Fan»; «Віяло леді Віндермір», 1892; «A Woman of No Importance»; «Жінка, яка не варта уваги», 1893; «An Ideal Husband»; «Ідеальний чоловік», 1895; «The Importance of Being Earnest»; «Як важливо бути серйозним», 1895), Бернарда Шоу («The Philanderer»; «Серцеїд», 1893; «Arms and the Man»; «Зброя і людина», 1894; «You Never Can Tell»; «Поживемо – побачимо», 1899; «Captain Brassbound's Conversion»; «Навернення капітана Брассбаунда», 1900; «Man and Superman»; «Людина і надлюдина», 1903; «Major Barbara»; «Майор Барбара», 1905; «Fanny's First Play»; «Перша п'єса Фанні», 1911; «Pygmalion»; «Пігмаліон», 1913), Генрі Артура Джонса («The Liars»; «Брехуни», 1897), Джона Ґолсворсі («The Silver Box»; «Срібна коробка», 1906; «Joy»; «Джой», 1907; «The Eldest Son»; «Старший син», 1912; «The Fugitive», «Утікачка», 1913), Вільяма Сомерсета Моема («Lady Frederick»; «Леді Фредерік», 1907) конкретизується невідповідність застарілих соціальних, філософських, етичних цінностей новій історичній ситуації. Виокремлені комедіографи широко використовували естетичні інтенції, естетичні категорії і цим поглиблювали розуміння а) прекрасного, б) доцільного, в) духовного, г) піднесеного, ґ) героїчного, д) трагічного, а також е) комічного, є) потворного, наділеного амбівалентною функціональністю розкриття симпатії чи антипатії стосовно естетичного смаку загалом та художнього смаку – зокрема.

На становлення комедійного жанру в англійській драматургії на зламі XIX–XX століть посутній вплив мали тенденції, що характеризують особливості тогочасного історико-літературного процесу. Окреслений період в англійській літературі вирізняється зміщенням і взаємопроникненням родово-видових і стильових ознак, еволюцією та переорієнтацією жанрових моделей.

На сторінках драматичних творів вагоме місце займають епічні елементи, і, навпаки, письменники «кінця XIX ст. починають часто свідомо орієнтувати структуру своїх романів на драматичні жанри. Джордж Мередіт публікує роман «Егоїст» із підзаголовком «розповідна комедія»; Джозеф Конрад осмислював свої романи як трагедії, що переростають у фарс. Томас Гарді зіставляє свої романи з трагедіями Софокла. Джордж Мур у статтях використовує терміни «трагічний роман», «драматичний роман». З погляду зацікавлення трагічною темою і драматичним романом, що з'явилися під кінець XIX ст., гумор Діккенса і Теккерея видається Джорджу Муру галасливим і заяложеним» [2, с. 326].

У творах англійських комедіографів на межі XIX–XX століть крізь комічну призму окреслено новий погляд на людину і світ. У комедіях Г. А. Джонса, О. Вайлда, Б. Шоу, Дж. Ґолсворсі, В. С. Моема в гумористичних шатах змальовано думки і настрої, що були особливо важливими для сучасників письменників. Ці аспекти мають посутнє жанрологічне навантаження, з метою акцентування нових ідейно-тематичних горизонтів вони зумовлюють використання оригінальних зображально-виражальних прийомів і засобів.

Важливим композиційним складником комедійного твору на зламі століть є інтрига. Вона як спосіб психологічної орієнтації – доцільний жанровий компонент у комедіях «Брехуни» Г. А. Джонса, «Як важливо бути серйозним» О. Вайлда, «Серцеїд» Б. Шоу. Попри те, що в названих п'єсах інтрига не відіграє такої панорамної ролі, як у комедіях Вільяма Шекспіра («The Comedy of Errors»; «Комедія помилок», 1594), Педро Кальдерона де ла Барки («Amor, honor y poder»; «Кохання, честь і влада», 1623), Жана-Батіста Мольєра («Les Précieuses ridicules»; «Кумедні манірниці», 1659), впадає в око, що твори Г. А. Джонса, О. Вайлда, Б. Шоу насичені усвідомленими пригодами, авантюрами, витівками, помилками дійових осіб, що виносить на перший план розважальні моменти. Вчинки персонажів, пов'язані з ризиком, непевним успіхом в залицянні та коханні, вигадками з метою обману і збагачення, тут є

чинниками подієвої організації. Її осердя – заплутана інтрига, що проявляється в раптових збігах обставин, несподіваних і напружених сюжетних поворотах, бурхливих і дотепних зіткненнях мотивів, прихованих намірах, складній дії [160, с. 237–238].

У комедіях «Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік», «Серцеїд», «Зброя і людина», «Навернення капітана Брассбаунда», «Людина і надлюдина», «Майор Барбара», «Брехуни», «Срібна коробка», «Леді Фредерік» простежуємо намагання таких авторів, як О. Вайлд, Б. Шоу, Г. А. Джонс, Дж. Ґолсворсі, В. С. Моем вдаватися до прийому нонселекції, інтертексту, ігрової реалізації образу автора з означенням відповідного дискурсу сприйняття довкілля, трактованого у гумористичному, жартівливому, іронічному, кумедному, пародійному, курйозному, гротескному, саркастичному світлі.

Б. Шоу, О. Вайлд досконало володіли прийомами побудови художнього тексту комедійного плану. Його основу творили як симетричні, так і асиметричні фіксації диференційованих смислів, завдяки яким досягалася художньо-естетична цінність. Це стосувалося адекватного оцінювання комічної сценічності, а також живих діалогів, сповнених дотепності, практики вчування в сутність творення художньої дійсності. У цьому ключі вагома роль належала підсвідомому змалюванню життєвих сцен, де мала місце сценічна «гра у грі», завдяки якій *гармонійне* контрастувало з *потворним* й служило причиною для свідомого розгортання морально-етичних ознак сміхової культури. Звідси – модель ідеалізованого індивіда з його внутрішніми перипетіями та колізіями. Їхній основний мотив був призначений для здійснення інтриги, у межах якої відбувалося не уявне, а дійсне зіткнення інтересів дійових осіб; виникали несподівані ситуації та хронотопні перехрещення під знаком «гра у грі», а також побудови «тексту-задоволення».

Комедії «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Срібна коробка» Дж. Ґолсворсі, як і комедійні твори «Колега Крамптон» (1892) Ґ. Гауптмана, «Учитель» (1894) І. Франка, «Хазяїн» (1900) І. Карпенка-Карого, «Мамаша» (1903) М. Кропивницького, нерозривно поєднують, з одного

боку, зображення веселого і смішного, а з другого – акцентування серйозних і важливих для суспільства проблем. У своїх комедійних творах драматурги в комічному ракурсі висвітлювали змістове коло мотивів, на яких вони робили акцент у драмах і трагедіях. Основна предметна сфера роздумів письменників у п'єсах з різним жанровим спрямуванням пов'язана з темами зайвої людини, духовної самотності особистості, тогочасних соціально-етичних катаклізмів, дискредитації моральних цінностей, становища жінок у суспільстві, спадкових хворіб, влади грошей. Антитетичні принципи відтворення образної картини світу визначають широкий ареал асоціацій і значень, перебіг конфліктів, що виникають з неоднакових прагнень дійових осіб.

Комедії «Колега Крамптон» (1892), «Боброва шуба» (1893) Ґ. Гауптмана, «Виховання для шлюбу» (1893), «Ганна Яґерт» (1893), «Справді добра людина» (1899) О. Е. Гартлебена, «Американський водій» (1894), «Рубіж життя» (1896) М. Гальбе, «Три» (1894) М. Дрейера, «Бій метеликів» (1895) Г. Зудермана, «Соціал-аристократи» (1896) А. Гольца, «Пауліне» (1899) Ґ. Гіршфельда, «Сьогоднішня молодь» (1899) Отто Ернста засвідчили нову парадигму зображально-виражальних засобів драматургії кінця XIX–початку XX століть. У поетичній структурі названих творів поряд із використанням традиційних прийомів комедійного жанру посутнє місце займає його переосмислення та оновлення відповідно до тогочасних естетичних уподобань.

Визначальні тенденції розвитку драматичного мистецтва в німецькій літературі на зламі XIX–XX століть, що спричинили істотні новації в тогочасному художньому мовленні, зумовлені впливом натуралізму. Його стрижневий принцип – достовірне та об'єктивне відображення різних площин життя. Особливості світовідчуття письменників-натуралістів Г. Зудермана (1857–1928), Ґ. Гауптмана (1862–1946), Й. Шлафа (1862–1941), А. Гольца (1863–1929), О. Е. Гартлебена (1864–1905), М. Гальбе (1865–1944), Ґ. Гіршфельда (1873–1942) ґрунтувалися на пошуку правди факту. Аналізуючи аспекти художнього новаторства в творах автора драми «Ткачі», на цей факт доречно вказує Г. Байґель: «Принципи добродушної комедії суперечили

фанатизму до правди молодого покоління. Гауптман був не першим, проте все ж одним із перших, хто спробував перенести свої художні думки на веселу драму» [209, с. 5].

Для комедійних творів Отто Еріха Гартлебена («Erziehung zur Ehe»; «Виховання для шлюбу», 1893; «Hanna Jagert»; «Ганна Яґерт», 1893; «Ein wahrhaft guter Mensch»; «Справді добра людина», 1899), Макса Гальбе («Der Amerikafahrer»; «Американський водій», 1894; «Lebenswende», «Рубіж життя», 1896), Макса Дрейера («Drei»; «Три», 1894), Германа Зудермана («Die Schmetterlingsschlacht»; «Бій метеликів», 1895), Арно Гольца («Socialaristokraten»; «Соціал-аристократи», 1896), Ґеорґа Гіршфельда («Pauline»; «Пауліне», 1899), Отто Ернста («Jugend von heute»; «Сьогоднішня молодь», 1899) та, у першу чергу, Ґергарта Гауптмана («Kollege Crampton»; «Колега Крамптон», 1892; «Der Biberpelz»; «Боброва шуба», 1893) характерна парадигма, що розглядається як сукупність мінімальних контекстів, об’єднаних ознаками комічного акцентування крізь призму вживання конкретних лексем у відповідних синтагматичних зв’язках. Як засвідчує аналіз, Ґергарт Гауптман віддавав перевагу *прагматичним* різновидам жанрової парадигми, поетиці комедійного відтворення дійсності, зберігаючи предметну виразність за ситуативної багатозначності як ціннісної настанови натуралізму. Для творця комедій «Колега Крамптон» та «Боброва шуба» властиве не розгорнуте тлумачення зображуваних подій, а застосування прихованого віддзеркалення інакомовного змісту. Завдяки цьому сутність *переінакшення, переосмислення, висміювання* факту, події, явища давала змогу адресатові-реципієнтові виокремити набуту сценічну інформацію та створити необхідну смислову цілісність у процесі розкриття іронічного, парадоксального, комічного на рівні авторського наміру. З’ясовано, що у досліджувану епоху провідні німецькі комедіографи як репрезентанти німецької драматургії використовували і традиційні прийоми відтворення як сатиричного, так і світського змісту. Таким чином, відбувалася трансформація розуміння трансцендентних ідеалів,

закцентованих на мотивації дійових осіб відповідно до естетичних уподобань і викликів, що мали місце на зламі XIX–XX ст.

Розглядаючи підґрунтя жанротворення німецької комедії порубіжної доби, відзначимо важливість впливу на її логіку суспільної актуальності. Справедливо Г. Пранґ уважає вагомою жанровою прикметою комедій те, «що вони були написані в певну епоху та для епохи, завдяки цьому повсякчас наголошується суспільний характер комедії» [265, с. 254]. Тематика, актуальна для переходової доби, істотно вплинула на створення низки поетичних картин і образів у комедіях Ґ. Гауптмана, А. Гольца, Й. Шлафа, Г. Зудермана, М. Гальбе, О. Е. Гартлебена. Історія комедії, за слушним переконанням Г. Пранґа, «більшою мірою є історією тем і проблем і меншою мірою – історією формального багатства та формального розвитку» [264, с. 144].

Крізь призму розгляду взаємин особистості та суспільства, злободенних світоглядних орієнтацій стрижневі об’єкти зображення в п’єсах Ґ. Гауптмана, А. Гольца, Й. Шлафа, Г. Зудермана, М. Гальбе, О. Е. Гартлебена відтворюються без надмірної гіперболізації. Не замикаючись на канонічних зразках комедії, натуралісти вважали, що «театральна «поведінка» людей в реальній дійсності – це в своєму роді відхилення від норми, дещо, що контрастно вирізняється на звичному життєвому тлі. І закономірно, що в драматургів виникає прагнення (особливо владним стає воно в реалістичній творчості) вийти за межі театрального в житті, відтворити людську поведінку в усьому багатстві та розмаїтті, художньо відбити й такі ситуації, що не пов’язані з ефектними та яскравими діями» [185, с. 76].

У п’єсах «Колега Крамптон», «Боброва шуба», «Дівчата з Бішофсбергу», «Ульріх фон Ліхтенштайн» Ґ. Гауптмана, «Рубіж життя» М. Гальбе, «Пауліне» Ґ. Гіршфельда, «Справді добра людина» О. Е. Гартлебена, «Сьогоднішня молодь» Отто Ернста естетична установка авторів спрямована на всебічне дослідження та відтворення навколишньої дійсності. Відтак закономірним результатом увиразнених естетичних прерогатив стало глибоко правдиве окреслення навколишнього світу з усіма його потворними і

нежиттєздатними аспектами, масштабність й актуальність тематичних горизонтів, злободенність звучання порушеної митцями проблематики.

Внаслідок пристосування натуралістичної комедії до нових умов і форм життя, творчого переосмислення її жанрових структур вона відзначалася високою достовірністю змальованих побутових обставин і психологічною переконливістю створених образів. Доповнюючи традиційні комедійні колізії оригінальними зіткненнями внутрішніх мотивів, переробляючи їх на новому ідейно-естетичному рівні, трансформуючи їх згідно з новітніми жанровими канонами, Ґ. Гауптман, А. Гольц, Г. Зудерман, М. Гальбе, О. Е. Гартлебен уникали надмірної патетики. Це – характерна прикмета тогочасної драматичної творчості. Йдеться про те, що тогочасний театр «цурається всякої піднесеності, гарних, ефектних фраз, так само як і взагалі ефектної дії, в собі він перетворює різноманітність деталей всякого явища, беручи з величезної маси сил, з яких складається, лиш ті, що конче потрібні для його існування. Головні засоби цього театру – реальна до найменших дрібниць обстановка і дотриманий настрій у виконанні» [27, с. 333].

Жанр комедії в німецькій драматургії на зламі XIX–XX століть вирізняє точність і переконливість побутових деталей, динамізм дії, влучність психологічних характеристик. Тут посутнє значення мають активність персонажів, напружені перипетії, боротьба прихованих намірів. Усе це робить натуралістичну комедію високохудожнім гумористичним твором [24, с. 441]. Водночас варто вказати, що однією з найістотніших жанрових ознак комедійних творів Ґ. Гауптмана, А. Гольца, Г. Зудермана, М. Гальбе, О. Е. Гартлебена є використання насиченої діалектизмами та дошкульними висловами народної мови. Монологічне та діалогічне мовлення на сторінках п’єс натуралістів покликане адекватно відтворити спосіб мислення дійових осіб. Йдеться про достовірне окреслення індивідуальної психології змальованих персонажів, правдиві моделі їхньої поведінки [167, с. 104].

На формування мовлення в натуралістичній комедії посутній вплив мали теорії та п’єси А. Гольца. Вагоме жанрове навантаження розмовна мова має в

його комедії «Соціал-аристократи», в якій вона «застосовується відповідно до сатиричного наміру» [241, с. 39]. Вагомість доктрин А. Гольца на структуру діалогів і монологів у тогочасному драматургічному художньому мисленні увиразнює Р. Коуен: «Відтепер мова у творі мистецтва набуває надзвичайної ваги не в якості висловлювання митця, а як висловлювання персонажів. Людина в Гольца формується в своїй мові, і тому він вимагає: «Мова театру – мова життя. Тільки життя!..» [218, с. 93–94].

Відхилення діалогів і монологів у комедіях «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Соціал-аристократи» А. Гольца, «Бій метеликів» Г. Зудермана, «Американський водій» М. Гальбе, «Ганна Яґерт» О. Е. Гартлебена, «Три» М. Дрейера від літературних мовних норм покликані всебічно розкрити глибини душі дійових осіб. При виборі мовного оформлення своїх комедій комедіографи-натуралісти діяли відповідно до вимог А. Гольца. Їх узагальнює О. Манн: «Таким чином, драма знову повинна стати цілковитою природою. Цього вимагає Гольц передусім для мови. Досі, навіть у Ібсена, вона була мовою літератури; тепер вона мусить бути мовою життя» [252, с. 460].

Водночас натуралісти не були першими, хто розпочав впровадження діалекту в мову драми. Про те, що творці натуралістичних комедій лише продовжили та утвердили художні традиції своїх попередників, йдеться в аналізі Г. Пранґа. Дослідник зазначає: «Своєрідне значення для Берліна мав сілезець Карл фон Голтай (1798–1880), який, зокрема, після Ґрифіуса знову зробив літературоспроможним свій місцевий сілезький діалект і, таким чином, проклав дорогу Ґергарту Гауптману» [265, с. 248].

У цьому контексті заслуговує на увагу вплив на натуралістичну естетику творчості австрійського драматурга Л. Анценґрубера (1839–1889). Виходячи з традицій австрійського народного театру, він у своїх драмах «Священик з Кірхфельду» (1870), «Докори сумління» (1874), «Подвійне самогубство» (1876) намагався якомога правдивіше змалювати незаможні верстви населення. Для цього він послуговувався діалектами, що тісно взаємодіяли з літературною мовою. Відтак драматург «зі своїм сільським реалізмом на сцені, приміром,

навіть у вживанні діалекту став важливим зачинателем літературного реалізму, тим більше, що тут важливими складовими його драматичної творчості однаковою мірою були співчуття та критика» [265, с. 274].

Варто відзначити, що, відтворюючи смішні та комічні прояви життя доби, Г. А. Джонс, О. Вайлд, Б. Шоу, Дж. Ґолсворсі, В. С. Моем долучились до сміхової літературної культури. Діалогічне та монологічне мовлення на сторінках комедій «Віяло леді Віндермір», «Як важливо бути серйозним» О. Вайлда, «Поживемо – побачимо», «Навернення капітана Брассбаунда», «Людина і надлюдина», «Майор Барбара» Б. Шоу, «Брехуни» Г. А. Джонса, «Срібна коробка», «Старший син» Дж. Ґолсворсі, «Леді Фредерік» В. С. Моема вирізняється багатством епітетів і метафор, завдяки притаманній алегоричності воно справляє потужний комічний вплив.

Для переважної більшості німецьких комедіографів досліджуваної епохи було характерним тяжіння до фактографічного відтворення реальних подій, що відповідало потребам природного пояснення співвідносності характеру людини, з одного боку, а також її залежності від суспільних, соціально-біологічних факторів та їхнього впливу на смішні, потворні, гротескні прояви життя – з другого. Не йдеться про натуральне копіювання чи наслідування дійсності у безпосередньому розумінні ілюзійного мімезису, а мовиться про новацію стосовно трактування однозначної правдивості, адекватної «істинності» (Р. Інгарден) на рівні комічного/іронічного переосмислення контрастних почуттів дійових осіб (добре – погане; краще – гірше; красиве – потворне). Це засвідчують такі персонажі, як професори академії мистецтв Крамптон, Кірхайзен, Леффлер – слуга Крамптона («Колега Крамптон»); писар поліційної канцелярії Ґлазенапп, подружжя Волфів («Боброва шуба»). Обидві комедії засновані на джерелах життєвої конкретики, творчої потужності з урахуванням соціального оточення, пріоритетних креативних начал, засвоєння безпосереднього досвіду з проекцією не на вульгарне, а сатиричне зображення реального дійства.

Ілюстрацією може послужити твір «Боброва шуба», лейтмотивом якого є репрезентативне емоційне напруження, акцентоване автором як жанрова ознака – «злодійська комедія» у чотирьох діях. Примітно, що Ґергарт Гауптман не окреслює однозначно місце дії, зазначаючи її фіксоване оточення для реалізації умовної настанови «irgendwo um Berlin» («десь поблизу Берліна»). Проте зримо проступає тенденція натуралізму з огляду на обстоювання стрижневої засади драматурга – утверджувати достовірне та об’єктивне змалювання відповідної картини та увиразнювати перспективний зв'язок із сатирою стосовно боротьби за септеннат. На ґрунті комічного пошуку правди факту ґрунтується натуралістичне прагнення драматурга створити для адресного реципієнта своєрідний «клінічний документ», що свідчить про сутність «злодійської комедії» на сторінках твору «Боброва шуба».

Психоемоційний стан персонажів аналізованої комедії поглиблюється за рахунок позірної точності, спрямованої на доцільність поєднання комізму з драматизмом. Аналогічна настанова мала універсальний характер і перегукувалася зі стилістикою зображальних засобів у комедіях, окрім Ґ. Гауптмана, ще й таких драматургів, як А. Гольц, Г. Зудерман, М. Гальбе, Ґ. Гіршфельд, О. Гартлебен, О. Ернст. Синтез розважального і серйозного давав змогу реалізувати потенціал комедії і був складовою у п’єсах як німецьких, так і англійських комедіографів, творчість яких позначена ознаками натуралістичного об’єктивізму. Щоправда, Ґ. Гауптман широко використовував у своїй натуралістичній художній системі надбання різних наук. Це давало можливість митцеві досягати «ефекту сцієнтизму» (В. Вишинський) [23, с. 42], розгортати відповідну дію у художньому часопросторі та відображати контрастне зіткнення інтересів на аксіологічному та предметно-пізнавальному рівнях. Жанр комедії в німецькій драматургії вирізняє яскравість побутових деталей, влучність психологічних характеристик, що формують розгортання конфліктного мотиву, підкреслюють напругу протистояння та вказують на його розв’язання. При цьому сценічна основа комічного була зорієнтована на художнє узагальнення локальних суперечностей у долях персонажів

(Міттелдорф, Аделгейда, Крюгер (Ґ. Гауптман: «Боброва шуба»); Агнеса, Кунце, Гертруда (Ґ. Гауптман: «Колега Крамптон»); фрау Герґентгайм, Елке, Лаура, Розі, Ріхард, Кеслер (Г. Зудерман: «Бій метеликів»); Оскар Фібіх, Др. Ґерке, Фрідерік Беллерман (А. Гольц: «Соціал-аристократи»); Отто Ґюнтер, фрау Августа Ґюнтер, фрау Бушман (О. Е. Гартлебен: «Виховання для шлюбу»); батько Креґер, мати Креґер, Клара Гендріхс, композитор Франц Майслер, письменниця Роза Беллі (О. Ернст: «Сьогоднішня молодь»); фрау Зур, Пауліне Кеніг (Ґ. Гіршфельд: «Пауліне»). Цілісність того чи іншого індивіда увиразнювалася у процесі подолання внутрішньої роздвоєності. Це проглядалося у феномені сміхової культури, механізмі підпорядкування волі дійових осіб ідеям комічного як естетичної категорії.

Пластичний образ людини, логіка перемоги здорового глузду, чесності, вірності та доброти над неосвіченістю, моральною потворністю та духовною порожнечею отримали оригінальну інтерпретацію в комедійних творах Ґ. Гауптмана, А. Гольца, Й. Шлафа, Г. Зудермана, М. Гальбе, Ґ. Гіршфельда, О. Е. Гартлебена. Веселі п’єси драматургів містять узагальнені висновки, виявляють спільні риси, створюючи на їх основі типове. Виокремлюючи цю іманентну жанрову ознаку комедійного твору, Ґ.-Е. Лессінґ наголошував: «Через те, що мета комедії змальовувати характери, то я гадаю, що вона найдосконаліше досягне своєї мети, зображуючи ці характери в якнайбільш загальній формі. Таким чином, виведена на сцену особа буде представником усіх характерів цього роду. Тому наша любов до правдивого зображення знайде тут повне задоволення. Але ця загальність не може в такому разі поширюватись на наше поняття про можливі вияви характеру, що його розуміють абстрактно, але тільки на дійсні прояви його здатностей, наскільки вони підтверджуються досвідом і можуть мати місце в буденному житті» [199, с. 125].

Жанр української комедії на межі XIX–XX століть самобутній за формами національного гумору, тональністю сміху, засобами творення комічного враження, об’єктами контрастного зображення. Його поетика зумовлена особливостями тогочасного художнього мислення. Їх переконливо

обґрунтовує С. Хороб. Дослідник стверджує, що прикметною рисою української драми цього періоду є, «з одного боку, усвідомлення драми і театру як певного національного та історичного типів художньої творчості, а отже, акцентування їх зв'язків із традицією (приміром, п'єси Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого, Бориса Грінченка, Гната Хоткевича, Степана Васильченка), з іншого боку, її важливою характеристикою є радикальна переоцінка, вибір самої традиції, боротьба різних, нерідко взаємовиключаючих тенденцій, зумовлених новітнім, завперш західноєвропейським літературно-естетичним контекстом (скажімо, драматургічні твори Лесі Українки, Олександра Олеся, Володимира Винниченка, Василя Пачовського, Спиридона Черкасенка, Миколи Куліша)» [195, с. 141].

Для комедій «Розумний і дурень» (1885), «Мартин Боруля» (1886), «Сто тисяч» (1889), «Чумаки» (1897), «Хазяїн» (1900), «Житейське море» (1904) І. Карпенка-Карого, «Чмир» (1890), «Мамаша» (1903) М. Кропивницького, «По-модньому» (1890) М. Старицького, «Учитель» (1894), «Майстер Чирняк» (1896) І. Франка, «Співочі товариства» (1911), «Молода кров» (1913) В. Винниченка, «На сіножаті» (1901) Л. Яновської, «Шантрапа» (1914) П. Саксаганського, «Порвалась нитка» (1884) О. Кониського, «Торгівля жемчугами» (1895) Г. Цеглинського, «Дячиха» (1908) Т. Сулими, «Не зрозуміли» (1894) Д. Марковича, «Патріоти» (1906) А. Тесленка, «На перші гулі» (1911), «В холодку» (1914) С. Васильченка, «Орли» (1907) А. Крушельницького притаманні як добродушний гумор, дотепна дружня усмішка, жарти з української народної стихії, незвичайні сюжетні ходи і ситуації, напружена інтрига, що були характерними для комедійного мислення І. Котляревського чи Г. Квітки-Основ'яненка, так і хисткість жанрових меж, жанрова розмаїтість, актуальність тематики, аналітичне дослідження злободенних явищ життя, іронічно-сатиричний сміх, увиразнення протилежних ідейних площин, поглиблений психологізм, що визначають поетику жанру комедії кінця XIX–початку XX століть.

Органічне поєднання традиційного та новаторського – невичерпне джерело стрімкого розвитку комедійного жанру в переходову добу. Літературні впливи І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка на українських драматургів зламу століть відлунюють наявністю на сторінках комедії мелодраматичних елементів. Ці аспекти жанрової динаміки, що посутньо віддзеркалюють генологічні домінанти п'єс І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, доповнюються змалюванням у трагікомічній тональності злободенних конфліктів сучасності. Увиразнені фактори поглиблюють художні можливості жанру комедії, спричиняють її жанрову трансформацію. Визначаючи основні параметри тогочасної естетики комізму, Н. Малютіна слушно підкреслює: «Наближення мелодраматичного і комедійного начал у п'єсах Б. Грінченка, М. Кропивницького, М. Старицького, Л. Яновської почало викликати ефект пародійно-іронічного осторонення мелодраматичних вимог, що помітно артикулювало комедійно-іронічну модальність висловлювання, провокувало до трагікомічного або, частіше, фарсового сприйняття жанру п'єси. Загалом наявність легко розпізнаваних в тексті комедії кількох жанрових начал можна вважати характерною ознакою драматургії порубіжного періоду» [105, с. 158].

Аналізуючи конфліктні ситуації, відображені у творах І. Карпенка-Карого («Хазяїн», «Житейське море»), М. Кропивницького («Пошились у дурні», «Супротивні течії»), М. Старицького («По-модньому»), І. Франка («Рябина», «Учитель»), О. Кониського («Порвалась нитка»), Г. Цеглинського («Торгівля жемчугами», «Шляхта ходачкова»), відзначимо, що ситуативні передавання місцевого й часового колоритів взаємодіють із суб'єктно-оцінним сприйняттям особистого та соціального начал, які провокують творення комічного настрою в реципієнта. Названі письменники вміло використовували специфіку тогочасних суспільних відносин, мовні модельні утворення з урахуванням архаїзмів, жаргонізмів, діалектизмів, історизмів, запровадження в текстову структуру інтертекстуальних вкраплень з огляду на «розмовність напруженого конфлікту» (З. Мороз) [114, с. 302]. Це зумовлювало комедійний ефект від гумористично-

жартівливої ситуативної дії, завдяки якій змальовані персонажі поставали в загострено емоційному світосприйнятті.

Дійові особи (Іван Барильченко, Степан Крамарюк, Ваніна (І. Карпенко-Карий «Житейське море»); Максим Кукса, Степан Дранко, Антон (М. Кропивницький «Пошились у дурні»); Прокіп Рябина, Пантилимон Качуркевич, Рахміль Цінобер (І. Франко «Рябина»); Секлетія Лазарівна, Кіндрат Несторець (В. Винниченко «Співочі товариства») були носіями естетизованих архетипів, витоки яких нуртують у джерелах ритуального характеру. Адаптуючись з потребами, вони відігравали роль колориту для характеристики регіональних відмінностей стосовно обґрунтування людських чеснот у позитивному чи негативному вимірах задля відстоювання «права на самореалізацію» (Л. Мороз) [117, с. 153].

Українські комедіографи І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, І. Франко зважали на роль проявів індивідуальних особливостей, що характеризували особистісну сутність персонажів – Барильченка, Крамарюка, Окуня, Калитки, Пузиря, Кукси, Дранка, Рябини, Коваля, Ткача, Хоростіля. Комедії українських драматургів вирізняються – у типологічному зіставленні з аналогічними жанровими творами англійських та німецьких авторів – обґрунтуванням національно-етнічного, суспільно-історичного та соціально-економічного контекстів, націлених на висміювання *часткових* і *загальних* недоліків щодо оцінювання позитивних явищ, змалювання гумористично-жартівливих ситуацій крізь призму колориту.

У комедіях І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Франка, Панаса Мирного зроблено акцент не на виняткових особистостях, а на об’ємному окресленні житейських вад звичайної людини, всебічному змалюванні мотивів її вчинків і дій, багатомірності показу людського «Я». Українські комедіографи порубіжної доби не надавали великого значення суспільним рангам і категоріям. Мовно-психологічна характеристика Івана Барильченка, Степана Крамарюка, Каленика Окуня, Герасима Калитки, Терентія Пузиря, Мартина Борулі, Максима Кукси, Степана Дранка, Прокопа

Сірка, Прокопа Рябини, Олекси Коваля, Омеляна Ткача, Івана Хоростіля, Соломоніди Гринівни, Ганни Сакунки відповідає нормативним вимогам комедійного жанру. Засоби творення портретних деталей, психологічного аналізу названих постатей відрізняються від принципів характеротворення в трагедії, характери якої «більш особисті, ніж характери комедії. Це значить: мета трагедії не вимагає і не припускає того, щоб поет зібрав докупи так багато характерних умов, які змальовують звичаї, як це припускається в комедії. В першій характер виявляється лише настільки, наскільки цього неодмінно вимагає перебіг дії. Навпаки, в останній ретельно добираються і показуються всі риси, якими він звичайно відзначається» [199, с. 124].

Коло прийомів, засоби увиразнення індивідуального образу в комедіях «Сто тисяч», «Чумаки», «Хазяїн», «Суєта», «По-модньому», «Супротивні течії», «Мамаша» вирізняються синтетичністю. Комічні образи у цих п’єсах характеризуються узагальненістю, акумуляцією різних моделей прихованої пародії на дійсність, що майстерно маскується під достовірні життєві ситуації. Якщо «комедія може задовольнятись вигаданими подіями, якщо вона воліє мати краще імовірні події, які, проте, можна показати в усьому їхньому обсязі як правдиві, що не дають їй такого широкого сценічного простору, то її характери можуть і повинні бути навіть загальнішими, ніж у дійсності, бо наша уява надає типові певного роду буття, яке стосується до дійсного життя окремої особи так само, як імовірність до дійсності» [199, с. 124].

Комедійні твори української драматургії порубіжної доби позначені аналітичністю, тверезим критицизмом, раціональним переосмисленням наявних ідеалів. Окреслені аспекти характерні для п’єс «По-модньому» М. Старицького, «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Мамаша» М. Кропивницького, «Майстер Чирняк» І. Франка, «Співочі товариства» В. Винниченка. Ці твори містять детальне художнє дослідження людини та дійсності, в алегоричній формі об’ємно відтворюють атмосферу суспільного життя.

У комедіях «По-модньому» М. Старицького, «Хазяїн», «Суєта», «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Чмир», «Супротивні течії»

М. Кропивницького, «Згуба» Панаса Мирного, «Голодному й опеньки – м’ясо» І. Нечуя-Левицького, як і в п’єсах «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана, посилюється інтелектуалізм, поглиблюється психологізм, ускладнюються тематично-проблемні, сюжетно-фабульні та мовленнєво-мовні рівні. Це свідчить про їхню спрямованість на адресного реципієнта. Автори висміювали різноманітні процеси і явища, насичуючи їх думками, ідеями, філософською змістовністю. Драматурги осмислювали етичний і соціальний сенс людського життя крізь призму сміхової культури. Йдеться про зображення комедійних сторін життя, що проступають у процесі розмірковувань. У цьому полягає важливий аспект інтелектуальної комедії, що змушує глядача активно розумово працювати, бути співучасником вистави, роздумувати про складнощі та парадокси людського існування.

П’єси «Суєта», «Супротивні течії», «Учитель», утверджуючи високі моральні взірці через викриття недоліків, висміюють характерні вади епохи. При їх змалюванні доброзичливий гумор чергується з дошкульною сатирою. Тут сміх викликається порушенням загальноприйнятих правил, що суперечать здоровому глузду, відхиленням від усталених недолугих етичних, естетичних, інтелектуальних принципів. Тогочасна комедія, з одного боку, веселить, потішає і розважає, а з іншого – служить уроком, в ній за кумедними витівками дійових осіб прихований повчальний зміст [159, с. 138].

Дидактичні мотиви є стандартними для комедійного жанру. В десятому розділі «Про трагедію, комедію і трагікомедію» своєї теоретичної праці «Мистецтво поезії» (1705) Феофан Прокопович стверджував, що «комедія є віршований твір, який жартівливо й дотепно зображує в дії, так само як і в речах дійових осіб, громадську й особисту діяльність простого люду для повчання в житті і особливо для викриття поганих звичаїв людей» [199, с. 87]. Йдеться про встановлену традицію, що мала місце в комедіях «Мир», «Лісістрата», «Птахи» Аристофана, «Педро де Урдемалас» М. де Сервантеса, «Комедія помилок», «Приборкання норовливої» В. Шекспіра, «Кумедні манірниці», «Школа жінок»,

«Тартюф, або Ошуканець» Ж.-Б. Мольєра, «Севільський цирульник», «Шалений день, або Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Ревізор» М. Гоголя. Названі твори змальовували смішні боки людської природи, в кумедному світлі руйнували стереотипні суб'єктивні істини, в алегоричній формі стверджували можливість подолання духовного невігластва. Ці художні орієнтири, ідейні засади традиційної комедії продовжили українські комедіографи кінця XIX–початку XX століття [159, с. 139].

Зображально-виражальні засоби, вибір персонажів, їхні імена та характеристики в українській комедії на межі XIX–XX століть пройняті національним колоритом, тогочасними жартами і дотепами, мальовничими картинами народного побуту, духом життєрадісного світовідчуття та світосприймання. Фольклорний струмінь у п'єсах «Суєта», «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Помирились», «Супротивні течії» М. Кропивницького, «Учитель», «Майстер Чирняк» І. Франка, «Перемудрив», «Згуба» Панаса Мирного проявляється в мовленнєвій організації, що зумовлюється не тільки жанровими особливостями названих творів, а й функціональним використанням мови повсякденного спілкування, спонтанних висловлювань, значного масиву розмовно-побутової лексики, емоційно-експресивних конструкцій. Це надає комедіям українських драматургів на зламі двох століть життєвої достовірності, увиразнює національну специфіку комедійного жанру, його естетичні прерогативи [170, с. 244]. Погоджуємося із твердженням В. Працьовитого про те, що «справжні художні відкриття можливі тільки тоді, коли митець опирається на твердий національний ґрунт. А коли він з тих чи інших причин намагається відірватися від естетичних ідеалів свого народу, його неминуче підстерігає невдача, бо без національних ознак неможливо витворити художньо переконливі образи-характери, оскільки тематика, проблематика і природа української драми традиційно пов'язані з національним життям народу, його звичаями та уподобаннями» [147, с. 265].

Основний об’єкт осмислення у творах «Суєта», «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Помирились», «Супротивні течії» М. Кропивницького, «Учитель», «Майстер Чирняк» І. Франка, «Перемудрив», «Згуба» Панаса Мирного – нова парадигма взаємозв’язків епохи. Крізь окреслену призму українські комедіографи в комічному світлі репрезентували актуальні соціально-філософські ідеї, які хвилювали їхніх сучасників і які потребували роздумів, в новому ракурсі виносили на суд реципієнта морально-етичну проблематику, в якій переважали питання як родинних, так і громадських взаємин, мотиви кохання, правди, брехні, гідності і честі. Тут посутнє значення має твердження Р. Гром’яка: «Творчий процес, як і художньо-образне мислення митця, спирається на загальнолюдські форми мислення, розвивається спонукуваний суспільною потребою на результат творчої діяльності. Через це й ідейний задум письменника, його тема, жанри й виражальні засоби в основі своїй зумовлені даним суспільством, його відношенням до дійсності, його способом діяльності, світовідчуванням і думанням» [35, с. 64].

Новітній модус художнього відображення модерних реалій в українській драматургії порубіжної епохи визначили якісне оновлення й збагачення національного письменства. Ці аспекти драматичної творчості вдало узагальнив Д. Антонович: «Нинішня доба українського театру, як і музики, йде під гаслом розвитку пут провінціальної побутової обмеженості; майстри театрального мистецтва і театральні діячі прагнуть до того, щоб стряхнутися від пороху побутової рутини, від старих звичок праці, одійти від побутових тонів, чи краще сказати, засвоїти, побіч тонів побутових, також широку гаму тонів і півтонів модерної театральної вмілості, виплекати культуру тіла, і взагалі засвоїти всі досягнення модерної театральної творчости» [цит. за: 136, с. 146].

На сторінках своїх комедій І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, М. Старицький, І. Франко, О. Кониський, Г. Цеглинський відобразили своє бачення тогочасного світу, змалювали своїх персонажів у вимірах сучасних їм обставин. Тут мають місце нові параметри комізму, самобутні дотепно-жартівливі моделі взаємозв’язків окремих картин дійсності. Вони мають

посутній вплив на прояви індивідуальних особливостей, характеризують людську сутність Івана Барильченка, Степана Крамарюка, Каленика Окуня, Герасима Калитки, Терентія Пузиря, Мартина Борулі, Максима Кукси, Степана Дранка, Прокопа Сірка, Свирида Голохвостого, Прокопа Рябини, Олекси Коваля, Омеляна Ткача, Івана Хоростіля, Соломоніди Гринівни, Ганни Сакунки, Бориса Бігунця. Рівень домагань цих дійових осіб, мотиви їхніх вчинків, їхні радощі, тривоги та печалі обґрунтовані національно-історичним і соціально-економічним контекстами. Ця детермінованість зображення літературних характерів, суперечностей між ними розмаїтими суспільними чинниками епохи на межі XIX–XX століть зумовлює типологічні збіги та відмінності п’єс І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Франка, В. Винниченка з комедіями «Ідеальний чоловік», «Як важливо бути серйозним» О. Вайлда, «Людина і надлюдина», «Зброя і людина» Б. Шоу, «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана. Як українські, так і західноєвропейські письменники в бадьорій та оптимістичній манері відтворювали нові грані національної вдачі крізь призму тогочасних художніх уявлень про дійсність.

Примітний факт: у скрупульозно точному аналізі людської долі у плині історичних процесів у комедіях М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Франка, О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана домінантне місце займає гумор. З одного боку, він викликає сміх, іронію, дошкульну насмішку, а з другого – руйнує ілюзію зовнішньої гармонії, спонукає реципієнта до роздумів, чіткої послідовності в розвитку думки. Для комедійного жанру доби характерна відкрита умовність, що об’єднує взаємопов’язані явища, взаємовідносини, процеси. Для нього притаманна двоплановість художнього зображення, в якому за комічними образами приховані відповідні асоціації, що розкриваються аналітичним шляхом. Важливою умовою тут є складна дія, заплутаний та розгалужений сюжет, в основу якого покладені глибокі та змістовні художні задуми.

Для поетики комедії в українській драматургії кінця XIX–початку XX ст. важливе значення має сатира. Цей художній прийом, що відображає в комічному ракурсі хиби і вади, – «особливий спосіб художнього відображення дійсності, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного» [100, с. 624–625]. Сатиричні аспекти комедій М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Франка вирізняються іронічним поглядом, що нівелює догматичність мислення, руйнує його однобокість. Йдеться про лейтмотиви змалювання несумісності високих людських прагнень із реальним станом речей, на яке тогочасна людина приречена об'єктивними умовами [159, с. 138].

Об'єкт сатиричного зображення в комедії порубіжної доби – змальована в доволі непривабливому, критичному, а водночас комічному світлі дійсність. Йдеться про абсурдність навколишнього світу, що постає у смішному вигляді і є предметом насмішок. Водночас зауважимо: згідно до переконливого висновку Ґ.-Е. Лессінґа, «комедія хоче виправляти людей сміхом, а не висміюванням, і вона не обмежується виправленням саме тільки тих пороків, з яких сміється, і тільки тих людей, які цими пороками страждають. Її справжня загальна корисність полягає в самому сміхові, в тренуванні нашої здібності помічати смішне, легко і швидко відкривати його під різною машкарою пристрасті і моди в усіх його сполученнях з іншими, ще гіршими або добрими властивостями, навіть під зморшками врочистої серйозності» [199, с. 116].

Зауважимо: в поетиці жанру комедії в українській драматургії кінця XIX–початку XX ст. сконцентровані як типові риси українського гумору окресленої доби, так і соціальна спрямованість, глибокі психологічні та етичні узагальнення, що вирізняють тогочасну західноєвропейську комедію О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана, Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Стріндберґа. Слушного висновку доходить С. Хороб: «На зламі століть в українській драматургії поєднуються риси, що визначають народницько-позитивістські уявлення, етнографічно та дидактично заокруглену стилістику драматичного дійства й характеротворення, притаманних традицій українській драмі і театрові, і такі

форми та структури європейського творчого досвіду, як інтелектуалізовано індивідуальна і культурна рефлексія, міфологічні форми неофольклоризму і символізму, елементи психоаналізу, що стають ґрунтом для виникнення згодом психологічної драми» [195, с. 146].

Рухливість і легкість жанру української комедії кінця XIX–початку XX століть забезпечуються вдало побудованою інтригою, яка надає єдності драматичній дії, канонічними прийомами гіперболізованого окреслення окремих рис дійових осіб із використанням елементів буфонади, комічними ефектами із застосуванням мотивів упізнавання, епізодів викриття та підслуховування. Комедії «Сто тисяч», «Чумаки», «Хазяїн», «Чмир», «Мамаша», «По-модньому» характеризуються інтенсивним перебігом подій, емоційним напруженням, активними діями персонажів. У цих п’єсах автори змальовують численні хитромудрі вчинки, витівки, примхи життєрадісних постатей, розставляють для них підступні пастки, насичують їхнє мовлення іронією, експресією, апосіопезою, з’ясовують наслідки випадкових помилок і непорозумінь. Заплутані сюжетні лінії з динамічними конфліктами наприкінці цих творів розв’язуються ефектно, несподівано, мають стандартний для комедійного жанру характер. Традиційність системи художніх засобів у змалюванні зіткнень і протистоянь тут виявляється в розгортанні конфлікту навколо центрального персонажа, якому протиставлені інші дійові особи. Звідси – закономірне твердження З. Мороза: «Конфлікти реалістичної української драми другої половини XIX ст. (п’єс І. Карпенка-Карого, І. Франка, кращих драм М. Кропивницького, М. Старицького, Панаса Мирного) є конфліктами типовими» [114, с. 10].

В українській комедії кінця XIX–початку XX ст. домінує весела іронія, життєрадісний сміх, вишуканий народний гумор. Тут органічно поєднані ефектні комічні ситуації, влучні побутові спостереження, рельєфні психологічні характеристики. І. Карпенко-Карий, М. Старицький, М. Кропивницький, І. Франко, Б. Грінченко змалювали багатогранний образ людини в її духовній неповторності, розкрили внутрішній світ дійових осіб, їхній характер засобами

позитивного гумору. Він відрізняється від безжалісної сатири. Увиразнений вододіл виразно проводить А. Щербина: «Хоч гумор і не зводиться лише до лагідної посмішки, а може бути і гострим, уїдливим тощо, все ж таки загалом він відрізняється від сатири тональністю сміху: у гуморі – більш м'яка, стримана, у сатирі – гнівна, безжальна, уїдлива, презирлива, особливо у формі сарказму. Гумор – це критика, яка не заперечує свого об'єкта, а сатира заперечує» [204, с. 32].

Позитивний гумор – важлива жанрова особливість творів І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Франка, Б. Грінченка. Попри те, що в образах Івана Барильченка, Степана Крамарюка, Каленика Окуня, Герасима Калитки, Терентія Пузиря, Мартина Борулі, Максима Кукси, Степана Дранка, Прокопа Рябини, Олекси Коваля, Омеляна Ткача, Івана Хоростіля добродушно висміюються численні недоліки і вади, для них нехарактерна сатирична гострота. Художня функція позитивного гумору, на відміну від гнівної сатири, не полягає в плямуванні, нещадній карі як суспільних, так і особистих недоліків і вад. Глузлива оцінка хиб як окремих особистостей, так і дійсності загалом не має в комедіях українських письменників різко негативного спрямування, їй невластива безжалісна сатира, навпаки, сміх тут супроводжується ліричною атмосферою [170, с. 244].

Епоха на зламі XIX–XX століть, згідно з переконливим висновком М. Зимомрі, – «важливий етап в історії як англійської, так і української літератур, що характеризується розширенням їхніх ідейно-тематичних овидів» [52, с. 182]. Тематично-проблемні конструкції комедій М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, О. Вайлда, Б. Шоу, Дж. Ґолсворсі, Ґ. Гауптмана, Г. Зудермана, О. Е. Гартлебена вирізняються не тільки своєю панорамністю, але й мають інтелектуально-аналітичне спрямування. Воно проявляється в тому, що п'єси драматургів містять оригінальну оцінку життєвих явищ із замаскованим підтекстом і відкритим фіналом. Особливу вагу з огляду на жанрологічні виміри тут має кінцівка, що стосується як змістових, так і формальних аспектів твору. Відзначимо той факт, що «комедія

організовується від її фіналу. Зміна на краще, що полягає у вирішенні заплутаних взаємин, одруженні, зближенні, перемозі справедливості і т. д., передусім є чимось, що стосується змісту. Проте регулярне повторення цієї зміни у визначеному місці драми дає підстави розглядати її як найважливіший елемент форми. Його значення увиразнюється моментом, в якому він реалізується. Попередні знання глядача про жанр сприяють тому, що кожен новий конфлікт водночас передбачає його усунення. Вирівнювання суперечностей – горизонт очікувань, на який проектуються всі події» [232, с. 20]. Ідейна багатозначність із багаторівневими планами зображення спонукає до осмислення додаткових смислів акцентованих питань у п’єсах «Суєта», «Житейське море», «Супротивні течії», «Учитель», «Рябина». Незавершена кінцівка в комедіях на межі XIX–XX століть призводить до того, що розв’язка не вирішує порушені проблеми, а ставить нові. Тут конфлікт здебільшого не вичерпується після завершення дії.

Варто наголосити: манери письма драматургів кінця XIX–початку XX століть характеризують як спільні, так і відмінні прийоми та засоби характеротворення. У центрі художнього зацікавлення М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана, А. Гольца, Г. Зудермана перебувають не стільки негативні якості характеру, непривабливі риси поведінки, внутрішня неповноцінність окремих людей, скільки творення позитивних почуттів, радісні емоції під час сприйняття комічного персонажа. Джерелом смішного на сторінках творів комедіографів порубіжної доби є контрастне змалювання характеру, гіперболізоване окреслення певної риси вдачі, нестримних почуттів, бурхливих пристрастей. Драматурги увиразнювали не потворні аспекти художнього образу, а комічний ефект, який він справляє. У трактаті «Про театр, або Нова розвідка про драматичне мистецтво» (1773) Л. С. Мерсьє дійшов переконливого висновку: «Властивість комедії полягає в тому, щоб схопити смішне; отже, на цьому нахилі й будується мета того виду мистецтва, що полягає в збудженні сміху; цю мимовільну судорогу вважають за ознаку радості, але серце від того не

робиться менш порожнім, ніж було. Якби комедія викривала справжні пороки, люди не сміялись би, а були б глибоко обурені» [199, с. 107].

Центральні постаті комедій «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, «Чмир» М. Кропивницького, «Рябина» І. Франка своїми вчинками, рисами внутрішньої слабкості, обмеженості, дріб'язковості справляють комічне враження. Вони викликають усмішку, бо плекають не цілком обґрунтовані та фальшиві надії, тішать себе ілюзіями, видають себе за справжніх героїв, претендують на високу значущість, шукають вирішення конфлікту такими способами, які суперечать об'єктивному ходу життя. Тому ці персонажі потрапляють у смішне, а часто й жалюгідне становище. Вони перебувають ніби нижче від навколишньої дійсності, позбавлені розумної форми існування і дій, але ці аспекти екзистенції ними не усвідомлюються.

В аналізі жвавих, наївних, смішних образів у комедіях М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Франка, Панаса Мирного, О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана, Г. Зудермана впадають в око типологічні розбіжності в окресленні створених особистостей. Йдеться про низку відмінних засобів і прийомів, що зумовлені як особливостями індивідуального стилю кожного письменника, так і закономірностями функціонування національної літератури. Драматурги змальовували своїх персонажів у атмосфері, що оповита комічним ореолом, яскравими деталями з повсякденного життя власного народу. Таке зображення сприяє концентрації національних рис характеру, надає створеним постатям пластичної зримості, чіткості комічного узагальнення. Постаті Івана Барильченка, Степана Крамарюка, Максима Кукси, Степана Дранка, Джона Вордінґа, Алджернона Монкрифа, Артура Ґорінґа, капітана Блюнчлі, Джона Таннера, Октавія Робінсона, Райни Петкової, Ґрейс Тренфілд, Ленарда Чартеріса, пралі Волф, Гаррі Крамптона, Ґертруди Крамптон відображають традиції, культуру, мову, фольклорну образність своєї нації. Вони предметно віддзеркалюють смішні, комічні форми протилежних поглядів, соціального становища своєрідних антиподів, діапазон змалювання яких

охоплює різні рівні естетичного ідеалу англійського, німецького, українського народів.

Домінанти художнього мислення наприкінці XIX–на початку XX століть спричинилися до того, що в комедіях українських, англійських, німецьких авторів стрижневе місце відведено не стільки комічному зіткненню характерів, скільки світоглядному протистоянню. Ідейні розбіжності тут слугують підґрунтям внутрішніх конфліктів, що в дотепній манері віддзеркалюють боротьбу особистості за своє звільнення від національного, духовного, соціального, політичного, економічного утисків. Герої творів О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Франка, В. Винниченка, як аргументовано доводить М. Зимомря, «шукають нових шляхів суспільного поступу, намагаються звільнитися від стереотипів загальноприйнятих норм, досягти духовної незалежності, відстояти власне право вільно жити й творити» [52, с. 185]. Окреслені фактори сприяють тому, що центр комізму в українських, англійських, німецьких комедіях на межі XIX–XX століть зміщується у внутрішній світ літературних характерів.

Змалювання процесу утвердження новітніх ідейних переконань, що сприяють визволенню та свободі думки, духовному розкріпаченню, в комедіях І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Франка, В. Винниченка, О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана призводить до поглиблення візерунку внутрішнього життя персонажів, синкретичного поєднання внутрішньої дії та комізму зовнішніх подій. Відтворюючи контрастні суперечності, українські, англійські, німецькі автори збільшували вагу ідейних сутичок і зменшували роль зіткнення характерів. Протистояння образів-антиподів на сторінках п’єс «Суєта», «Житейське море», «Чмир», «Супротивні течії», «Як важливо бути серйозним», «Зброя і людина», «Колега Крамптон» здебільшого зводяться до висловлення власної незгоди, увиразнення недолугостей, насмішки над несправедливістю. Ці аспекти творення комічного образу гармонійно узгоджуються з естетичними прерогативами комедійного

жанру, який, згідно слушного висновку З. Мороза, «зображує (або відтворює) потворно-смішне, висміює негативні явища життя і викликає сміх» [114, с. 20].

У цьому зв’язку варто наголосити: якщо в комедійних творах О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана спостерігається посилена увага до внутрішньої дії, прерогатива слова над дією, перевага психологічно-філософських роздумів над подієвими аспектами сюжету, збільшення ваги підтексту, то у комедіях І. Карпенка-Карого, М. Старицького, І. Франка, В. Винниченка значення комедійної інтриги та роль внутрішньої дії приблизно рівнозначні. Попри те, що англійські та німецькі комедіографи конфліктну ситуацію виводили із зовнішніх причин, проте вони переважно змальовуються як побіжні фактори, що детермінують внутрішній стан персонажа. Вагоміше місце тут має художнє заглиблення в душу людини, відтворення складних внутрішніх почуттів і психологічних колізій руйнівників старого світу. Все це надає творам «Ідеальний чоловік», «Як важливо бути серйозним», «Людина і надлюдина», «Зброя і людина», «Колега Крамптон», «Боброва шуба» трагікомічного звучання, визначає переплетення смішного із сумним. Водночас доцільно вказати, що детально проведений психологічний аналіз у західноєвропейській комедії сповільнює драматичну дію, гальмує прямий розвиток сюжетної лінії.

На противагу до цього, комедії українських драматургів вирізняються стрімким розвитком драматичної дії та контрдії, динамічністю діалогів, у яких кожна репліка гармонійно пов’язана із загальною тенденцією конфлікту, швидкоплинним рухом сюжету, легкістю характерів, вмінням завершити кожен акт виразною сценою, вмілим чергуванням наростання та спаду кульмінаційних моментів. Тут йдеться про висміювання здебільшого часткових недоліків загалом позитивних явищ, змалювання окремих смішних рис в характерах Івана Барильченка, Максима Кукси, Каленика Окуня, Мартина Борулі. Гумор у тогочасній українській комедії – це «прояв життєрадісного і розумного, гуманістичного й оптимістичного ставлення до дійсності, це вияв веселого оптимізму, життєствердження (без прямого викривання), це життєрадісне торжество здорових сил життя над усім відсталим, безрадісним,

безперспективним. Таке життєствердне начало можна вважати запереченням протилежного, негативного» [204, с. 28].

Самобутність комедії в англійській драматургії на межі XIX–XX ст. визначається синтезом родових, видових і жанрових ознак, їхньою дифузією. Органічний взаємозв'язок епічних і драматичних рис, комічного та трагічного планів зображення А. Пінеро, Г. А. Джонсом, О. Вайлдом, Б. Шоу, Дж. Ґолсворсі, В. С. Моемом надає їхнім комедіям специфічних ознак, засвідчує на сторінках творів драматургів нові виміри сміху й комічного. Жанрова логіка п'єс «Брехуни», «Віяло леді Віндермір», «Жінка, яка не варта уваги», «Ідеальний чоловік», «Як важливо бути серйозним», «Серцеїд», «Зброя і людина», «Людина і надлюдина», «Джой», «Старший син», «Утікачка», «Леді Фредерік» зумовлена оригінальними об'єктами гумористично-іронічного зображення, засобами створення комічного ефекту. У творах англійських комедіографів чільне місце відведено не так смішним ракурсам властивостей характеру персонажів, їхнім вчинкам і діям, як зображеним у парадоксальному ключі комічним аспектам спотвореного змісту духовних цінностей.

Естетичні пріоритети, творчі устремління українських комедіографів кінця XIX–початку XX століть визначаються модерними тенденціями тогочасної драматургії та театру. Жанрову суть комедій «Суєта», «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Помирились», «Супротивні течії» М. Кропивницького, «Учитель», «Майстер Чирняк» І. Франка, «Перемудрив», «Згуба» П. Мирного характеризує органічний взаємозв'язок, з одного боку, національно-історичних і етнографічно-побутових компонентів комічного та смішного, а з другого, процес зображення художньої реальності, спосіб змалювання характерів тут зумовлюється актуалізацією життєвого матеріалу, злободенних проблем, що викликали зацікавлення, відповідали смакам і потребам сучасного авторам реципієнта. Це синтетичне поєднання вірності взірцям народного добродушного гумору з модернізацією традиційних мотивів, сюжетів, образів, їх трансформацією до світоглядних вимог тогочасної доби

віддзеркалює нові ідейно-естетичні моделі української комедії на зламі століть, її жанрологічну еволюцію.

Дослідження поетичної структури комедій англійських, німецьких та українських драматургів засвідчує стрижневі домінанти авторських жанрових задумів. Посутніми є спроби вийти за межі суто комедійного світосприйняття: тут проступають виразні елементи драматизму, що, як тенденція, притаманно для комедії на зламі XIX–XX століть. Це дозволяє розглядати комедію порубіжної доби як особливий художній світ із властивою йому тематикою, проблематикою, сюжетом, архітектонікою, стилістикою.

1.2. Типологія комедійного жанру в англійській, німецькій та українській літературах

Модифікація поетики комедійного жанру в англійській літературі наприкінці XIX–на початку XX століть була не менш глибокою, ніж зміни у жанрі трагедії. На прикладі драматургії Б. Шоу її виразно окреслює А. Образцова: «Видозміна, змішування старих жанрів, народження нових жанрів, що немов відхиляли взагалі будь-яке зовнішнє регламентування, – все це достатньою мірою характерно для реалістичної драми XX ст. в цілому і для колючої, гострої, щоразу в чомусь нової драми Бернарда Шоу. Засвоюючи і перероблюючи по суті все, що було зроблено до нього і при ньому, Шоу створював нові жанри, свої власні жанри. Жанрова складність, жанрове багатство і новаторство драматургічної творчості Шоу – яскравий доказ його ідейної активності та художньої сили» [129, с. 233].

Характерною прикметою комедійного жанру в англійській, німецькій та українській драматургії окресленої епохи є веселий оптимізм. Домінанта життєрадісного світосприймання у творах Г. А. Джонса, О. Вайлда, Б. Шоу, Дж. Ґолсворсі, В. С. Моема, Ґ. Гауптмана, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького постає гранню свідомості людини, відображенням її доброзичливості, душевної втіхи, віри у краще майбутнє. Увиразнені ознаки – стрижневі для проведення межі між тогочасною комедією та трагедією. У

цьому зв'язку справедливим постає твердження А. Образцової про те, що «сучасна трагедія не може бути оптимістичною. Трагедія сприймається як жанр безпросвітно похмурий з початку і до кінця. Трагедія не бачить шляху в майбутнє. Вона не знає, не шукає способів подолання трагічних зіткнень у сучасності, цим вона не намагається з'ясувати причини життєвих трагічних суперечностей, оскільки ці суперечності зображуються як непереборні, нездоланні раз і назавжди. Трагедія лише констатує безвихідь, і цим робить свою справу» [129, с. 235].

Варто зазначити, що для поетики комедії на межі XIX–XX століть властива розмитість жанрових меж, що спричинена органічним сплавом комічного і трагічного світосприйняття та світорозуміння. Окреслена жанрова трансформація зумовлена новаціями тогочасного художнього мислення. Їхні параметри з проекцією на генологічну дефініцію п'єси порубіжної епохи слушно обґрунтовує В. Вишинський. Дослідник стверджує, що «жанрове визначення твору посутньо відображає новий тип ідейно-емоційної оцінки літературної доби, якій притаманний специфічний синтез трагічного та драматичного» [20, с. 85].

Комедії «Серцеїд», «Зброя і людина», «Людина і надлюдина» Б. Шоу демонструють своєрідність авторського художнього осмислення об'єктивної дійсності. Оригінальне змалювання смішних колізій, в якому вагоме місце займає акцентування факторів змін в індивідуальній свідомості, позначилося на специфіці генологічних пошуків драматурга. Письменник вміло пов'язував комічні та трагічні вияви людського життя в один вузол. На зламі XIX–XX століть він «виступив прихильником жанру трагікомедії, як першочергового у відображенні письменниками сучасності. За своєю основою теза про трагікомедію тісно змикалася з тезою драматурга про те, що героїв сучасних драм не варто ділити на позитивних і негативних, що нема лиходіїв і ангелів, нема винних перед суспільством, а є об'єктивне зло, злочини суспільства перед людиною» [129, с. 234].

У комедіях «Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік» О. Вайлда

посутнє місце відведено пародії та парадоксу. Їхню вагу в зображенні художнього світу на сторінках п’єс драматурга обґрунтовує М. Соколянський. Літературознавець стверджує: «Включення в художню систему комедії звичаїв таких прийомів, як пародіювання, є не стільки ознакою часу, скільки характеристикою індивідуальної манери Оскара Вайлда, парадоксальності його творчого мислення. Пристрасть до парадоксу, активна експлуатація його на різних рівнях художнього тексту, поза будь-яким сумнівом, збагатили комедію звичаїв. У чотирьох п’єсах Вайлда саме парадоксальність (а не розроблена інтрига чи мелодраматичні ситуації) визначила своєрідність драматичних творів, що на багато років пережили свого автора» [152, с. 147–148].

О. Вайлд у комічному ракурсі розкривав сенс не позірних, а справжніх цінностей, важливість права на вибір власного життєвого шляху, індивідуальної відповідальності кожного за свої помисли, вислови і вчинки. У цьому ракурсі жанрові особливості комедії «Як важливо бути серйозним» органічно перегукуються з комедією звичаїв, у якій «існував свій художній світ – суголосний зі світом реальним, але не адекватний йому. Персонажі цих комедій живуть у своїй системі цінностей. Не усвідомивши цього, театр, критика і масовий читач (глядач) XIX століття відвернувся від веселої комедії звичаїв, якій випало на долю пережити свій ренесанс лише в кінці минулого століття в комедіографії Оскара Вайлда» [152, с. 138].

Трактуючи злободенні питання мирного співіснування між народами, в комедії «Зброя і людина» Б. Шоу зафіксував ідейну бінарну опозицію, крізь призму якої важливе місце відведено осудливому осміянню збройної боротьби. Драматург, на вдале зауваження Ґ. Честертона, «зважився будувати п’єсу не на пафосі, а на різкому переході від піднесеного до комічного» [215, с. 86]. У цьому ракурсі твір Б. Шоу має викривальний характер, а позбавлена здорового глузду національна конфронтація стає об’єктом сатири. Доцільно наголосити, що сатиричними рисами в комедії позначені не окремі персонажі, які стають заручниками ситуації, а протиборство держав. Вагомість сатиричної типізації на сторінках п’єси Б. Шоу зумовлена тим фактом, що найкращі «правила

серйозної моралі дуже часто мають меншу силу, ніж сатиричні випади, і ніщо не впливає краще на більшість людей, як зображення їх хиб. Виставити вади на загальний сміх означає завдати їм відчутного удару. Люди легко зносять несхвалювання їх, але зовсім не терплять глузування. Вони воліють бути підлими, та зовсім не хочуть бути смішними» [199, с. 85].

Матеріалізована у висловлюваннях дійових осіб, комедія Бернарда Шоу визначає художню структуру сюжету, в якому домінуючою постає битва ідей – соціальний діалог, дискусія, словесний двобій – між персонажами у відстоюванні життєво важливих принципів. Дискусія виразно проступає в комедії «Одруження» (1908), що «викликає інтерес як досвід створення п'єси-дискусії, де суперечки від початку до кінця поєднуються із розвитком дії. Іронія драматурга спрямована проти того, що заважає прояву істинно людських почуттів, сковує людську особистість, позбавляє її самобутності та самостійності» [6, с. 166]. Комедії «Серцеїд», «Зброя і людина», «Людина і надлюдина» видатного англійського драматурга ірландського походження є соціально-психологічними. Йдеться про те, що у своїх творах комедіограф досліджував не так окрему особистість, як психологію суспільних відносин.

Тематично-проблемні горизонти комедій «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Соціал-аристократи» А. Гольца, «Бій метеликів» Г. Зудермана, «Рубіж життя» М. Гальбе, «Пауліне» Ґ. Гіршфельда, «Справді добра людина» О. Е. Гартлебена, як і їхні драми, постають на тлі родинного життя героїв, їхніх побутових взаємин. Проте, на відміну від драм «Перед сходом сонця» (1889) Ґ. Гауптмана, «Честь» (1889) Г. Зудермана, «Родина Зеліке» (1890) А. Гольца та Й. Шлафа, «Вільне кохання» (1890) М. Гальбе, змальовані події та життєві явища в натуралістичній комедії набувають гумористичного забарвлення.

Стрижнева жанрова ознака комедій «Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана, «Соціал-аристократи» А. Гольца, «Бій метеликів» Г. Зудермана, «Американський водій» М. Гальбе, «Пауліне» Ґ. Гіршфельда, «Виховання для шлюбу» О. Е. Гартлебена, «Три» М. Дрейера – доцільний взаємозв'язок у їхній поетичній структурі комізму з драматизмом. Ця риса є однією з домінантних

прикмет жанру комедії кінця XIX–початку XX століть. Синтез розважального і серйозного – органічна складова як у п’єсах німецьких комедіографів, так і у творах «Зброя і людина» Б. Шоу, «Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Супротивні течії» М. Кропивницького. Згідно слушного міркування Г. Пранґа, «до справжньої комедії обов’язково належить і певна прихована серйозність, на тлі якої в якості «комізму» несподівано виокремлюється весела розв’язка конфлікту та вини, що має в комедії вирішальне значення. Водночас у комедії ця необхідна прихована серйозність характеру, проблеми та ситуації передбачає вимогу, згідно до якої дійова особа та її мова, а також ситуації повинні бути або частково доволі серйозними, або принаймні менш дотепними і смішними, чи навіть потішними та різкими, ніж тільки «комічне» в дешевому сенсі» [264, с. 133].

Взаємопереплетення комічного і драматичного в німецькій комедії окресленої епохи відповідало тогочасним світовідчуттю та світорозумінню, було органічною властивістю достовірної характеристики дійсності. Синкретичні тенденції у п’єсах німецькомовних авторів – невід’ємна складова об’єктивного відбиття реалій. Потік життя з проекцією на соціально-біологічну детермінованість змальованих явищ у комедіях «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Бій метеликів» Г. Зудермана, «Рубіж життя» М. Гальбе, «Ганна Яґерт» О. Е. Гартлебена, «Сьогоднішня молодь» Отто Ернста відтворювався детально й безпристрасно паралельно в двох площинах – засобами естетичних категорій комічного та драматичного. Відтак у названих творах впадає в око розмитість меж між жанрами драми та комедії [56, с. 336].

Цю характерну ознаку натуралізму простежує Р. Коуен. В своєму аналізі дослідник вказує: «Вірогідно, що можна провести орієнтовний поділ між серйозними та веселими драмами натуралістів, але тільки іноді до тієї чи іншої п’єси існує більш-менш уніфікований обов’язковий тон жанрового визначення. Назвемо, приміром, деякі з «серйозних» Гауптманових натуралістичних драм: «Перед сходом сонця» – «соціальна драма», «Самотні» – «драма», «Ткачі» – «п’єса», «Вознесіння Ганнеле» – «ілюзорна фантазія», «Флоріан Ґаєр» –

«трагедія селянської війни» (візьмемо до уваги доповнення «трагедії селянської війни», що стосуються дійсності та спростовують естетичне), «Візник Геншель» – «п'єса», «Міхаель Крамер» – «драма». Драмою є також «Юність» Гальбе, як і «Родина Зеліке» Гольца та Шлафа і т. д. Зовнішньо в Гауптмана відрізняється тільки назва «комедія» «Колега Крамптон»; проте п'єса містить в собі мало що від традиційної комедії. І коли Гауптман зазначає жанр «Бобрової шуби», він говорить про «злодійську комедію». Чи є «злодійська комедія» знову ж таки увиразненням тільки сюжетного як визначального для жанру? Чи, можливо, Гауптман вважає, що для злодіїв все – комедія, а для «незлодійських» дійових осіб – щось інше, що знову поставило б жанр п'єси під сумнів?» [222, с. 748–749].

Доцільним співвідношенням комічного і драматичного в дотепному ракурсі натуралісти наголошували на непривабливих боках суспільних вад. Виробляючи свою естетичну теорію, Ґ. Гауптман, А. Гольц, Г. Зудерман, М. Гальбе, О. Е. Гартлебен реформували комедійний жанр. Їхні комедії – сфера ідей, що тісно пов'язана з сучасною реальністю, наукою, об'єктивними законами природи, а основа їхнього гумору – вміння збагнути комічні грані реальних життєвих взаємин [23, с. 42].

Жанровий синкретизм у п'єсах «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Учитель», «Майстер Чирняк» І. Франка, «Співочі товариства» В. Винниченка свідчить, з одного боку, про гнучкість і рухливість комедії на межі XIX–XX століть, а з другого – про її художній поступ. Органічне поєднання компонентів комічного та драматичного в комедіях «Згуба» Панаса Мирного, «На Зелений клин» Л. Яновської, «Суженої конем не об'їдеш», «Суєта», «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Мамаша», «Голомозий» М. Кропивницького, «Панна-штукарка», «Марні надії» А. Крушельницького, «Ворожбит» Г. Цеглинського, «Двісті тисяч» С. Стеймацького слугує підставою в дослідженні А. Козлова закономірно вести мову про те, що в названих творах комічне та драматичне щодо їхніх жанротвірних вимірів мають рівноцінний характер. У своєму аналізі літературознавець наголошує на тому, що ця «варіація української комедії,

максимально наблизившись до жанру драми, набувши принципово нових ознак, фактично припинила своє існування. Драматичне в цілому і драматизм ситуацій та становища позитивних персонажів дорівнялися в ній у силі та значущості в процесі розвитку подій і конфліктів до комічного та комізму становища антигероїв – створилося досить своєрідне «ідейно-естетичне рівносилля» драматичного і комічного начал. І лише концептуально-авторське, а не об'єктивно реалістичне розв'язання провідного конфлікту в комедійно-сатиричному плані, підкреслено комедійна і сатирична ідеї твору надали комічному роль ідейно-естетичної домінанти» [83, с. 180].

Відзначимо, що логіка зображеного, принципи творення образної картини на сторінках комедій І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Франка, В. Винниченка вирізняються чітко продуманими вкрапленнями драматичних елементів. Ці особливості компонування художнього світу на зламі двох століть віддзеркалюють тенденцію до розширення художніх можливостей комедійного жанру. Незважаючи на поєднання в одному творі смішного і серйозного планів зображення, комедії українських драматургів істотно відрізняються від академічних трагедій. Поділяємо міркування З. Мороза, що, «на відміну від трагедії, комедія змальовує не сильні, а жалюгідні пристрасті; життя її героїв переважно безглузде, смішне; основні її персонажі – комічні, хоч поряд з цим у комедії можуть бути характери сильні і серйозні, а не смішні» [114, с. 20].

Комізм характеру будується навколо зображення смішних рис колоритної постаті. Ця особливість зумовлена жанровою специфікою комедії. Якщо в трагедії зображуються виняткові особистості, то «в комедії одна особа персоніфікує собою велику кількість осіб» [199, с. 119]. Центральні постаті комедій «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Соціал-аристократи» А. Гольца, «Бій метеликів» Г. Зудермана, «Рубіж життя» М. Гальбе, «Пауліне» Ґ. Гіршфельда, «Виховання для шлюбу», «Ганна Яґерт», «Справді добра людина» О. Е. Гартлебена, «Три» М. Дрейера, «Сьогоднішня молодь» Отто Ернста, як і дійові особи п'єс «Як важливо бути серйозним»,

«Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Зброя і людина» Б. Шоу, «Хазяїн», «Суєта» І. Карпенка-Карого, наділені яскравими характерами, їхні походеньки, примхи, дивацтва, безпосередність викликають сміх. Тут більшу вагу мають не повороти сюжетних ліній, гумористичне висвітлення подій, а розкриття комічних рис конкретної особистості. Аналізуючи комедійні твори Ґ. Гауптмана, З. Геферт зазначає: «В Гауптмана замість типового постає індивідуальний комізм і особливо часто в його творах зустрічається зовнішній комізм. На долю ситуативного комізму припадає найменше значення» [240, с. 96].

Комедії «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Соціал-аристократи» А. Гольца, «Бій метеликів» Г. Зудермана, «Рубіж життя» М. Гальбе, «Пауліне» Ґ. Гіршфельда, «Виховання для шлюбу», «Ганна Яґерт», «Справді добра людина» О. Е. Гартлебена, «Три» М. Дрейера, «Сьогоднішня молодь» Отто Ернста вирізняються спільністю світовідчуття, актуальністю проблематики, оригінальними прийомами характеротворення та художньої типізації, багатством засобів гумору, сатири, карикатури. Джерелом комічного, тлом дії на сторінках цих творів є об’єктивне життя. Тут йдеться про одну з іманентних рис комедії, яка «не перебільшує сутичок, тому що її картини запозичені з наших звичаїв, сюжети – з нашого суспільства» [199, с. 113].

Багатогранні моделі дійсності, достовірне змалювання людських радощів, тривог, утіх, сподівань, ілюзій істотно впливають на структуру німецької комедії кінця XIX–початку XX століть, її зовнішню і внутрішню форму. Звідси – розмаїття її жанрових підвидів. У цьому контексті заслуговує на увагу аналіз В. Фройнда: «З огляду на структурні аспекти виявляються комедії ситуацій, типів, характерів, інтриг; при інтенціональному розгляді мова йде про суспільно-критичні, сатиричні, утопічні, зворушливі та виключно розважальні комедії. При хрестоподібній пов’язі звідси можна вивести спектр поняття; воно важко піддається визначенню, і, незважаючи на встановлення ярликів, незначно сприяє пізнанню суті» [221, с. 7].

Генологічна видозміна в німецькій комедіографії на зламі XIX–XX століть здійснювалась, з одного боку, у напрямку переходу від комедії і фарсу до трагікомедії і трагіфарсу, від поверхневого та іноді примітивного гумору, жартів і насмішок до витонченої психологічної іронії, а з другого – через змішування жартівливого і зворушливого, комедійного, драматичного і трагедійного. Розкриваючи багатогранність комедії як жанру, А. Ткаченко стверджує: «Діапазон її чимдалі ширшає: від гострої викривальної сатири до легкого водевільного гумору, від психологічної комедії характерів до комедії ситуацій, від гротеску до ліризму, від побутовизму до символізму, від комедії ідей до комедії абсурду чи комедії настроїв тощо. Іноді названі жанрові різновиди зустрічаються у більш-менш чистому вигляді (водевіль; останнім часом – пародія), але здебільшого вони переплітаються» [180, с. 111–112].

Наголосимо: у процесі становлення комедійного жанру проходили динамічні зміни розуміння природи комічного. В історичному розвитку ця еволюція поглядів відбувалася шляхом переходу від творів з домінуванням елементарного комізму до серйозних комедій, що порушували важливі суспільні й моральні проблеми. У середньовічних фарсах, комедіях масок, інтермедіях переважали короткі сценки гумористичного характеру, легкий, жартівливий зміст із зовнішніми комічними ефектами. Комізм тут досягався традиційними засобами гумору та сатири. В серйозних комедіях кінця XIX–початку XX століть більшу вагу мали іронічність авторської позиції, пародійний погляд, витончена сатира [166, с. 221]. Логіка зображеного у творах «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Соціал-аристократи» А. Гольца, «Бій метеликів» Г. Зудермана, «Рубіж життя» М. Гальбе, «Пауліне» Ґ. Гіршфельда, «Ганна Яґерт», «Справді добра людина» О. Е. Гартлебена, «Три» М. Дрейера, «Сьогоднішня молодь» Отто Ернста зумовлена орієнтацією на тогочасного адресата, його світоглядні ідеали. Хоча окреслені твори насичені жартами, витівками і дотепами дійових осіб, проте вони органічно поєднували комічне і серйозне, моделювали контрастні рішення наболілих проблем. За принципом поєднання цих ґрунтовних компонентів «утверджувався

гнучкий і багатоаспектний підхід до комедії як до вільного, розкутого і вельми різноликого жанру, персонажами та об’єктами сміху в якому можуть виступати будь-хто і будь-що: все і всі тут рівні й однаково безборонні перед сміхом» [180, с. 109].

Особливе місце у творах комедійного жанру в Україні на зламі XIX–XX століть займають взаємодія та взаємопереплетення різних стильових тенденцій. Вони зумовлені впливом на світогляд тогочасних комедіографів радикальних змін у сфері художнього осягнення дійсності. Комедії «По-модньому» М. Старицького, «Чумаки» І. Карпенка-Карого, «Чмир», «Супротивні течії» М. Кропивницького, «Учитель» І. Франка поєднують натуралістичну, об’єктивно змальовану дійсність, символістський підтекст ірраціональних ідей, екзистенціальні проблеми свободи і вибору. На противагу традиції, згідно з якою художні твори володіли чітко визначеними стильовими ознаками, названу добу вирізняє синкретизм художніх напрямів, «з яких кожен полемізував з іншим, протистояв решті – все це лежало в основі разючих змін і перетворень жанрів драматичної літератури. Різноманітність точок зору, поглядів на дійсність, боротьба цих поглядів зумовили народження щодалі нових, специфічних жанрових особливостей і рис» [129, с. 229].

Модифікація комедійного жанру в українській драматургії на межі XIX–XX століть наповнює новим змістом тогочасні комедійні жанрові різновиди. Тому поділ комедійних творів І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, Панаса Мирного, І. Франка, В. Винниченка на комедії ситуацій і комедії характерів має умовний характер. Здебільшого йдеться про цілісне поєднання яскравих комічних становищ і рельєфних характерів. Цей сплав відображає літературні погляди тогочасних комедіографів на цілісність картини навколишнього світу, в якому все перебуває в тісному зв’язку. Звідси – відносність чіткого розмежування жанрових різновидів комедії кінця XIX–початку XX століть [163, с. 140].

Для характеристики української комедії порубіжної епохи стрижневу роль відіграють комізм ситуацій і комізм характерів. В основу п’єс «Суєта»

І. Карпенка-Карого, «Супротивні течії» М. Кропивницького, «Учитель» І. Франка, «Співочі товариства» В. Винниченка, в яких більшу вагу має ситуативний комізм, покладені несподівані, непередбачені, мало пов'язані між собою події. Сюжети цих творів вирізняються динамічною дією, що ґрунтується на випадковостях і не зумовлена чітко визначеними закономірностями.

Сутність комізму ситуацій узагальнює А. Ткаченко. В своєму дослідженні про автора п'єси «Не судилось» дослідник стверджує: «Майстер української драми М. Старицький у пошуках репертуару писав, крім власних, і п'єси за творами інших авторів. Зокрема, на основі не вельми сценічних комедій Панаса Мирного («Перехитрив») та І. Нечуя-Левицького («На Кожум'яках») він створив свої варіанти – «Крути, та не перекручуй» – і «За двома зайцями» (особливо популярна завдяки екранізації). Написав і кілька оригінальних водевілів: «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «По-модньому», «Чарівний сон». Комізм першого з них може бути взірцем класичного комізму ситуацій: пан Шпонька й пан Шило, колишні друзі, ставши ворогами через нікчемну сварку, йдуть позиватися і мусять помиритися в корчмі, бо в одного є горілка, та нема закуски, а в другого – навпаки» [180, с. 112].

Твори «Сто тисяч», «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «За двома зайцями» М. Старицького, «Пошились у дурні», «Чмир» М. Кропивницького – комедії, в яких домінує комізм характерів. Їхньою важливою рисою є те, що в розвитку драматичної дії, її перебігу чільне місце відведено характеру, внутрішній закономірності його емоційної сфери, а не сюжету як ланцюгу зовнішніх подій і явищ. Такі п'єси «завжди підкреслюють головний персонаж, щоб виявити головний характер» [199, с. 108]. Центральному героєві «підкорюють всіх інших персонажів; їх зменшують або, щоб збільшити його, жертвують йому всім, що його оточує» [199, с. 108].

Естетична функція комізму характерів полягає в тому, щоб викликати в реципієнта поряд з емоційним піднесенням інтуїтивне розуміння власної вищості над комічним персонажем і спричинити сміх. Поетика створення комедійних

персонажів допускає певне випрямлення характерів, дещо спрощене психологічне мотивування їхніх вчинків. Має рацію Б. Шеллер, підкреслюючи, що «суть комедії визначається прикметою смішного, точніше, певними людськими проявами, які викликають сміх» [269, с. 11].

У п’єсах українських драматургів зображено колоритні типи міщан, дрібних чиновників, дотепно висміяно їхню мораль та звички. Увагою до цих верств суспільства позначений етюд «По ревізії» М. Кропивницького – оригінальний взірець соціальної сатири. Слушно наголошує В. Здоровега, що «сатирична комедія, як свідчить сама назва, – це п’єса, в якій суспільні і людські пороки висміюються за допомогою гострих сатиричних засобів» [49, с. 26]. Зображення духовної порожнечі старшини й писаря, під владою яких перебувають сотні людей, виявляє спорідненість творчої манери драматурга із сатиричною традицією М. Гоголя. «Бурхлива діяльність» старшини Василя Мироновича й писаря Севастьяна Савватьєвича схожі з поведінкою Естрагона і Владимира – персонажів п’єси С. Беккета «Чекаючи на Годо». Вигадки дійових осіб названих творів формують позірний уклад їхнього життя. Водночас історія сварки баби Риндички та солдатки Пріськи, їхнє примирення за участю керівництва являє собою театралізований народний анекдот. Тому п’єса найбільш близька до свого пражанру – інтермедії, де використовувалися кумедні й жартівливі історії, оповіді, анекдоти.

У водевілі «Помирились» М. Кропивницького має місце тенденція автора до узагальнень соціального характеру. Традиційний мольєрівський сюжет про спритного слугу й простакуватого пана використано драматургом у сатиричному ключі в «шутці-оперетці» «Пошились у дурні». Сутність трагікомічної ситуації в комедії «Чмир» М. Кропивницького полягає в соціальній та духовній несумісності трудівників і людей, що живуть з праці інших. Небагатий селянин Демко Пшінка був відповідальним, працьовитим, доки не отримав велике багатство у спадок. Намагаючись перейняти панські повадки, манеру спілкування, Демко, подібно до персонажів комедії О. Островського «Не в свої сани не сідай», згодом опиняється в неприємному

становищі. Зрештою його, неписьменного, спритно обкрадає хитрий крамар. П'єса «Мамаша» М. Кропивницького належить до «нового типу» комедії, в якому значною мірою виражені трагічні елементи.

Драматургія І. Карпенка-Карого, заснована на принципах правдивості й гуманізму, підсумувала майже столітній розвиток української драматургії, піднявши її на новий рівень. «Серйозна» комедія «Розумний і дурень» українського комедіографа – зразок своєрідного осмислення вічних образів Каїна та Авеля. Причиною вчинків Михайла Окуня стала надмірна любов та увага батьків, які несправедливо і незаслужено протиставляли своїх дітей з дитинства. Названа п'єса започаткувала трилогію, до якої належать твори «Сто тисяч» і «Хазяїн», в якій тріумфує реалістичне, об'єктивне зображення життя.

У трагікомедії «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого відіграє вагому роль своєрідна природа сміху – не нищівного, а співчутливого, аналітичного. Сатиричний персонаж Трандалєв «спеціалізується» на махінаціях з документами і з якого легко виводиться проекція на все бюрократичне суспільство, морально звиродніле та охоплене корупцією. З фольклорними та частково вертепними традиціями пов'язані постаті, що виявляють різні грані комедійного, – неосвічений і бездушний пан Націєвський, в якого, однак, достатньо розуму для пошуку багатої нареченої, та наймит Омелько, який є одним із найколоритніших комедійних персонажів не лише в українській, а й в усіх слов'янських літературах. Центральний персонаж твору Мартин Боруля намагається довести своє дворянське походження задля поваги в суспільстві та заможнішого життя, однак його спроби зазнають невдачі. Намагання порівняти Мартина Борулю з Журденом із комедії «Міщанин-шляхтич» Мольєра виявляють не лише відмітні особливості поетики реалізму й класицизму, національну своєрідність українця, а й реальну життєву конкретику, здоровий народний гумор твору.

Трагікомедія «Сто тисяч», як і п'єса «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, виявляє ознаки авантюрної драми – жанру, давно відомого в західноєвропейській драматургії, проте нового в українській. Центрального

персонажа Герасима Калитку обманув Невідомий, з допомогою якого той мав намір ошукати всіх, придбавши торбу фальшивих грошей. Сатирична комедія «Хазяїн» І. Карпенка-Карого порушує тему влади грошей, прагнення до збагачення будь-якою ціною. Як слушно зауважив Р. Пилипчук, комедійність сатиричних комедій «Розумний і дурень», «Сто тисяч», «Хазяїн» «глибоко захована за дією, більш властивою драмі. Головні персонажі в цих п'єсах – не комедійні, а хара́ктерні, як прийнято визначати тип героя в театрі. Тут спадає на думку паралель до творчої практики А. Чехова, який давав жанрові визначення комедії таким своїм п'єсам, які нічим не нагадували комедій у традиційному розумінні цього жанру» [140, с. 18].

Дві останні комедії дискусійного, ідейного плану «Суєта» і «Житейське море» («протяг» «Суєти») – частини незавершеної трилогії про взаємини батьків і дітей, інтелігенції та народу, обов'язки і призначення людей мистецтва. П'єса «Житейське море» – один із творів, які виявляють причетність української драматургії до європейської нової драми з її посиленою увагою до внутрішнього життя людини, прагненням осмислити вселюдські проблеми, з глибоким підтекстом, багатозначністю. Ця комедія є типологічно близькою до твору «Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана. П'єса побудована як типова мелодрама з подружньою зрадою та несподіваним викриттям, однак порушує питання далеко не сімейного життя актора Івана Барильченка. Деякі його вчинки виглядають невмотивованими з погляду здорового глузду. Амплуа, роль, театральна маска настільки зрощуються з людиною, що починають визначати її життя. Цей момент є характерним для поетики модерну.

Комедії «Рябина», «Учитель» І. Франка написані в дусі східноукраїнської соціально-психологічної драми й сатиричної комедії, виводячи соціально-моральну проблематику за межі шлюбно-сімейних відносин, розкриваючи повсякденну безвихідь людського життя. Варто зауважити: В. Крекотень аргументовано висловив думку про те, що ще З. Мороз «коротко і чітко сформулював свої погляди на реалізм української класичної драматургії». Її особливості «полягають у тому, що в кращих своїх зразках вона піднімала

злободенні і життєво важливі для народу питання, широко охоплювала явища соціальної дійсності» [87, с. 295].

Осмислення специфіки жанрових структур стосовно особливостей комедії в англійській, німецькій та українській драматургії на зламі XIX–XX століть дало можливість виокремити на рівні типології стильові характеристики, сукупність сюжетних ходів, мотивів, образів, зображально-виражальних засобів у творах Б. Шоу, О. Вайлда (англійська комедіографія), Ґ. Гауптмана (німецька), І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького (українська).

Література до розділу

2, 6, 20, 23, 24, 27, 35, 49, 52, 56, 83, 85, 87, 100, 105, 114, 117, 129, 136, 140, 147, 152, 159, 160, 163, 166, 167, 170, 180, 185, 195, 199, 204, 209, 215, 218, 221, 222, 232, 240, 241, 252, 264, 265, 269.

РОЗДІЛ 2
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ КОМЕДІЇ В АНГЛІЙСЬКІЙ, НІМЕЦЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

На зламі XIX–XX століть відбулася зміна естетичних пріоритетів у тогочасній англійській драматургії, що спричинило зміцнення розвитку жанру комедії та її естетичної функції. Це дало можливість реалізувати в комедійному тексті нові естетичні ходи, виявити ефективне втілення зображально-виражальних засобів, що й зримо позначилося на жанрово-стильовій специфіці художнього ужинку багатьох творців комедійного жанру (Г. А. Джонс, Дж. Ґолсворсі, В. С. Моем, О. Вайлд, А. Пінеро, Б. Шоу). До цього спонукали й об’єктивні історичні чинники, які детермінували творче устремління носіїв переходової доби, зумовлювали потребу окреслювати межу естетичної чуттєвості та зорієнтовували їх на пошук оптимальної форми відображення актуальних питань епохи та злободенних проблем суспільного життя в тогочасній Англії.

Естетичні пріоритети Оскара Вайлда відображають генологічну специфіку у жанровій матриці комедій «Ідеальний чоловік», «Як важливо бути серйозним», «Жінка, яка не варта уваги», «Віяло леді Віндермір». Вони віддзеркалюють генологічні видозміни *веселої п’єси*, у рамцях якої першорядну роль відіграє суцільна полеміка персонажів, що точиться навколо суспільно-політичної та морально-етичної проблематики та має місце парадоксальний розгляд світоглядних суперечностей доби. Таким чином, комічна дієвість сприяє розбудові сюжетної лінії, спричиняє ефект поєднання *комічного/потворного*; *комічного/веселого*; *комічного/жахливого*, зумовлюючи виникнення нових, несподіваних, свіжих комічних утворень, здатних викликати енергетичні почуття природної втіхи. Це демонструє дія друга комедії «Ідеальний чоловік», що відбувається в маленькій їдальні будинку сера Роберта Чілтерна. Ефект очікування виявляється у відтворенні психологічних переживань сера Роберта, який перебуває, за підкресленням творця комедії, «в

стані сильного душевного неспокою і тривоги» [15, с. 38]. Репліки героя засвідчують його самоактуалізацію, спроможність наповнити як на рівні монологу, так і діалогу емотивною та експресивною лексикою з урахуванням адресної орієнтації крізь призму моделі «автор-герой-читач». У цьому ключі примітна структурна організація тексту, що трансформує реальність поєднання комічного та жахливого в комедії «Ідеальний чоловік» О. Вайлда та, приміром, творі «Золотий жук» («The Gold-Bug») Едгара Аллана По.

Йдеться про оцінювання низки рис персонажів, що відіграють визначальну роль в процесі з'ясування перетину дії та реакції на неї в конкретній ситуації. На інтерпретаційному рівні Б. Шоу, автор комедій «Людина і надлюдина», «Зброя і людина», «Серцеїд», не послуговується ознаками карнавалізації, не використовує пародійних настанов, вульгарного чи надмірного панібратства; натомість, він загострює динаміку дійства контрастним протиставленням життєвих явищ, поведінкових стратегій, підкреслюючи наявність вододілу між зовнішніми і внутрішніми проявами сміхової культури. Діапазон комічних контрастів Б. Шоу художньо відтворив у полемічних з'ясуваннях з боку Джона Таннера та його головного опонента Ребука Ремсдена у п'єсі «Людина і надлюдина». При цьому Б. Шоу зримо розкриває у комічному ракурсі сенс не позірних, а справжніх цінностей, обстоюючи право на вільний вибір власного життєвого шляху. Це не заважає йому змальовувати у парадоксальному ключі непряме виявлення світоглядної позиції, життєвого пориву непересічної людини та звільнення її від стереотипів лицемірного покрою, сили анахронічних законів в аспекті дихотомії «вади – чесноти». Митець не без успіху намагається виявити визначальні ознаки характеру, прагне до подолання зужитих шаблонів, мотивує вчинки дійових осіб, фіксує душевну основу особистості з її темпераментом та світоглядним вибором цінностей як у мовленні, так і в конкретних вчинках. У них закодовані авторські характеристики, соціально-історичні, архетипні, духовно-культурні, морально-етичні, національні, ментальні складники комедійної ситуації.

У цьому зв’язку примітним є таке портретне чи пейзажне змалювання, яке безпосередньо залежить від авторського завдання того чи іншого художнього твору. Для німецької комедії кінця XIX–початку XX століть притаманне акцентування багатьох спірних питань з метою їх широкого публічного обговорення. Йдеться про дискусійну спрямованість, полемічний характер, увиразнення парадоксальних фактів, що доводять помилковість звичайних уявлень, марнославство сучасного суспільства. Перманентною метою тогочасних комедійних творів є асоціативне переосмислення усталених поглядів на сутність суспільних моделей. Звідси – свідоме порушення логічних зв’язків, що ініційоване задля створення гумористичного ефекту та підпорядковане основним тенденціям часу.

Художня практика провідних українських комедіографів (І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, М. Старицький) – самобутня на рівні проявів національного гумору, тональності сміху, засобів творення семантичних конотацій, інтертекстуального сенсу комічного вираження, об’єктів контрастного зображення, поєднання екстенсійних та інтенсійних понять з метою доведення в комічних образах сценічної самототожності. Вона сприяла глибшому вираженню *однотипно схожого* творчого мислення комічного характеру на тлі трансформованих відмінностей з урахуванням й позахудожніх маніпуляцій впливу на реципієнта. Йдеться також про відмінності комедійного жанру та його текстових утворень з огляду на національну, етнічну, культурну ідентичність українського народу. З огляду на «художньо видимий часопростір» (Г.-Е. Лессінг) постає мотивованою модель комедійного мислення в доробку Івана Котляревського («Москаль-чарівник») та Григорія Квітки-Основ’яненка («Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик»). Зразковою ілюстрацією художньо збагаченого іронічно-сатиричного сміху може служити і самобутній новаторський твір «Енеїда» І. Котляревського. Означені тенденції окреслюють сюжетотвірні зміщення на різних рівнях, у т. ч. цілеспрямованого дійства, комічної акції, що розкриваються через конфлікти, інтриги, суміжні суперечності та викликають *сподіваний комічний ефект*. Аналогічні поєднання

присутні в текстах комедій Степана Васильченка («На перші гулі», 1911; «В холодку», 1914), Володимира Винниченка («Співочі товариства», 1911; «Молода кров», 1913), Антіна Крушельницького («Орли», 1907), Петра Саксаганського («Шантрапа», 1914), Михайла Старицького («По-модньому», 1890), Івана Франка («Учитель»,1894; «Майстер Чирняк», 1896), Григорія Цеглинського («Торгівля жемчугами», 1895), Любові Яновської («На сіножаті», 1901), а також передусім – Івана Карпенка-Карого («Розумний і дурень»,1885; «Мартин Боруля», 1886; «Сто тисяч», 1889; «Чумаки», 1897; «Хазяїн», 1900; «Житейське море», 1904) та Марка Кропивницького («Пошились у дурні», 1881; «Супротивні течії», 1900; «Мамаша», 1903). Названі автори використовували різні творчі прийоми з метою відтворення як *гостро сатиричних*, так і *лагідно сатиричних* регламентаційних ознак, що характеризують комічних персонажів, носіїв непотужного адаптаційного потенціалу (ледар, телепень, блазень, нездара, п’яниця, перевертень, нікчема) та містять у собі смислові, структурні, оціночні словесні еквіваленти. На масиві цієї аксіологічної шкали результативного унормування утверджувалася манера спонтанної сценічної гри, яку оживлювали зображально-виражальні засоби, у т. ч. множинні фіксації добродушного гумору, дотепного сміху, одиничної теплої усмішки, в’їдливого жарту, джерела якого нуртують в українській народній стихії. Її джерела активно збагачували жанрову матрицю комедійних творів української драматургії на зламі XIX–XX століть.

2.1. Генологічна специфіка комедій О. Вайлда, Ґ. Гауптмана та І. Карпенка-Карого: сюжетотвірний, проблемно-тематичний та психологічний аспекти

Жанрові трансформації англійської комедії кінця XIX–початку XX століть знаходять реалістичне віддзеркалення у художніх пошуках О. Вайлда (1854–1900). Наприкінці 1870-х і до середини 1890-х років драматург «здійснив вельми своєрідну еволюцію, звертаючись до різних драматичних жанрів» [152, с. 117]. Естетичні пріоритети письменника посутньо відображають

генологічні видозміни веселої п’єси, в якій на межі століть замість звичних засобів комізму більшу вагу мають полеміки персонажів на суспільно-політичні та морально-етичні проблеми, парадоксальний розгляд світоглядних суперечностей доби. Як стверджує М. Соколянський, головні цінності комедій митця «і передусім – блискучий, наповнений афоризмами діалог – різко вирізняли їх на тлі популярної тоді англійської та французької драматургії 1870–1880-х років. А втім, і сам Вайлд намагався усіляко відмежуватися від найближчих – у хронологічному відношенні – традицій» [152, с. 134].

Комедії «Віяло леді Віндермір», «Жінка, яка не варта уваги», «Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік» О. Вайлда відображали віяння тогочасної епохи, поведінкові стратегії носіїв доби з проекцією на інстинктивні механізми людського захисту загалом і психологічного – зокрема. О. Вайлд дотепно змалював згадану модель поведінки як засіб усвідомленого й можливого порятунку, спрямовуючи читача на карнавально-сміхове осмислення окремих реалій тогочасного суспільства.

П’єси «Віяло леді Віндермір», «Жінка, яка не варта уваги», «Ідеальний чоловік» в оригінальному ракурсі відображають нові виміри дійсності, дотепно змальовують взаємини людини на межі століть з її часом, реаліями життя. Важливу роль тут відіграє організація мовлення персонажів, у репліках яких впадають в око самобутні погляди на явища об’єктивного світу. Вагомість уміло витворених діалогових ситуацій у творах О. Вайлда закономірно підкреслює А. Образцова. Дослідниця стверджує: «Кожна п’єса окремо і всі вони загалом – ніби одна загальна бесіда, що непомітно переливається з одного акту в інший, з однієї п’єси – в іншу» [130, с. 163].

На сторінках комедії «Ідеальний чоловік» міститься акцентований спосіб авторського бачення стосовно розкриття теми влади грошей як першоджерела сатиричного унормування модального характеру. Тому й закономірною видається посвята автора п’єси конкретній особі: «Френку Гаррісу скромний дар, талановитому й вишуканому митцеві, лицарському й шляхетному другові» [15, с. 3]. Аналогічна адресна прив’язка має місце і в творі «Як важливо бути

серйозним», що має авторську настанову, виражену у підзаголовку «несерйозна комедія для серйозних людей». Вона також окреслює у своєрідній посвяті домінуючу життєву позицію, що зводиться до відповідної оцінки адресата посвяти: «Присвячую Робертові Болдіну Россу на знак захоплення та щирої поваги» [15, с. 118]. Своєрідність скомпонованих О. Вайлдом діалогів полягає в тому, що вони пройняті парадоксальними оцінками, позатекстовим змістом, образною інформацією, прихованою іронією. Особливо виразними є висловлювання дійових осіб у комедії «Як важливо бути серйозним». Репліки Джона Вордінґа, Алджернона Монкрифа, леді Брекнел, Сесілії Кардью наповнені жартівливими зауваженнями, каламбурним контекстом, веселою усмішкою [164, с. 117]. У цій п’єсі іманентну природу сміху та комічного посутньо відображає розмова між паном і його слугою на початку першої дії:

«*Алджернон.* О! Між іншим, Лейне, я бачу в господарській книзі, що в четвер, коли в мене вечеряли лорд Шормен та леді Вордінґ, було спожито вісім пляшок шампанського.

Лейн. Так, сер. Вісім пляшок і пінта пива.

Алджернон. Чому так виходить, що слуги нежонатих чоловіків усі без винятку п’ють шампанське? Питаю тільки з цікавості.

Лейн. Я це приписую високій якості вина у нежонатих, сер. Я часто спостерігав, що в сім’ях шампанське найкращих марок буває рідко.

Алджернон. Хай бог милує! Невже сімейне життя так погано впливає на людей?

Лейн. Сер, я впевнений, що сімейне життя – дуже приємна річ. Хоч у мене сімейного досвіду дуже мало. Я був одружений тільки раз. Та й то внаслідок непорозуміння межи мною та однією юною особою» [15, с. 119].

Діалог між Алджерноном і Лейном містить елементи несподіванки, раптового повороту в логіці викладу, що надають йому комічного забарвлення. Лакей ухиляється від прямих відповідей на питання свого господаря. Замість пояснень своєї негідної поведінки він наголошує на смакових властивостях вина. Принагідно Лейн робить комплімент Алджернону щодо його сімейного

стану, і їхня розмова протікає в руслі, що суперечить початковій меті висловлювань. Таке наповнення реплік дійових осіб парадоксальними інтенціями засвідчує знахідки О. Вайлда як у сфері психології, так і в сугубо художній площині. Йдеться про оригінальність його іронії та гумору, що виявляють нові грані людської особистості та повсякденних подій.

Зображуючи складні проблеми людських взаємин у тогочасній Англії, в п'єсах «Як важливо бути серйозним» та «Ідеальний чоловік» О. Вайлд створив своєрідний жанр інтелектуальної комедії. Її особливості полягають у тому, що дія в таких творах не має звичної побудови, інтрига не виконує свого звичного функціонального призначення. Тут більшу вагу має чітко продуманий діалог, який «якщо не завжди домінує над інтригою, то повсякчас виявляє із змістовного боку більше зацікавлення, ніж власне фабульні моменти, роль дотепних реплік і тирад ще більш важлива» [152, с. 146].

Жанрова своєрідність п'єси «Ідеальний чоловік» (1895), що стала однією з найвагоміших «з-поміж парадоксальних та іронічних комедій Вайлда» [2, с. 353], відбиває тісний взаємозв'язок традиційної та новаторської драматичної думки. З одного боку, згідно усталених традицій класицистичної драматургії, сформульованих італійцем Л. Кастельветро, розгортання подій у п'єсі відбувається упродовж двадцяти чотирьох годин у «восьмикутній кімнаті в домі сера Роберта Чілтерна на Ґровнер-сквер у Лондоні» [15, с. 4]. Її драматична дія заснована на цілісності одного конфлікту. Його осердя формує шкалу протистояння між Робертом Чілтерном і місіс Чівлі. З другого боку, на проблемно-тематичному рівні комедія органічно пов'язана з розвитком драматургічного мислення кінця XIX–початку XX століть. Тут посутнє місце займає інтелектуальний стрижень, що зосереджений навколо детального розгляду світоглядних розбіжностей доби. Вони увиразнюються в діалогах і монологах лорда Ґорінґа, баронета Чілтерна, графа Кавершема, місіс Чівлі, пані Чілтерн. Їхні дискусії щодо суспільно-політичних і морально-етичних питань у гумористичному ракурсі змальовують актуальні ідейні зіткнення тогочасної Англії.

Спонтанний сміх на сторінках комедії «Ідеальний чоловік» викликають влучна асоціативність і паралелізм різних понятійних площин. У цьому контексті заслуговує на увагу комічне враження, яке справляє розмова сестри Роберта Чілтерна та батька Артура Ґорінґа. Мейбл не погоджується з оцінкою лордом Кавершемом власного сина. Свого тридцяти чотирирічного нащадка той вважає неробою. На противагу до судження сімдесятирічного графа, Мейбл висловлює протилежну оцінку щодо щоденного режиму Артура: «Як ви можете таке казати? Він щоранку о десятій катається в парку верхи, тричі на тиждень відвідує оперу, переодягається щонайменше п’ять разів на день і щовечора сидить у ресторані. Хіба це пустопорожнє життя?» [15, с. 6].

У розмові представників різних поколінь дотепно охарактеризований не тільки Артур Ґорінґ, але й акцентується духовна порожнеча всього англійського бомонду. Шляхом переконливих узагальнень О. Вайлд виокремив його найістотніші ознаки, вправно зафіксував його неоднозначну сутність. Ці мотиви в сюжетній лінії твору отримують продовження, коли лорд Кавершем наголошує на нікчемності лондонського товариства, якого він не може терпіти. Мейбл Чілтерн намагається спростувати іронічні твердження графа, проте її міркування не приносять бажаного результату. Їхня розмова, що містить елементи комізму, протікає в динамічному руслі:

«*Мейбл Чілтерн.* А я люблю лондонське товариство! Воно страшенно поліпшилось. І тепер цілком складається з красивих ідіотів та блискучих шаленців. Як і належить товариству.

Лорд Кавершем. Гм! А хто Ґорінґ? Красивий ідіот чи оте інше?

Мейбл Чілтерн (серйозно). Поки що я мушу зарахувати лорда Ґорінґа до особливої категорії. Проте він так чарівно розвивається!» [15, с. 6–7].

Місткі гумористичні художні деталі, дотепні каламбури О. Вайлд уміло використав у сцені прибуття та зустрічі гостей у будинку Роберта Чілтерна. Зображення вечірки на Ґровнер-сквер наскрізь пройняте іронічним настроєм, добродушним сміхом. Він здебільшого м’який і стверджувальний. У

доброзичливій манері автор висміяв недоліки й вади, комічні риси характеру створених персонажів. Поблажливу усмішку автора містить наступний діалог:

«*Леді Чілтерн (з приємною усмішкою ступає назустріч місіс Чівлі. Потім раптом зупиняється й стримано вклоняється).* Здається, ми з місіс Чівлі вже знайомі. Я не знала, що вона вийшла заміж удруге.

Леді Маркбі (*добродушно).* У наш час люди одружуються якомога частіше. Це дуже модно. (*До герцогині Меріборо*). Люба герцогине, як ся має герцог? Либонь, і досі слабкий на голову? Цього слід було сподіватися. Його покійний батько був такий самий. Це порода, ніде не дінешся» [15, с. 7–8].

Крізь жартівливу призму в комедії «Ідеальний чоловік» порушено актуальну для тогочасної Англії проблематику. Вона пов’язана з прокладанням Аргентинського каналу. Навколо передумов його будівництва зав’язується інтрига п’єси О. Вайлда, розвивається художній конфлікт. Він реалізується в протистоянні Роберта Чілтерна і Лори Чівлі, зіткненні їхніх інтересів. Це посилює напругу твору, насичує його перипетіями.

Заступник міністра закордонних справ Роберт Чілтерн вважає, що спорудження Аргентинського каналу завдасть Англії значних збитків. Однак Лора Чівлі просить його про підтримку даного проекту. Не отримавши згоди, жінка намагається залякуванням отримати ствердну відповідь. У розпорядженні місіс Чівлі виявляється лист Роберта Чілтерна. Перебуваючи на посаді секретаря лорда Редлі, він написав його барону Арнгейму з порадою придбати цінні папери Суецького каналу. Оскільки це сталося за три дні до того, коли англійський уряд оголосив про своє рішення купити ці акції, то тут йдеться про посадовий злочин. Володіючи даними про шахрайства заступника міністра закордонних справ, Лора Чівлі вдається до прямого тиску: «Це було шахрайство, сер Роберт. Називаймо речі своїми іменами. Це все спрощує. А тепер я збираюся продати вам цього листа, а за ціну визначаю вашу публічну підтримку аргентинського проекту. Ви розбагатіли на одному каналі. Тепер допоможіть мені й моїм друзям розбагатіти на іншому» [15, с. 25].

Сюжетна лінія п’єси «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, пов’язана з листом Роберта Чілтерна, надає композиції твору ретроспективного характеру. Цим комедія англійського драматурга типологічно близька до драм «Ляльковий дім» (1879) Г. Ібсена та «Нова система» (1879) Б. Бйорнсона. В цих п’єсах подія, що сталася в минулому, має важливе значення для конфліктного вузла твору та розуміння мотивацій змальованих персонажів [165, с. 41].

Через вірогідне розголошення відомостей, що можуть його зганьбити і скомпрометувати, Роберт Чілтерн остаточно втрачає душевну рівновагу. Він опиняється в безвиході, позбавлений адекватних можливостей протистояти Лорі. Сила обставин, що тиснуть на нього, пригнічують його, нівелюють його моральну стійкість. Після тривалих і болісних роздумів він вирішує зробити місіс Чівлі необхідну послугу, однак ризикує втратити сім’ю.

Після конфлікту з дружиною для Роберта розпочинаються справжні випробування, життєві негаразди. Перед людиною, яка зробила стрімку кар’єру і в сорок років стала заступником міністра закордонних справ, постає нелегка дилема: баронет змушений вибирати між втратою Ґертруди або гучним скандалом і завершенням політичної кар’єри.

Барон Арнгейм, погляди якого не вирізнялися високою моральністю, переконав Роберта в тому, що «розкоші – це ніщо, це тільки тло, мальований задник у виставі; і що влада, влада над людьми, влада над світом – це єдине, чим варто володіти, це насолода, яка не набридає, і що в наш час її мають тільки багаті» [15, с. 42].

Навіяна Арнгеймом влада над іншими людьми, над світом у цілому, змальовані ним радість і насолода, які вона викликає, істотно визначили життєві орієнтири Чілтерна. Політичне панування та багатство відкривали перед ним нові горизонти, пророкували йому необхідну силу і свободу. Відтак Роберт не зміг встояти перед можливостями, які при допомозі своєї філософії йому окреслив барон. Про це заступник міністра розповідає Ґорінґу: «Я був приголомшений перспективою, яку він мені запропонував, мої честолюбство і прагнення влади були тоді безмежні» [15, с. 43].

Через шість тижнів після розмови з Арнгеймом через руки Чілтерна проходили урядові документи. Вражений блискучими перспективами, що поставали перед ним, він не міг устояти перед спокусою. Роберт зважився на ризик і написав барону листа, який тепер потрапив до рук місіс Чівлі. Таємні дані в його повідомленні принесли Арнгейму значні прибутки. Внаслідок цієї операції барон заробив три чверті мільйона англійських фунтів стерлінгів. За інформацію, яку Роберт продав, він отримав 110 тисяч фунтів стерлінгів. Ці гроші дали йому те, до чого він прагнув, – «владу над іншими» [282, с. 184]. Чілтерн пройшов у парламент і надалі користувався фінансовими порадами Арнгейма. Менше, ніж за п’ять років, він майже потроїв свої статки. Упродовж цього часу Роберту надзвичайно щастило: йому вдавалося все, за що він брався, всі його бажання здійснювалися.

Попри те, що Роберт не шкодує про свій не надто моральний вчинок і не відчуває докорів сумління, він багаторазово намагався відкупитися від свого минулого. Засоби, які він використовував із цією метою, він окреслює лорду Ґорінґу: «Проте я багато разів відкуплявся від сумління. Мав дику надію вибити зброю з рук долі. З того часу, як барон Арнгайм вручив мені гроші, я вдвічі більшу суму витратив на доброчинність» [15, с. 44].

В увиразнених епізодах О. Вайлд предметно розглянув психологічні колізії Чілтерна, плідно сконструював гаму його емоцій, що виникли внаслідок шантажу місіс Чівлі. Автор акцентував увагу реципієнта на тому, що погрози Лори спонукають Роберта до переосмислення власних підвалин духовності. Передчуття неминучості привселюдного скандалу наповнюють внутрішній світ заступника міністра закордонних справ перманентним неспокоєм. Болісні роздуми персонажа спричиняють порушення ідилії в його свідомості. Потреба особистісної значущості, прагнення до самоствердження наштовхуються на стіну похмурих думок про безрадісне майбутнє. Реалізувавши юнацькі мрії, ставши втіленням енергійності, сили, активності, чесності та непідкупності, баронет тепер наскрізь пройнятий песимістичним настроєм. Відтак він не може зробити необхідного вольового зусилля та розповісти про свій колишній

ганебний вчинок дружині. Ця розповідь про темне минуле, за його словами, «вбила б її кохання до нього» [282, с. 185].

Відзначимо, що з головною сюжетною лінією комедії «Ідеальний чоловік», що розгортається навколо протистояння Роберта Чілтерна і Лори Чівлі, О. Вайлд органічно пов'язав дотепні сцени, які змальовують дріб'язкові чвари графа Кавершема і лорда Ґорінґа. Дошкульні докори батька та іронічні репліки сина викликають сміх, послаблюють драматичну напругу, підпорядковують перебіг драматичної дії жанрологічним задумам автора щодо назви п'єси [57, с. 147]. Насиченість комічними ефектами робить п'єсу О. Вайлда високохудожнім комедійним твором. У третій дії драматург із гумором змалював серйозні наміри лорда Кавершема одружити спадкоємця. Викликають посмішку аргументи, якими граф обґрунтовує свою вимогу: «Ти повинен оженитися! Негайно. У вашому віці, сер, я вже три місяці був невтішним удівцем і вже починав виявляти знаки уваги вашій вельмишановній матері. Хай мені чорт, сер, але одружитися – це ваш обов'язок. Не можна жити тільки для власного задоволення. У наші дні всі чоловіки зі становищем одружені. Нежонаті вже не в моді. Вони ущербні й зганьблені. Забагато про них відомо. Вам потрібна дружина, сер» [15, с. 73–74].

Змальовуючи труднощі, пов'язані з одруженням лорда Ґорінґа, О. Вайлд досягнув значного комічного ефекту в четвертій дії п'єси. Засмучений Кавершем скаржиться Мейбл Чілтерн на те, що син його не слухається: «На жаль, міс Чілтерн, я на свого сина не маю впливу» [15, с. 99]. Відсутність батьківського впливу засвідчують розмови дидактичного характеру, які наповнюють мовний лад п'єси пафосом смішного:

«*Лорд Кавершем.* Чого ти не попросиш руки в гарненької міс Чілтерн?

Лорд Ґорінґ. Бо дуже нервуюся, особливо зранку.

Лорд Кавершем. Навряд чи є хоч найменший шанс, що вона погодиться.

Лорд Ґорінґ. Не хочеться мені зважувати шанси.

Лорд Кавершем. Якщо вона погодиться, то буде найдурніша в усій Англії.

Лорд Ґорінґ. А я й хочу оженитись на дурній. Розумна жінка доведе мене до стану цілковитого ідіотизму менше ніж за півроку» [15, с. 98].

Сконструйовані в парадоксальному ключі реакції Артура доводять, що він давно вийшов із-під контролю батька і живе самостійним життям. Полеміст за вдачею, Ґорінґ нічого не приймає на віру не тільки у висловлюваннях лорда Кавершема чи своїх знайомих, а й у царині політики, етики, філософії. На все він має свій іронічний погляд, що пронизаний влучними дотепами.

Варто вказати, що жанрову логіку п’єси «Ідеальний чоловік» вирізняє контраст зовнішньої веселості та внутрішнього смутку. Органічний зв’язок смішного і серйозного дозволяє автору показати життя багатопланово, різнобічно охопити дійсність, синтетично змалювати духовне життя своїх сучасників. Паралельно зі змалюванням перипетій, що вирують у душі Роберта Чілтерна, О. Вайлд послугувався низкою прийомів традиційної англійської комедійної класики, звичних для творів «Комедія помилок» (1592–1594), «Сон літньої ночі» (1595–1596), «Багато галасу з нічого» (1598–1599) В. Шекспіра. Наприкінці третьої дії заслуговує на увагу оригінальна тональність сміху в змалюванні непорозумінь, що виникають в будинку лорда Ґорінґа. Конфлікт між Робертом і його товаришем зав’язується внаслідок переховування в Артуровій вітальні Лори Чівлі та її викриття Чілтерном. Баронет вимагає пояснень щодо присутності цієї розпущеної та безсоромної жінки в будинку лорда. Вважаючи, що у вітальні перебуває пані Чілтерн, яка попередньо просила його про зустріч з метою допомогти чоловікові, Ґорінґ всіляко захищає жінку від нападок Роберта. Внаслідок цього друзі затівають сварку і розходяться, так і не з’ясувавши, що її причиною було тривіальне непорозуміння.

Фінал п’єс «Ідеальний чоловік» та «Як важливо бути серйозним» відповідає вимогам комедійного жанру. Аналізовані твори О. Вайлда вінчає традиційна для класичної комедії розв’язка складних перипетій, які пережили центральні персонажі. У комедії «Ідеальний чоловік» сер Роберт Чілтерн зумів

уникнути неприємностей з допомогою товариша лорда Ґорінґа, який наприкінці п’єси заручається з сестрою баронета.

Мірило комічного у творах Ґ. Гауптмана, А. Гольца, Й. Шлафа, Г. Зудермана, М. Гальбе, Ґ. Гіршфельда, О. Е. Гартлебена – неперехідність загальнолюдського у сміховій культурі німецького народу. Комедіографи Німеччини, як і англійські та українські драматурги порубіжної доби, протиставляли бундючності, себелюбству, байдужості, брехні гуманістичні моральні ідеали. Гумористична простота і природність знайшли оригінальні вияви у художніх методах письменників. Водночас спільним для митців є зацікавлення впливом радості, нестримних веселощів, фривольних і дотепних жартів на життя та душу тогочасної людини. Наслідок цієї дії – зцілення людського духу, що своєю добродушною легкодумністю переважає лицемірність, пихатість і нещирість.

Генологічна своєрідність комедій «Колега Крамптон» (1892) та «Боброва шуба» (1893) Ґ. Гауптмана відображає стрижневі домінанти творчої манери автора. Згідно до слушного висновку В. Вишинського, художнє мислення письменника «вирізняється особистісним підходом до визначеності контрасту, який фіксує лінії натуралістичного об’єктивізму, раціонально-морального відношення до дійсності. Тут коріняться експериментальні пошуки драматурга, наслідком яких стало розмаїття жанрово-стильових особливостей його творів. Вони пов’язані з культурно-історичною ситуацією модерністської доби, зі специфікою тогочасного літературного розвитку. Новаторський характер Гауптманової драми постає важливим як для німецької літератури, так і для письменства інших народів Східної, Центральної та Західної Європи. Драматургія Ґ. Гауптмана увібрала в себе психологізм та інтелектуальність п’єс Г. Ібсена, полемічність Б. Шоу, об’єктивізм Е. Золя та Ґ. Флобера, а також гуманістичні начала Й.-В. Ґете та В. Шекспіра» [22, с. 11–12].

Жанр комедії «Колега Крамптон» набуває значної концентрації завдяки інтелектуальному гумору, домінуванню в його структурі раціональних елементів над емоційно-чуттєвими. Тут поруч із зовнішнім, поверхневим

комізмом вдало конкретизується внутрішній, глибинний комізм деструктивних процесів суспільного життя. Проблема становища творчої особистості в суспільстві відіграла важливу роль у тогочасній драматургії. У своєму творі «про митця Гауптман починає тему, що панорамно опановує літературою зламу століть» [253, с. 68].

П'єса Ґ. Гауптмана привертає увагу нейтральними щодо оцінного навантаження характеристиками дійових осіб. Вони подані відповідно до тогочасних естетичних пріоритетів: у творенні образів значну вагу має авторське об'єктивне начало. Зображення особистостей Гаррі Крамптона, його дочки Ґертруди, Макса, Адольфа і Аґнеси Штрелерів, професора Кірхайзена, слуги Леффлера узгоджуються з визначальними натуралістичними прийомами характеротворення. Ці постаті вирізняються неупередженим змалюванням їхніх нахилів і звичок, відсутністю гіперболізованих рис вдачі, об'єктивністю оцінки. У цьому контексті варто процитувати міркування Е. Гільшера. Аналізуючи художні принципи автора драми «Самотні», дослідник дійшов слушного висновку: «Письменник із недовірою ставився до так званих разючих ефектів і механічних видовищ (вбивств, дуелей, воєнних подій). Його лякали навіть пантомімічні перебільшення. Коли йому один із друзів стосовно «Колеги Крамптона» нагадав, що прообраз Джеймс Маршалл постійно носив з собою маленькі ампули, з яких, немов ліки, вживав горілку, Гауптман пояснив, що цей мотив «надто різкий». Для нього в мистецтві характернішим був натяк» [239, с. 484].

Для характеристики образу Крамптона автор широко використав прийом контрасту. На початку п'єси головний герой твору «веселий і радісний» [235, т. 1, с. 275]. Він – колоритна постать, яка наділена значною душевною наснагою. Персонаж Ґ. Гауптмана володіє потужним інтелектуальним началом, а тому прагне задекларувати власні переконання. Вони для нього важливіші, ніж сумнівні догми, закарбовані в етногенетичній пам'яті пересічного оточення. Професор – індивідуальність, яку характеризують неабиякий розум, багате духовно-емоційне життя, нев'януча гострота та ясність мислення.

Незважаючи на життєрадісність, доброзичливу вдачу і значний творчий потенціал, Гаррі Крамптон втрачає роботу та зневірюється. Насамкінець він стає завсідником однієї з німецьких пивниць, виявляється самотнім і бездомним.

Детальне зображення умов, що визначають поведінку центрального персонажа твору, надає комедії «Колега Крамптон» епічних рис і має посутній вплив на драматичну дію. В цій п’єсі, як і у творі «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, впадає в око відсутність її строгої побудови. Тут перебіг подій не відзначається цілеспрямованістю. Ретельне змалювання картин, що відбивають взаємне непорозуміння, непроникну стіну взаємонеприйняття, яке заважає зближенню між дійовими особами твору, більш властиві для епосу. Ці стильові аспекти характеризують як творчість Ґ. Гауптмана, так і загалом натуралістичну драматургію. Звідси – не цілком вдалий аргумент З. Геферта. Дослідник дотримується думки, що комедія «Колега Крамптон» започаткувала «низку драм про митців, що хоча й були важливим етапом у драматичній творчості Гауптмана, але для натуралізму особливого значення не мають» [241, с. 29].

У парадигмі конфліктної схеми комедії «Колега Крамптон» відсутні відкриті зіткнення між персонажами. Професор жодного разу не зустрічається ні з дирекцією, ні з будь-якими іншими представниками адміністрації, яких він звинувачує у відсталості, рутинності, примітивізмі. Його ідейні опоненти деперсоніфіковані, їх немає в переліку дійових осіб. Це унеможливлює безпосередній конфлікт художника з оточенням. На сторінках твору Ґ. Гауптмана Крамптонові протести та незадоволення реалізуються не в ідейних сутичках, як у комедіях Б. Шоу, а в його висловлюваннях. Автор твору висміює не окремих людей, а недосконалу систему поглядів. Звідси – оригінальність драматичного конфлікту в п’єсі, новаторський характер його поетики.

Варто підкреслити: згідно з натуралістичними принципами характеротворення, постать Гаррі Крамптона постає перед реципієнтом у динаміці, з усіма його хибами та вадами. З одного боку, автор окреслив духовно значущу, життєрадісну та пристрасну особистість, яка отримує насолоду від

свого ремесла, а з другого – незаперечною є внутрішня спустошеність, приреченість на бездіяльність художника, який гає дорогоцінний час на задоволення своїх плотських бажань. Контраст характеру та поведінки головного героя твору – невичерпне джерело смішного і комічного. Погоджуємося з твердженням Ш. Крістова, що образ професора «надзвичайно різноликий, вирізняється різнобарвним комплексом із пияцтва, страждання на манію величі та манію переслідування» [217, с. 95].

Ці риси художника – об’єкт висміювання, привід для змістовної іронії, жартів, дотепів. У цьому полягає істотна особливість німецького національного гумору. На відміну від зображення Джона Таннера в комедії «Людина і надлюдина» Б. Шоу та Роберта Чілтерна в п’єсі «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, сутність постаті Гаррі Крамптона проступає не тільки у драматичних, але й у драматично-комічних виявах. На противагу до комедійних творів англійських драматургів, у п’єсі Ґ. Гауптмана акцентувалися «передусім однобоко та перекривлено зображені недоліки та слабкості людини, які завдяки перебільшенню створювали комічний ефект» [264, с. 133].

Комедія «Колега Крамптон» містить ґрунтовні узагальнення, її жанрову структуру вирізняє аналітичний гумор. Його характеризує «вдумливе, «синтетичне» світовідчуття, внутрішня серйозність, що сполучається із зовнішньо комічним, насмішкуватим ставленням до явищ дійсності» [204, с. 27–28]. Гаррі Крамптон, як і центральний персонаж комедії «Житейське море» І. Карпенка-Карого Іван Барильченко, не може реалізувати свої творчі устремління в повсякденній рутині. Звідси – його виняткова зосередженість на власній обдарованості, що дещо перебільшена свідомістю героя і набуває в нього маніакально-величного змісту. Захоплення живописом визначає неприйняття та ігнорування Крамптоном навколишнього світу. Незадоволення недолугим оточенням, для якого властиво думати про одне, а говорити про інше, художник, який ніколи не приховує свої справжні наміри, переносить на все буття. Почуття невдоволення нещирістю людських стосунків стає однією з

причин його особистої неспроможності і краху. В цій руйнації винний наявний світопорядок, що вміло та багатогранно змальований автором.

На сторінках аналізованого твору Ґ. Гауптман використав широкий спектр художніх засобів і прийомів зображення – від доброзичливого гумору і влучної іронії до глибокого психологічного аналізу характерів і соціологічного дослідження різних сфер суспільного життя. Змальовуючи пригнічення, утиски та нападки на головного героя комедії, автор увиразнив духовну інфантильність академічної верхівки. В художній академії нічого не зроблено на захист прав творчої особистості. Це непорозуміння між обдарованою людиною і деперсоніфікованими дилетантами, які займаються мистецтвом на аматорському рівні, але обіймають керівні посади, – стрижневий мотив зовнішнього протистояння у творі драматурга. Обмеженість, лицемірство і невігластво керівників закладу руйнує життєвий устрій професора. Зрештою він стає жебраком. Про це наприкінці другої дії Ґертруда розповідає Максу: «Стыдъ! Позоръ! Вотъ что самое худшее! Сегодня утромъ мамаша получила письмо, – письмо отъ директора, въ которомъ онъ пишетъ, что, по всей вѣроятности, завтра папаша будетъ отрѣшенъ отъ должности, и потому онъ совѣтуеть его къ этому извѣстію осторожно приготовить. Но мамаша уѣхала! Оставаться ей было негдѣ. У насъ сегодня все опечатано! На все наложено запрещеніе по иску домовладѣльца. Директоръ пишетъ, что сегодня или завтра сдѣлаютъ то же самое съ папашиными вещами и здѣсь! Папочка останется нищимъ! бѣднымъ, безпомощнымъ нищимъ!..(*Рыдаетъ*)» [32, с. 184].

Парадоксально, що Крамптон змушений животіти та залазить у борги, маючи багато замовлень. Він не може розрахуватися зі своїми кредиторами, хоча в нього замовляє вивіски для свого ресторану Файст. Справа в тому, що ця робота пригнічує центрального персонажа комедії Ґ. Гауптмана, завдає йому нестерпних душевних мук. До того ж, за свою працю він отримує мізерію. Про це художник розповідає Максу Штрелеру: «Господи помилуй! Ужъ не написать ли ея портретъ? Нѣтъ, дражайшій! Учтиво благодарю и отказываюсь! Трактирнаго хозяина я напишу за пятьдесятъ пфенниговъ, торговку зеленью

намалюю за горшокъ соленыхъ огурцовъ; но настоящій портретъ, мой милѣйшій, стоитъ шестьсотъ талеровъ! Ни гроша больше, ни гроша меньше. Я не могу себя обезцѣнивать. Потому, если согласны, то я къ вашимъ услугамъ» [32, с. 207].

Характерною жанровою ознакою комедії «Колега Крамптон», як і твору «Боброва шуба», є відкритий фінал. Притаманність такого завершення для комедії тогочасної доби увиразнює П. Гайда. Дослідник зазначає, що, на противагу до фатальної розв'язки трагедії, комедія «дозволяє своїм героям уникнути всіх небезпек. З огляду на це вона цілеспрямована, проте з тенденцією до відкритості. Її фінал наступає після подолання труднощів, накреслює новий стан чи віднайдену рівновагу і, таким чином, відкриває майбутні перспективи. В порівнянні зі здебільшого незворотнім завершенням трагедії, комедія має випадковий характер» [232, с. 18].

Відкритість фіналу п'єси «Колега Крамптон» зумовлена тим, що майбутнє професора вимальовується нечітко. На підставі аналізу подій, якими завершується твір, неоднозначним є припущення про те, чи вдасться центральному персонажу подолати згубні звички. Оптимістичне завершення комедії дозволяє сподіватися на краще. Попри приступи головокружіння та безсонні ночі, фізичне та психічне спустошення, провали в пам'яті, залишається надія на щасливу розв'язку його пригод. Адже усунуто основні причини деградації художника: ненависна діяльність в академії та напружені взаємини з дружиною.

У творі «Боброва шуба», як і в п'єсі «Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана, активно виражений інтелектуальний гумор, що домінує в текстовій структурі раціональних елементів над емоційно-чуттєвими. Однак вони підпорядковані прагматичному зосередженню на індивідуальних чинниках, нахилах, устремліннях чи уподобаннях персонажів. У названих комедіях і передусім – у творі «Боброва шуба» – драматург особливу увагу приділяє розгортанню комічної призми, вияву емоційного підґрунтя креативної людини. Це найбільш продуктивно проступає в таких Гауптманових п'єсах, як «Перед сходом сонця»

(«Vor Sonnenaufgang»); «Свято перепросин» («Das Friedenfest»); «Самотні» («Einsame Menschen»); «Міхаел Крамер» («Michael Kramer»); «Втеча Габріеля Шіллінга» («Gabriel Schillings Flucht»); «Петер Брауер» («Peter Brauer»). У названих драмах митець трактує духовну діяльність репрезентантів мистецтва не як інстинктивну властивість, здатність творити, а як природний дар схоплювати «гру уяви» (І. Кант) та адекватно трактувати потенціал життєвих вартостей. На противагу виміру жартівливої характеристики суперечностей, примітних для задерикуватого героя п'єси «Колега Крамптон», у комедії «Боброва шуба» не акцентується безпосередня чи опосередкована «логічна гра». Натомість поруч із зовнішнім, поверхневим комізмом Ґ. Гауптман вміло розгортає внутрішній глибинний комізм стосовно деструктивних елементів у різних ракурсах суспільного життя тогочасної епохи. Однак в обидвох творах носії комічних рис почуваються «*чужими/іншими*» в зображуваному середовищі.

Надання у психологічних межах епічних рис – одна з особливостей творчої манери Ґ. Гауптмана, що має вплив на розвиток драматичної дії та перебіг подій комічного/серйозного характеру. Письменник реалізує вчинки комедійних персонажів не в ідейних сутичках, а в їхніх з'ясуваннях. Цьому служать конкретизовані висловлювання дійових осіб (Макс Штрелер, Янецький, Гаррі Крамптон, фрау Волф, Леонтіна, фон Верган) про сміхові начала, у т. ч. логічне й алогічне, парадоксальне, саркастичне, одне слово, те, що кореспондує зі специфічно комічним, орієнтованим на іронію трактування гри.

Примітною ознакою жанрово-стильової своєрідності комедії «Боброва шуба», як і п'єс англійських та українських драматургів, є прагнення комедіографа висміювати не тільки окремих людей як носіїв сміхової культури, а насамперед – недосконалу світоглядну систему, що народжує тенденції для висміювання. Ґ. Гауптман постає новатором комедійного текстотворення/ жанротворення, зокрема тоді, коли вводить у сюжетну канву означувальне співвідношення між *комічним* і *серйозним*, комічним та епічним, а це, у свою

чергу, поглиблює драматичний конфлікт й породжує специфічне начало комічного.

Комедія «Боброва шуба» повною мірою віддзеркалює не тільки генологічні, але й тематично-проблемні інновації. Тут важливу роль відіграють акценти смислового навантаження з огляду на модифікацію, сенс якої підкреслюється в авторському підзаголовку – «злодійська комедія». Автор комедії однозначно націлює реципієнта на розуміння твору, що є своєрідним документом часу дії (кінець 80-х років XIX ст.), «географічного середовища», де відбувається дія (поблизу Берліна), визначення моменту мети (боротьба за септеннат, сутність якої полягала у тотальному намаганні збору коштів на утримання прусської армії). Комедіограф підсилює гру звичайної пралі фрау Волф, узагальнюючи прояви її поведінки, якою руйнуються догматичні візії стосовно добра й зла, правди і кривди. Фрау Волф задля вираження специфічного протесту вдається до крадіжок, намагаючись утвердити «власне право» на краще життя. Доцільно відзначити той факт, що окремі ремінісценції мотиву «боротьби за право» (М. Зимомря) [53, с. 36–42] були порушені в трактаті Рудольфа Ієрінга («Der Kampf ums Recht», 1872) та насамперед у творі «Ein Kampf ums Recht» («Боротьба за право», 1882) Карла Еміля Францоза (1848–1904). Михайло Старицький (1840–1904), у свою чергу, розгорнув подібну тему у драмі «Юрко Довбиш» (1888), де творчо інтерпретував сутність зв’язку «правової відповідальності з моральною природою людини» (М. Зимомря) [55, с. 476]. Звідси – розгортання «злодійської комедії» «Боброва шуба».

У чотирьох картинах твору охоплено тяглість конкретних фактів та подій, насичених виразними елементами гумору та сатири. У двох сценах переосмислюється традиційне перехрещення витівок, хитрощів з боку пралі Волф, а в двох актах розгортається прийом, що зображує недалекоглядність, недолугість з боку начальника поліційного участка фон Вергана. Обмежена кількість дійових осіб символічним числом тринадцять свідчить про перебіг дії на користь головних комічних персонажів. Між сценічними картинами немає

зримої зовнішньої сполуки, оскільки відсутня наскрізна лінійна дія. Проте комедія «Боброва шуба» має внутрішню текстуальну цілісність, що охоплює поєднання протокольно-імпровізованого опису побуту, звичаїв, традицій тогочасного німецького суспільства. Має рацію Ш. Крістов, що в комедії «Боброва шуба» «довільні, послідовно розташовані події зведені до гармонійної єдності» [217, с. 71].

Пані Волф переконана в необхідності швидкого накопичення матеріальних статків. Бажаючи якнайшвидше досягнути багатства, вона не нехтує жодною можливістю. На ціні кожної копійки праля наголошує в полеміці з Леонтіною:

«Фрау Волф. Чого ж ти головою об стінку б'єшся? Не назавжди ж тобі у людей залишатися. До кінця життя тебе ніхто не наймав. Як на мене, звільняйся хоч до першого квітня. Але до тих пір твоє місце там! А то що виходить: засунула різдвяний подарунок у кишеню, і давай бог ноги? Так діла не буде! Я в цьому домі весь час буваю. То й розраховуватись мені потрібно!

Леонтіна. За цю пару ганчірок, що на мені?

Фрау Волф. А про готівкові гроші ти забула?

Леонтіна. Як же! Цілих шість марок.

Фрау Волф. Гроші є гроші! Добре це запам'ятай!» – *Переклад автора. – Г. С.*

Відповідно до натуралістичних принципів характеротворення центральна постать комедії «Боброва шуба», як і п'єси «Колега Крамптон», максимально схожа на життєвий прототип. Йдеться про відсутність в її образі зовнішніх чи внутрішніх проявів, які б сприймалися як гіперболізовані, штучні чи надумані. В її поглядах на життя адекватно відтворено рівень її домагань, що спонукають її до активних, але водночас протизаконних дій.

Специфічні ефекти комічного Ґ. Гауптман створив, окресливши особистість і діяльність фон Вергана. Своєрідність начальника районного управління полягає в тому, що він не виявляє бажання займатися своїми безпосередніми обов'язками та розслідувати кримінальні справи. Власні

зусилля упродовж тих чотирьох місяців, відколи його призначили на відповідальну посаду, він спрямував на викриття «політично неблагонадійних» осіб у підконтрольній йому місцевості. Начальник відділення пройнявся ідеєю демаскувати приватного вченого Йозефа Флейшера, адже той виписує демократичні газети, неоднозначно висловлюється про кайзера та не відвідує урочисті заходи на його честь. В цьому фон Верган вбачає загрозу монолітності державних підвалин.

Упереджено начальник районного управління ставиться також до Крюґера, в якого пані Волф зі своїм чоловіком вкрали два метри дров. Виявивши крадіжку, рантьє хоче якнайшвидше знайти та покарати злодія. Проте фон Верган не має наміру займатися його справами. В управлінні Крюґер схвально відгукується про Флейшера, який винаймає в нього помешкання. Уважаючи свого квартиранта освіченою людиною та даючи йому позитивну характеристику, рантьє автоматично стає супротивником фон Вергана. Звідси – марність його намагань щодо розгляду його скарг. Наприкінці другої дії між опонентами виникає суперечка, яку Ґ. Гауптман змалював із властивим для комедійного жанру гумором:

«Крюґер (нетерпляче). Мені ніколи, пане начальнику.

Верган. Що означає – ніколи? Вам ніколи? Ви прийшли до мене, чи я до вас? Ви займаєте мій час, чи я ваш?

Крюґер. Це ваш обов’язок, вас для цього призначили.

Верган. Можливо, я ще повинен вам чистити чоботи?

Крюґер. Можливо, я вкрав срібні ложки? Я вимагаю залишити цей унтер-офіцерський тон!

Верган. Ні, ви тільки послухайте! Не кричіть так!

Крюґер. Це ви, пане, кричите!

Верган. Ви майже зовсім глухі, тому я і кричу.

Крюґер. Ви завжди кричите, ви кричите на кожного, хто сюди приходить.

Верган. Я ні на кого не кричу! Мовчати!

Крюґер. Ви тут бог знає кого з себе вдаєте. Ви все містечко тираните.

Верган. Ще й не так буде, лише почекайте. Ви про мене ще більше почуєте.

Крюґер. На мене це не справляє жодного враження. Хвалько, ось ви хто! Надто вже себе величаєте. Прямо як король...

Верган. Так, тут я король!

Крюґер (регоче). Ха-ха, ха-ха-ха! Дозвольте зауважити: в моїх очах ви – ніщо! Ви досить заурядний начальник поліційного участка. А до справжнього вам ще далеко!» – *Переклад автора. – Г. С.*

Увесь процес розслідування крадіжок фон Верганом – виразне джерело смішного в п'єсі Ґ. Гауптмана. Комічне враження справляє недалекоглядність начальника управління, що здебільшого зумовлена його недолугістю та пихатістю. В його образі чітко проступає невідповідність між фактичними можливостями і непомірними претензіями. Змальовуючи цього «місцевого короля», Ґ. Гауптман переконливо розкрив суперечність між зовнішньою оболонкою та внутрішньою суттю цього персонажа. Увиразнене протиріччя чітко проступає в його наступній репліці: «Так, люб'язний Мотесе, нелегка ця посада, скажу я вам. Із задоволенням плюнув би на все, якби не знав, для чого я тут призначений. Але я знаю: потрібні стійкість і витримка. Бо ж яка, врешті-решт, та ціль, за яку борешся? Найвище благо нашої нації!» – *Переклад автора. – Г. С.*

Державне мислення в особі фон Вергана демонструє рамки, визначені наявним суспільно-політичним укладом тогочасної Німеччини. Згідно до нього злочинною вважається будь-яка спроба духовного самовизначення. Суспільна ідеологія детермінує світогляд начальника районного управління. Тому будь-які вияви свободи, що виходять за межі встановленого, фон Верган вважає антидержавними.

Добір і сполучення слів у німецькій комедії на зламі епох відповідають стилю повсякденного спілкування. Ця просторічна манера мовлення, що близька до розмовної і містить значну кількість побутової лексики, еквівалентно передає кругозір прототипів зображених постатей [56, с. 338]. Ці

параметри натуралістичного мовлення вдало характеризує А. Керр: «Нова драма прагне до дедалі більшого диференціювання мови, що виявляє, по-перше, природне єство персонажів, які розмовляють, по-друге, характер ситуації. Оскільки драма показує людей, які не завжди обіймають посади старших викладачів, то вони й не розмовляють мовою старших викладачів із заздалегідь впорядкованими, зразковими реченнями, а з усіма маленькими синтаксичними та логічними помилками, які містить мова життя» [250, с. 634].

Вміле використання різних мовленнєвих пластів у комедії «Боброва шуба» відбивають вислови фон Вергана. Внутрішню нікчемність начальника районного управління передано у формі його багатослів'я, що водночас є виразом пустослів'я [56, с. 339]. Комізм мовлення цього персонажа вдало проілюстрований К. Мюллером-Зальґетом. Дослідник стверджує, що комедія Ґ. Гауптмана, піддаючи сумніву розумність панівної системи, є чудовою сатирою на «обмежену, пихату владу в образі пана Вергана, який розмовляє фальцетом і цією характерною рисою віддзеркалює маленький прообраз Бісмарка» [256, с. 55].

Окрім вмілого розкриття психології дійових осіб, на сторінках комедії «Боброва шуба» заслуговують на увагу змальовані в комічному ракурсі несподівані сюжетні ситуації та збіги обставин. Їхня наявність закономірна та зумовлена жанровою логікою твору. Йдеться про те, що в п'єсі «комічне зображення підноситься до художньої цілі. Тут воно має прямий вплив і не блудить манівцями; таким чином, задля пожвавлення та прикраси сюжету з серйозною драматичною дією в її структуру вплітаються комічні елементи» [217, с. 70].

Комізм характерів пралі Волф, Юліуса, фон Вергана Ґ. Гауптман доцільно поєднав із ситуативним комізмом. Наприкінці першої дії Міттелдорф допомагає подружжю Волф під час їхнього приготування до крадіжки дров. Не здогадуючись про справжні наміри пралі та її чоловіка, колишній службовець районного управління знімає з полиці мотузки та присвічує їм ліхтарем під час їхнього спорядження в дорогу до подвір'я Крюґера.

Наприкінці третьої дії іронічний сміх реципієнта викликає сцена примирення між Крюґером та родиною Волф. Рантьє завітав до пралі з метою перепросин. Він хоче, щоб її дочка Леонтіна повернулася до нього на службу. Під час мирної бесіди Крюґер розповідає про те, що в нього вкрали боброву шубу. Не підозрюючи, що і цього разу крадіжку вчинила пані Волф, він стверджує, що знайде крадія за будь-яку ціну. Особливої комічності цій ситуації надає те, що під час перебування в будинку пралі Крюґер не впізнає власних дров. Ґ. Гауптман максимально загострив цей комічний епізод, змалювавши, як рантьє розмахує вкраденим у нього поліном, погрожуючи в'язницею невидимому злодію:

«Крюґер. Ні, ви тільки подумайте, бога ради! Не минуло двох тижнів, і дві такі крадіжки! Два метри дров ось таких, як у вас! *(Бере одне поліно.)* Такі добрі, такі дорогі дрова, фрау Волф.

Фрау Волф. Збожеволієш від злості. Що за банда тут засіла... От бісівська сило! Ні, але що ж це таке? Ах! Не можу більше!

Крюґер (люто розмахуючи поліном в повітрі). Навіть якщо це коштуватиме мені тисячу талерів, я нападу на слід грабіжників. Ці люди від тюрми не втечуть!

Фрау Волф. Ото благодать би була! Істинний бог!» – *Переклад автора. – Г. С.*

У четвертій дії комедії автор поглибив пародію на німецьку владу. Події, що розгортаються в канцелярії районного управління, засвідчують неспроможність службовців виконувати покладені на них обов'язки. Крюґер намагається повернути вкрадені дрова та хутро. Проте через особисту неприязнь до рантьє фон Верган спеціально затримує розслідування його справ. Начальник районного управління не прислухається до показів свідків. Він ігнорує повідомлення Йозефа Флейшера про виявлення ним шуби, схожої на вкрадену, на одному з річкових перевізників. Свідчення доктора не мають для районного керівника жодної ваги. Він розвінчує Флейшерові слова і для підтвердження власної правоти заручається підтримкою Авґуста Вулькова,

який у вкраденій шубі зайшов до управління зареєструвати народження своєї доньки.

Інтригу в комедії Ґ. Гауптмана підтримує зацікавлення тим, як довго триватимуть крадіжки пані Волф та чи не буде вона випадково викрита. Декілька разів праля до цього дуже близька. Проте її рятує добра думка фон Вергана про неї, її працьовитість і порядність. Недалекоглядність посадовця, його виняткова довіра власним судженням, що продиктовані емоційним сприйняттям і небажанням проаналізувати наявні факти, логічно вінчає його остання репліка: «Добре, побачимо. *(Потягується, встає і ходить, щоб розім'яти ноги. До Вулькова.)* Ось вона вся тут, як на долоні, наша праля працьовита. Вона думає, що всі люди, як вона. *(До фрау Волф.)* Світ, на жаль, влаштований не так. Ви бачите людей тільки ззовні. А наш брат дивиться глибше. *(Робить кілька кроків, зупиняється перед нею і кладе їй руку на плече.)* І якщо я з повним правом можу сказати: «Матуся Волф – сама чесність», – то з такою ж впевненістю я говорю вам: «Ваш доктор Флейшер, про якого ми тут говоримо, найнебезпечніший суб'єкт!» – *Переклад автора. – Г. С.*

Примітний факт: у комедії «Боброва шуба» немає власне драматичного фіналу. Ця особливість п'єси Ґ. Гауптмана закономірно витікає з її архітектоніки, зокрема, тут «не вистачає наскрізної, цілеспрямованої, лінійної дії. Гауптман уникає всіх можливих наслідків драматичної дії: ані пов'язані з крадіжками правопорушення пані Волф, ані фіктивні правопорушення, пов'язані з переконаннями доктора Флейшера, у межах драми не ведуть до остаточної розв'язки» [253, с. 78].

Незважаючи на те, що в комедії «Боброва шуба» дія кожного акту має логічне завершення, тут відсутній закономірний підсумок зображених подій. Звідси – неоднозначне сприйняття глядачами та критикою відкритого фіналу п'єси під час її прем'єри 21 вересня 1893 року. Їм комедія «видалася незавершеною, оскільки не було проведено ані розслідування серії крадіжок Волф, ані покладено край інтригам неспроможного начальника. Протестуючи, публіка залишилася в залі. За винятком рецензії Франца Мерінґа, також у

сучасній критиці висловлюється незадоволення стосовно відкритого фіналу комедії» [253, с. 77].

Відзначимо, що Ґ. Гауптман займає належне місце в німецькій літературі на зламі XIX–XX століть як новатор, який завдяки органічному поєднанню в структурі комедії смішного та серйозного, а також завдяки її відкритій кінцівці поглибив художні можливості її жанру. Цей факт підтверджує міркування Г. Пранґа. На основі всебічного розгляду неординарності художнього письма драматурга дослідник стверджує: «В історію комедії, однак, увійшла оригінальна чотирьохактова «злодійська комедія» з 1893 року «Боброва шуба» Ґергарта Гауптмана, оскільки тут звичний у трагедії «відкритий» фінал, характерний для часів Ібсена, надає розвитку подій неочікуваного завершення. В традиційній комедії зло, приміром, негідник чи спритний брехун, викриваються і якщо не караються, то все ж принаймні виставляються на посміховисько, горе-закохані миряться, ошуканий винагороджується і тому подібне. В «Бобровій шубі» глядач покидає зал досить безпорадно, роздумуючи про можливий наступний розвиток ходу подій, чи справді матусю Волф буде викрито як злодійку, чи дійсно незнання паном фон Верганом людини і надалі залишатимуться настільки обмеженими. Гірко-дотепний реалізм дійсності, що пов’язана з життям, зображується тут без ілюзій; саме до нього належить також можлива розв’язка, що залишається відкритою. Таким чином, комедія без happy end – незвичне в цій сучасній комедії» [264, с. 144–145].

Констатуємо: генологічні новації Ґ. Гауптмана в п’єсі «Боброва шуба» полягають у тому, що автор не поставив крапки в незаконних вчинках пралі Волф і в посадових зловживаннях фон Вергана. Художнє новаторство драматурга зумовлюється тим, що він «дає можливість головній героїні, яка заслуговує покарання, вийти зі скрутного становища неушкодженою та багатшою на кілька талерів; цим він відмовляється від звичного примирливого фіналу комедії» [253, с. 79].

Генологічні особливості п’єси «Житейське море» І. Карпенка-Карого відображають динамічну жанрову природу комічного та комедії в

драматургічному мисленні кінця XIX–початку XX століть. У творі українського комедіографа стрижневе місце відведено тісному взаємозв'язку ситуативного комізму з елементами життєвого драматизму, розгляду крізь жартівливу призму важливих, злободенних питань, які належить розв'язати дійовим особам, синтезу аналітичної думки із засобами гумористичного увиразнення. Така манера творення художньої реальності в названій комедії виявляє типологічні збіги з її зображенням у п'єсах «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана, «По-модньому» М. Старицького, «Супротивні течії» М. Кропивницького. Логіка окреслених жанротвірних ознак зумовлена орієнтацією на тогочасного адресата, його світоглядні ідеали. У цих комедіях більшу вагу мають іронічність авторської позиції, пародійний погляд, витончена сатира.

У комедії «Житейське море» панорамно розкрито етнокультурну ідентичність національного гумору. В репліках братів Барильченків, Хвилі, Ваніної, Крамарюка, Усая, Пріськи, Катрі відтворено жартівливий дух української вдачі, її схильність до кепкування. Змальовуючи тогочасну українську дійсність, автор послугувався широкою шкалою доброзичливо-глузливого висміювання, його різноманітними формами і відтінками. За своїм характером цей гумор – «приязний, незлостивий, хоча і не беззубий сміх» [11, с. 19].

На сторінках п'єси І. Карпенка-Карого відображено багатогранну палітру народного добродушного гумору, що увиразнює смішні прояви, окремі хиби загалом позитивних боків об'єктивного світу. Комічної тональності п'єсі задає її початок. На мажорний лад реципієнта налаштовують вступні репліки першої дії:

«*Іван* (*робе цигарку й закурює*). Ну й довго баби наші наряжаються.

Маруся (*виходе з зонтиком в руці*). Я готова!

Михайло. А Наташа поки на голові волосок до волоска прикладе, то й ноги заболять ждучи. (*Сідає*)» [68, т. 3, с. 81].

Ці дотепні паралелі та деталі поглиблюють гумористичність викладу.

Відтворивши процедуру причепурювання, автор вміло увів у драматичну дію колоритну побутову сцену. Вона органічно сполучається з влучними психологічними характеристиками персонажів. Тривалість часу, упродовж якого Наташа надає своїй зовнішності охайнішого вигляду, красномовно характеризує українську жінку. Відзначимо, що в цьому епізоді спонтанний сміх викликає також закономірна нетерплячість Михайла. Роздратовано директор гімназії вигукує: «Наташа! Я, єй-богу, роздягнусь і не піду гулять!» [68, т. 3, с. 83]. Складається враження, що дружина навмисне змушує чоловіка чекати. Після того, як родичі вийшли з будинку, вона згадала, що забула парасолю, і повернулася назад.

З одного боку, художню структуру жанру, його стилістичне забарвлення в комедії «Житейське море» визначає доброзичливий гумор. Він «стримує емоції, хоч і не завжди мириться з життєвими умовами, що породжують смішне і потворне» [204, с. 28]. З другого боку, попри насиченість жартами, витівками і дотепами дійових осіб, твір І. Карпенка-Карого органічно поєднує комічне і серйозне, цілісно моделює контрастні рішення наболілих проблем. П’єса містить інтелектуальний стрижень, пройнята серйозним філософським змістом. Тут змальовано розчарування в житті людини, яка з гіркотою усвідомлює, що стала жертвою обставин, заручником власних ілюзій.

Аналізуючи п’єсу «Житейське море» на проблемно-тематичному рівні, доходимо висновку про його значний вплив на поетикальні та стильові виміри української комедії кінця XIX–початку XX століть. Нове в творі І. Карпенка-Карого поєднувало в собі актуальність тематики, зацікавлення проблемами української інтелігенції, підвищену увагу до психофізіологічних комплексів, звернення до фактору підсвідомості, увиразнення незбагненності людської долі в поєднанні з використанням комічних ситуацій, жартівливим, іронічним, дружньо-насмішкуватим ставленням автора до предмета зображення. Ці риси письма драматурга знайшли органічний перегук з образністю, логікою гнучких і влучних асоціацій, оригінальністю зіставлень, несподіваним висвітленням теми, невимушеністю викладу, іронією та дотепністю на сторінках комедій

«Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана, «Учитель» І. Франка.

Створивши виразні постаті, автор всебічно дослідив різновекторність їхніх світоглядних орієнтацій, порушив питання їхньої душевної гармонії. Нарікання актора Івана Барильченка, що містять елементи комізму, ґрунтуються на невідповідності між його інстинктивними нахилами та колишніми ідеалами, протиставленні мрії та дійсності, увиразнюються розчаруванням юнацькими ілюзіями. Попри те, що для багатьох виступи на сцені перед захопленою публікою – недосяжна мрія, цей рід занять має свої недоліки. Для стороннього ока вони не настільки помітні, як переваги виконавця ролей у театральних виставах. Цей факт красномовно засвідчують слова Михайла: «Ніхто не віда, як хто обіда!..» [68, т. 3, с. 83].

Художній задум автора в комедії «Житейське море» полягав у зображенні образу-характеру обдарованої людини, яка крізь призму власного світогляду, індивідуальні світовідчуття і світосприйняття відтворює процес оновлення українського театру. Ці новації зумовлюють не тільки зміни в театральному житті (перегляд репертуару, нові підходи до виконання ролей), але й впливають на стан людської душі. Підтвердження тому – внутрішній простір Івана Барильченка. Духовний світ митця виступає ареною драматичної боротьби, його опановують тривога та неспокій. Той факт, що ці емоції – звичні супутники людини мистецтва, красномовно засвідчують слова Наташі: «Спокій – смерть. Життя – вічна праця, вічне незадоволення; вони примушують чоловіка шукать кращого, а в цім – прогрес. Чоловік повинен кипіть, кипіть і кипіть, а википів, прохолонув – спи!» [68, т. 3, с. 83].

Поступ, що передбачає естетичне, ідейне і сюжетно-тематичне оновлення українського театру, на сторінках комедії «Житейське море» міцно пов’язаний із творчими пошуками неординарної особистості. З-поміж них відзначимо усвідомлену потребу особистісного вдосконалення і необхідність внутрішнього збагачення. Тут коріняться вузлові моменти сюжету твору І. Карпенка-Карого. Навколо переосмислення креативних підвалин духовності сконцентровані як

вчинки дійових осіб, їхні душевні переживання, так і загалом вся система подій, що покладені в основу п’єси.

У цьому контексті відзначимо: комедія «Житейське море» пройнята єдиним емоційним настроєм. Унаслідок цього її побудова вирізняється особливою стрункістю. З-поміж композиційних компонентів важливе місце займають як глибинний конфлікт сучасності, що ґрунтується на протистоянні емоційної природи людини з її інтелектуальною сферою, так і мелодраматичні ефекти, що мають посутній вплив на жанрову структуру твору. На сторінках п’єси автор змалював низку ситуацій з елементами подружньої зради та любовної інтриги. Ці супровідні мотиви з’єднані з головною сюжетною лінією курйозними асоціаціями та фокусують генологічні домінанти твору І. Карпенка-Карого.

Крізь призму діалогів між подружжям Барильченків чітко проступає важлива генологічна домінанта комедії «Житейське море» – глибокий психологізм. Він ґрунтується на проникливому розумінні І. Карпенком-Карим порухів жіночої душі, мотивації її вчинків. Обравши предметом зображення буденний момент із плину життя, автор змалював не стільки певні події, скільки відтворив напругу внутрішнього світу Марусі, мобілізацію її почуттів і хвилювань. За допомогою концентрації уваги на проблемі вірності та шляхетності драматург зумів багатогранно розкрити сутність психології жінки в її соціально-етичних модифікаціях. Ці параметри внутрішніх колізій у п’єсі І. Карпенка-Карого суголосні вектору руху тогочасної художньої думки. Згідно з переконливим викладом В. Вишинського, його визначає активне освоєння «зіштовхування особистості з насиченим конфліктністю світопорядком. Драматичний конфлікт реалізується тут не тільки у зовнішніх сутичках, а й у глибокому психологічному протиборстві» [20, с. 132].

Проблема подружньої вірності отримує оригінальне трактування в оцінках Івана Барильченка. Вони пройняті новизною його власного світовідчуття. Нові погляди актора багато в чому зумовлені особливостями обраної професії. Театр, сцена, різноманітні амплуа посутньо впливають на

його свідомість, визначають його поведінку. Лише наприкінці твору актор Іван Барильченко усвідомлює хибність своїх міркувань, вчинків, вирішує «очистити» душу, а тоді вдосконалити храм мистецтва.

Підсумовуючи, стверджуємо, що комедії «Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Житейське море» І. Карпенка-Карого вирізняються актуальністю тематики, філософським змістом, об’ємним сатиричним дослідженням негативних явищ суспільного життя, комічним ракурсом. Автори уміло використали афористичність, парадоксальні сюжетні ходи та ситуації. П’єси пронизані доброзичливим гумором, дотепною іронією. Вони утворюють своєрідний стрижень, на якому вибудовується архітектоніка творів, увиразнюються сюжетно-фабульні колізії, типізуються особливості діалогічного мовлення. У жартівливо-іронічних інтелектуальних комедіях «Ідеальний чоловік», «Колега Крамптон», «Житейське море» увага драматургів зосереджена як на жартівливому змалюванні обставин, в яких живуть верхи суспільства, так і на драматичному життєвому досвіді, духовних суперечностях його представника. На основі дослідження поетичної структури п’єси «Боброва шуба» доходимо висновку про те, що твір має всі ознаки авантюрної натуралістичної комедії з динамічним сюжетом, пригодницькими ризикованими «вкрапленнями», що за екстремальних умов часто неспіввідносні з реальними вчинками дійових осіб. В основу сюжетної лінії лягли несподівано для реципієнта закодовані епізоди, наповнені пригодами головної героїні фрау Волф. Вони нерідко перегукуються та виявляють жанрові збіги з авантюрними комедіями таких Гауптманових попередників, як В. Шекспір («Комедія помилок»), Ж.-Б. Мольєр («Кумедні манірниці») та П. Кальдерон де ла Барка («Кохання, честь і влада»). П’єса «Боброва шуба» може репрезентувати тип синтетичної комедії, що є своєрідним сплавом різновидових жанрових форм, поєднанням традиційної та новітньої комедіографії. Виходячи з цього дискурсу, доцільно підкреслити: окремі засади Гауптманової художньої практики знайшли своє продовження – з проекцією на перспективу – у творчості деяких

представників стильової тенденції «Neue Sachlichkeit» («Нова діловитість») в німецькому письменстві. Відкритість фіналу п’єси «Житейське море», як і комедійних творів Ґ. Гауптмана, відповідає вимогам проблемного театру, який творили І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, І. Франко, Л. Українка, В. Винниченко. Внутрішній, прихований зміст, який розкривається дедуктивним способом, закінчення, що не прояснює зображені колізії, – вагомий внесок англійських, німецьких та українських комедіографів переходової доби у світову драматургію.

2.2. Особливості конфлікту в комедіях «Пошились у дурні», «Супротивні течії» М. Кропивницького та «Зброя і людина» Б. Шоу

Драматичний конфлікт у комедіях Б. Шоу, О. Вайлда, Ґ. Гауптмана, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого визначається мистецькими новаціями кінця XIX–початку XX ст. Особливості доби зумовлюють перенесення центру конфлікту зі сфери зовнішніх подій в царину духовного життя персонажів. За пластом буденних подій приховується напруга особистісних станів. Зміна тональності конфліктної схеми редукує вагу активних дій, інтриги, зовнішньої динаміки. Значущими у комедії спостерігаються протистояння між розумом і почуттями, зіткнення світобачень. Йдеться не про одну подієву лінію зримих сутичок між дійовими особами, а про поліфонічну систему конфліктів, зумовлену життєвими колізіями.

Синтетичне поєднання зовнішніх виявів поведінки та дисгармонії внутрішнього світу персонажів у комедіях «Зброя і людина» Б. Шоу, «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Супротивні течії» М. Кропивницького надає їхнім конфліктам двовимірного характеру. Ця бінарність полягає у залученні в структуру творів як традиційних колізій, так і типової для нової драми психології душевних станів. Зіткненнями між героями п’єс увиразнюється тло епохи, в контексті якого розкрито особистісні драми зображених дійових осіб.

Еволюція жанру української комедії на межі XIX–XX століть характеризується синтетичним переходом від традиційних до новаторських прийомів і засобів естетичного освоєння світу, що супроводжується сміхом. Він притаманний для п'єс «Помирились» (1869), «По ревізії» (1881), «Пошились у дурні» (1881), «Чмир» (1890), «Супротивні течії» (1900), «Мамаша» (1903) М. Кропивницького. Послідовна заміна на сторінках творів автора драми «Дай серцеві волю, заведе в неволю» етнографічно-побутових і національно-романтичних мотивів, сюжетів і образів комічним ракурсом філософських узагальнень, боротьби світоглядів та ідей промовисто відображає генологічний розвиток тогочасної української комедії. Цей поступ органічно пов'язаний з іманентною природою сміху й комічного. Сенс увиразнених аспектів підтверджує місткий висновок А. Щербини: «Комічний ефект не терпить статичності і прагне до мінливості» [204, с. 125].

Комедійні твори М. Кропивницького комплексно відбивають вектори руху української драматургічної думки, її спрямованість на якісне оновлення й збагачення. Творчість драматурга «80–90-х років відзначається широтою і різноманітністю тематики, актуальністю порушених соціальних, побутових, моральних проблем, багатством жанрів і винятковою яскравістю та колоритністю людських типів, характерів, образів» [158, с. 324].

Художнє мислення письменника вирізняється багатоплощинним розглядом національної тематики, на основі якої письменник змалював розмаїті історичні проекції духовного життя українця. Драматург «так само, як і Шевченко, пишався славною історією рідного краю, протестував проти соціального і національного гноблення, відчував пекучий біль за безталання знедолених, мріяв про краще життя для них. Він глибоко вірив у творчі сили народу, в його світле майбутнє» [74, с. 3].

У художньому мисленні М. Кропивницького особистість із народу як домінанта взаємозв'язку «реальна дійсність – людина» осмислюється, еволюціонуючи в напрямку до поглиблення всебічного та правдивого, а водночас комічного змалювання. Ці фактори властиві для традиційної

комедіографії. У цьому зв'язку заслуговує на увагу розмова персонажів твору Ж.-Б. Мольєра (1622–1673) «Критика «Школи жінок» (1663):

«*Уранія.* Я з цим не згодна. Безперечно, трагедія – річ прекрасна, коли вона гарно написана, але і в комедії є свої чари, і я переконана, що комедію скласти ніяк не легше, ніж трагедію.

Дорант. Звичайно, пані, і, віднісши більшу частку труднощів на складання комедії, ви, може, не помилилися б. На мою думку, набагато легше гучними фразами розводитися про сильні почуття, обурюватися у віршах проти щастя, обвинувачувати долю, ображати богів, ніж заглиблюватись як слід у смішну сторону людської природи і забавно показувати на сцені вади суспільства. Коли ви виводите на сцену героїв, ви робите все, що захочете. Це портрети вигадані, в яких ніхто не шукає подібності до оригіналу, і, творячи їх, ви керуєтесь тільки льотом вашої уяви, яка часто дає перевагу чудесному перед істинним. Але коли ви зображуєте людей, треба списувати їх з натури. Від цих портретів вимагають схожості, і ви не зробили нічого, якщо у виведених вами особах не можна пізнати сучасне суспільство. Одним словом, для серйозної п'єси досить, щоб не збуджувати осудів, якщо вона не суперечить здоровому глуздові і добре написана; в комедії ж цього замало: там треба ще розважати; а змусити сміятися порядних людей – хитре завдання» [199, с. 82].

У процитованій полеміці відображено засадничі положення традиційних уявлень про суть комізму та комічного. У висловлюваннях Дюранта тлумачиться багатоаспектність комедійної форми, її синтетичний характер. Окреслені засадничі моделі творення жартівливої картини дійсності наповнено універсальним ідейно-художнім змістом у комедії «Пошились у дурні» М. Кропивницького. Цей твір – яскраве свідчення трансформації віковічних комедійних норм і приписів на національному ґрунті. В названій комедії «автор використовує традиційні прийоми побудови комедійних сюжетів, зокрема відомі ще з часів Мольєра, в п'єсах якого спритні, дотепні слуги лишають у дурнях своїх господарів. У цій п'єсі два наймити зуміли «пошити у дурні» багатіїв і одружитися з їхніми дочками» [141, с. 7].

Комедія «Пошились у дурні» створена за класичними жанрологічними взірцями. Відповідно до канонічних вимог твір насичений неординарними хитрощами та лестощами дійових осіб, активними протистояннями опозиційних боків, зав'язаною на любовних пристрастях інтригою, яку вінчає поєднання закоханих, природною динамікою емоційних реакцій. Розвиток сюжетної лінії стимулюється побутовими конфліктами між Максимом Куксою, Степаном Дранком, з одного боку, та їхніми наймитами – з другого. Звідси – цілеспрямованість лінійного та наскрізного протистояння, що надає веселому дійству пріоритетних ознак сміхової культури [165, с. 105].

У п'єсі «Пошились у дурні» чимало мелодраматичних епізодів, несподіваних сюжетних ходів, збігів обставин, що мають гумористичний відтінок. Тут комізм ситуацій вдало поєднується з комізмом характерів. У кумедному ракурсі змальовано постать Максима Кукси. М. Кропивницький відвів особливе місце зображенню психологічного портрету цієї дійової особи. Дотепно відтворивши найпотаємніші глибини психіки одного з центральних персонажів, автор містко та жартівливо окреслив найхарактерніші риси його внутрішнього життя. В характері Максима Кукси органічно поєднані якості та властивості національної вдачі. Мірошник – простий, нелукавий міщанин, щирий у своїх емоціях. Залишившись без дружини, він сам виховує п'ять дочок. Турбота за їхнє майбутнє завдає Куксі чимало клопотів і неприємностей. Проте їх він долає з притаманною для українців життєрадісністю.

Комічний ефект образу Максима Кукси зумовлений контрастом між його справжньою та вдаваною сутністю. Тут впадає в око позірність його велемовності, логічних міркувань, впевненості у власній розсудливості. Бо насправді виявляється, що мірошник нездатний збагнути істинне підґрунтя намірів свого брехливого помічника. Повіривши в ненависть Антона до жінок, Кукса всіляко підштовхує молодого інтригана до взаємин зі своєю старшою дочкою. Не здогадуючись про потаємні умисли наймита, мірошник щиросердно вірить у його лукавство [165, с. 105].

Незважаючи на те, що він частенько лупцює свого наймита, Максим залишається про нього доброї думки. Антон вдає із себе сором'язливого, працелюбного, обмеженого хлопця, який наскрізь пройнятий повагою до свого господаря. Він робить вигляд, що не ображається на побої, вважаючи їх доцільним засобом виховання: «З нашим братом, з наймитом, без лайки або без бійки не можна. Нас треба бить, та ще й добре, бо ми дурні!..» [89, с. 68]. Ці самокритичні міркування розчулюють Куксу. Хлопець припадає йому до душі. Звертаючись до Антона, мірошник красномовно засвідчує своє ставлення до нього: «Три місяці ти в мене служиш, а я тебе вже так уподобав, як рідного сина!..» [89, с. 68].

Недалекоглядність Максима, його виняткова довіра до молодого парубка, продиктована його простодушністю. У п'єсі викликає сміх наївність мірошника, його гріхи, які він намагається приховати, комічність перебігу його емоційних реакцій внаслідок невміння обдурювати інших. Ці риси характеру Кукси у гумористичному ключі автор розкрив на початку п'єси:

«*Антон.* От спасибі, що ви мені це сказали, а то я морочився, морочився!.. Тепер ви мені розв'язали рота… От хоч би сказать про Оксану, сусідську наймичку…

Кукса. Що таке?

Антон. Я позавчора бачив, як ви отам за повіткою женихалися з нею!

Кукса (*тривожно*). Що? Бачив?

Антон. І чув, як ви їй казали, що купите на спідницю моднього ситцю і платок…

Кукса. Чув? (*Убік*). Попався. (*До нього*). Ти чув? Гляди ж, не проговорись сусідові Дранкові… То я хочу її переманити до себе у найми.

Антон. Нащо ж ви мене обдурюєте? Бачите, як я перед вами викладаю всю свою душу, а ви… Я ж чув, як ви їй сказали: «Вийди, як стемніє, на леваду!..»

Кукса. Не казав!

Антон. Ні, казали, іменно казали!

Кукса. Далебі, що про леваду я ні слова не казав!..

Антон. Ну, може, це мені тільки почулося!.. Одначе я зараз-таки тоді подумав: «Чи не диявол то під дівочою одежею скушає мого хазяїна?»

Кукса. А що ти думаєш, може…

Антон. Піду ж я, думаю собі, до попа і попросю його, щоб він одмолитвував мого хазяїна!..

Кукса. До попа? Чи ти ж не здурів?

Антон. Я ж ще не ходив, а тільки наважився! Як я знаю, що піп має вас за чоловіка богомільного і богобоязливого…

Кукса. Так, так… Я такий, такий справді! Ти не ходи до попа, а я краще сам йому признаюся на духу!» [89, с. 68–69].

У цьому діалозі М. Кропивницький визначив найвагоміші риси, що надають образу Максима Кукси комічного загострення. Мірошник – побожна людина, він боїться порушувати заповіді Святого Письма. Проте, потрапивши під вплив власного темпераменту і виявивши слабкість, він залицяється до набагато молодшої за нього служниці Степана Дранка, намагається за допомогою подарунків крадькома добитися її прихильності. Зрозуміло, що він не бажає, щоб ці взаємини набули розголосу. Репрезентуючи себе людиною релігійною та благопристойною, Кукса не хоче псувати власну репутацію. Однак у цьому йому не таланить. Свідком потаємних симпатій свого господаря став Антон. Розуміючи строгу конфіденційність зустрічей Кукси з Оксаною, наймит насміхається з переляку власного пана, дотепно заганяє його в дедалі скрутніші ситуації:

«*Антон*. Нехай би та Оксана до мене липла, це не диво б було, бо я парубок і молодий чоловік; а що ж їй на вас уподобалось?

Кукса. Скушеніє, диявольське скушеніє!

Антон. Вже ж не лисина ваша?

Кукса. Що таке?

Антон. Я той… я помилився!.. Я хотів спитать, чи не гроші ваші її скушають?

Кукса. Які гроші?

Антон. А ті, що ви на тім тижневі переносили уночі на леваду у полив'яному глечику…

Кукса. Не переносив!...

Антон. Шкода тільки, що я не бачив, куди ви переховали той глечик!

Кукса. Не бачив?

Антон. Якби я бачив, то зараз би взяв їх…

Кукса. Взяв би?

Антон. Чого ви так злякались? Я ж кажу, взяв би їх, приніс би до вас та й сказав би: ховайте краще ваші копитали!

Кукса. Справді?

Антон. Я зроду не брехав» [89, с. 69].

Комічність персонажів п'єси «Пошились у дурні» розкривається як за допомогою комічних ситуацій, так і через дотепну мовну характеристику. Стиль сконструйованих автором діалогів просторічний, близький до розмовного. В репліках між персонажами М. Кропивницький використовував побутову лексику, що адекватно відтворює психологію кожної дійової особи.

Комплекс мовних засобів переконливо відтворює не тільки вдачу Максима Кукси, але і духовний світ його наймита. Антон вирізняється веселою вдачею, йому притаманні щирість, безпосередність, кмітливість. Невичерпна енергія, ентузіазм, активність батрака зумовлені його бажанням одружитися з дочкою мірошника. Відзначимо, що Куксів слуга – крутійська постать, звична для традиційної комедії. Цей виходець із низів неодноразово виявляє свою спритність і тямущість. За допомогою винахідливої та переконливої аргументації наймит багаторазово обдурює свого господаря. Наскільки легко він може ошукати власного пана, він розповідає своєму товаришеві:

«*Василь.* Коли вже діло доходить до нікуди, то треба на хитрощі пускатись!

Антон. Я це давно знав і так і роблю! Бо в світі на гроші та на господарські достатки більш бідних людей, ніж багатих, а що на розум бідних,

то ще більш. І ті люди, що живуть в достатках, здебільшого мають дивну натуру: вони не можуть ступить і одного ступня без поводиря, а інші то ще й гніваються, чом їх за ніс не водять!..» [89, с. 70].

Поряд із комізмом характерів вагоме місце в комедії «Пошились у дурні» займає ситуативний комізм. Автор змалював низку сцен, що викликають сміх. Пронизані гумором епізоди потаємних побачень мірошника із сусідською наймичкою, постійних переховувань Куксою глечика з грошима, повсякчасне перераховування ним власних заощаджень. Мірошник пройнявся ідеєю зібрати п’ять тисяч карбованців. Для того, щоб збільшити свої капітали, Максим планує видати дочку за багатого нареченого. Силу, з якою ця думка опанувала його свідомістю, М. Кропивницький дотепно змалював у дев’ятій яві першої дії. Писар передає мірошнику листа, якого, на його думку, прислав «Лахтійон Хведорович, з города» [89, с. 88]. Оскільки в посланні має йтися про омріяного багатого зятя для Оришки, радощі Кукси безмежні. Проте в розмові зі Скакунцем він намагається їх приховати:

«*Писар.* Не велик, кажуть, червінчик, та дорогий! Зате ж зятя багатого придбаєте.

Кукса (*оглядається*). Будь ласка, не гомоніть!... А хіба мені моя дочка обридла? Легко, думаєте, мені буде розставатися з нею? Ви понімаєте, що таке діти задля батька, котрий ними втішається, ними пишається, живе ними, диха ними… Котрий, котрий… (*Убік, ідучи в хату*). Слава тобі господи! Так і чую, як мені від серця відлягло; на душі так якось весело стало, мов весняна вода прибува на лотоки, неначе величезний лантух з пшеницею зсунувся з плечей… Коли б тільки він согласився швидше їх повінчати! Так нехай хоч і двадцять п’ять карбованців загне – заплатю! (*Пішов*)» [89, с. 88].

Свої справжні почуття до дочки Кукса виявляє на самоті. Він нестримно радіє, йому легко на душі. Ці емоції персонажа комедії зумовлені тим, що, як він гадає, йому вдається прилаштувати одну зі своїх п’яти дочок. Мірошник надзвичайно стурбований за майбутнє власних дітей. Звідси – його нав’язливі думки про те, щоб якомога швидше видати їх заміж. Ці бажання змушують

Куксу ігнорувати почуття Оксани. Чоловіком опановує страх, він остерігається, щоб його доньки не залишилися дівувати. М. Кропивницький сценічно виразно й психологічно переконливо простежив процес дедалі більшого підпорядкування ходу думок багатого міщанина обраній для себе моделі поведінки, процес цілковитого переростання нестримного бажання у внутрішню суть [165, с. 109].

Відзначимо, що відповідно до жанрової тональності п'єси хвилювання Кукси зображено не з драматичним, а з комічним пафосом. Викликають сміх постійні скарги мірошника на те, що в нього п'ять дочок:

«*Дранко.* Так у вас же тільки п'ять, а в мене їх сім!..

Кукса. Та адже ж і п'ять!..

Дранко. Але ж не сім?

Кукса. Але ж і п'ять, кажу!..» [89, с. 102].

Використавши прийом контрастного зіставлення, у цьому діалозі М. Кропивницький зафіксував внутрішній дискомфорт не тільки Максима Кукси, але й Степана Дранка. Кількість дочок, їхнє майбутнє одруження створюють для мірошника й коваля справжню проблему, яку вони неспроможні розв'язати. Звідси – особистісні колізії багатих міщан.

Образи Максима Кукси і Степана Дранка – своєрідні уособлення поведінкової моделі українських батьків. Персонажі комедії «Пошились у дурні» утверджують цінності, звичні для національного менталітету. На основі прийому впізнавання М. Кропивницький підпорядкував їхню поведінку усталеним поглядам. Ці шаблони визначають устремління мірошника і коваля. Глибинне почуття чоловіків перебуває під владою стереотипів, породжену загальноприйнятими традиціями. Характерно, що бажання якнайшвидше видати дочок заміж стає їхньою внутрішньою потребою. Через усвідомлення важкості реалізації цієї необхідності вони потерпають. Автор переконливо, психологічно достовірно продемонстрував причини суперечливих мотивів, що вирують в душах Максима та Степана. Його персонажі охоплені єдиним поривом, що спричинює виразність їхньої душевної дисгармонії.

Попри акцентування уваги на духовному світі особистості, важливим складником композиції комедії «Пошились у дурні» є інтрига. М. Кропивницький не ігнорував напружених перипетій, гострої боротьби мотивів, зображення оповитого таємницями укладу життя персонажів. З цією метою на сторінках п’єси змальовані епізоди, в яких акцентуються намагання мірошника і коваля створити ореол загадковості навколо власних планів. Це посилює гумористичний струмінь п’єси, позаяк навмисне приховування і замовчування персонажами звістки про те, що Оришка і Горпина збираються заміж, створює плутанину. Максим і Степан прагнуть приголомшити один одного фактом несподіваного одруження їхніх дочок, проте нічого, крім непорозуміння, вони не досягають:

«*Дранко.* Чи не хочете понюхать? (*Помовчав*). Завтра, кажуть, весілля у когось буде?

Кукса (*убік*). О, знову! Від кого б це він довідався?..

Дранко. Чув я, що й вас кликатимуть.

Кукса (*убік*). Що? Оцього я зовсім не розберу! (*До нього*). До кого кликатимуть? Чи ви спросоння, чи… Я чув, що нібито вас кликатимуть, а не мене!

Дранко (*убік*). Що це він товче? Хто б йому це сказав?

Кукса (*убік*). Чи не писар йому шепнув?

Дранко. Ну, коли вже про це довідались, то просимо…

Кукса. Вас не минати? Де ж таки, борони боже! Звісно, по сусідству покличемо й вас.

Дранко. Та ви це як?

Кукса. Навсправжки!

Дранко. Хто з нас спить?

Кукса. Не знаю.

Дранко. Хто з нас дурний?

Кукса. Не знаю! (*Регоче*).

Дранко. Тьфу!

Кукса. А вам двічі тьфу!» [89, с. 103].

Важлива жанрова особливість комедії «Пошились у дурні» – неухильний рух сюжетної лінії до щасливого фіналу. Наприкінці третьої дії багаті міщани дізнаються, що Ничипір одружений. Щоб не осоромитися перед запрошеними на весілля людьми, Максим Кукса видає Оришку заміж за Антона, а Степан Дранко дає згоду на шлюб Горпини і Василя. Мірошник із ковалем усвідомлюють, що вони перемудрували і пошилися в дурні. Проте вже нічого не може вплинути на їхній піднесений настрій. Сусіди миряться і планують спільно справити весілля для своїх дітей. П'єса закінчується піснею, що посилює радісну ноту оптимістичного завершення комедії «Пошились у дурні».

На противагу до п'єси «Пошились у дурні», у комедії «Супротивні течії» впадають в око новаторські підходи М. Кропивницького до ідейно-змістового наповнення твору. Попри те, що ця п'єса побудована на етнографічно-побутовій основі, тут автор розвинув характерні для тогочасної західноєвропейської драматургії теми, переконливо розгорнув психологічні акценти, що забезпечували якість вираження *смішного*, потворного. Мотиви духовного поступу, жіночої емансипації, моральної вищості персонажа над оточенням, деградації людини під впливом алкоголізму, що акцентувалися на сторінках драм О. Вайлда, Б. Шоу, Ґ. Гауптмана, отримують у трьох діях та чотирьох одмінах комедії «Супротивні течії» оригінальне трактування. Йдеться про самобутнє висвітлення перипетій, що зумовлене намаганнями драматургів на межі XIX–XX століть всебічно відтворити протистояння між особистістю, яка жадає змін, і недолугим світопорядком. У рамках цієї конфліктної схеми посутню вагу має усвідомлене незадоволення людиною свого становища в суспільстві, що калічить її душу.

Жанрологічні нововведення в драматургії на межі XIX–XX століть в п'єсі «Супротивні течії» зумовили появу нових штрихів у інтерпретаціях М. Кропивницьким суті комізму та комічного. Тут вони мають змістовнішу форму, тісно переплітаються з драматизмом і драматичним, а сміх міцно взаємопов'язаний з хвилюваннями і стражданнями центральних постатей твору.

Їхнє зображення, на відміну від окреслення дійових осіб у п’єсі «Пошились у дурні», має інший ракурс. Літературні характери селянина Андрія Хилька та його дочки Надежди не є комічними за своїм функціональним призначенням, не є смішними їхні вчинки та устремління.

На початку комедії «Супротивні течії» М. Кропивницький порушив актуальні проблеми взаємин дітей і батьків, духовної емансипації людини. До їхнього розгляду автор приступив у перших явах першої дії сценою відвідин родини Хильків їхнім односельцем Гаврилом, який виконує обов’язки сільського старости. Цього разу на прохання Федора Жовтяка він намагається посватати Надежду за Демида. Перед тим, як прийти з рушниками, Гаврило хоче довідатися про думку батька дівчини. Змалювавши всі перспективи подружнього життя, він сподівається отримати ствердну відповідь. Проте його надії не втілюються в життя [165, с. 113].

Руйнування Гаврилових намірів зумовлене тим, що Андрій не наважується приймати рішення замість своєї дочки, хоч вболіває за її життєву долю так само, як і мірошник Максим Кукса та коваль Степан Дранко у п’єсі «Пошились у дурні». Хилько відмовляється йти з односельцем до шинку, щоб вирішити долю Надежди. На його думку, про це не може бути й мови. Він уважає, що дочка здатна і повинна самостійно обирати для себе нареченого. Звідси – його відповідь старості: «Це все не діло… А ще пряміш скажу, що воно цілком тичеться до доччиного розуму» [88, с. 442].

М. Кропивницький, як і Б. Шоу в п’єсі «Зброя і людина», порушив актуальне питання про право людини на особистий вибір у комедії. Його автор окреслив крізь призму підвищення рівня освіти на селі. На цьому ґрунті між односельцями виникають різноманітні зіткнення, які посилюються пристрасним захистом представниками протилежних поглядів власних переконань. З огляду на це примітна така дискусія:

«*Гаврило.* Так от я й кажу тобі прямо, що оті книжки та бумажки, над котрими сидить твоя дочка, – дурниця. Навіщо їй ота морока з чужими дітьми?

Нехай краще мерщій іде заміж та й воловозитиметься з своїми, коли така впадлива до читання.

Андрій. Та це вже її діло…

Гаврило. Ми ж з тобою не грамотні, та прожили, слава Господеві, вік…

Андрій. Звісно, прожили… Але, либонь, було б краще, коли б грамоту тямили…

Гаврило. Ні, не краще!.. Яке пуття з грамоти?

Андрій. Та якесь там є… Був би я добре грамотним, я б тобі висловив те пуття…

Гаврило. І не висловив би, бо то дурниця, баловство! Ні до чого вона нам, та грамота.

Андрій. Ні, не кажи так, не кажи…» [88, с. 439].

У цьому діалозі відображено різні типи психології українського селянина на зламі XIX–XX століть. Якщо міркування Гаврила цілком підпорядковані традиційним уявленням про становище, функції та обов’язки жінки в родині, то судження Андрія позначені суттєвими зрушеннями в світоглядному полі мешканця села, прагненнями до подолання догматичної тенденційності власного мислення, звільненнями від консерватизму та потягом до духовного оновлення.

Наприкінці другої яви першої дії М. Кропивницький переконливо змоделював ситуацію, що зримо засвідчує неординарність і самобутність Надежди. Дівчина виявляє рішучість і категоричність у відстоюванні як власних прав, так і доброго імені своєї матері, вона без будь-яких докорів сумління різко спростовує недоречні репліки Гаврила. Староста почувається ніяково, адже раніше з ним такого не траплялося, щоб результати його перемовин закінчилися безрезультатно: «Але я не то, щоб… Байдуже! Та я на неї не гніваюсь… Скільки літ старостую, а ні разу без рушника не вертався; а тут мало не пимфу піднесли, та ще й під самісінький ніс» [88, с. 444].

Актуальну проблематику на сторінках комедії «Супротивні течії» автор вміло пов’язав із сценами, що пронизані гумором та іронією. Жартівливі

вкраплення М. Кропивницького, з одного боку, істотно послаблюють драматизм, а з другого – співзвучні жанровій дефініції твору. В п’ятій яві першої дії викликає сміх наступна розмова між дівчатами:

«*Надежда.* Що це у вас у дворі раз у раз якийсь розгардіяш? Коли не гуска забреде кудись, то теля у проваллє втелющиться або корова у багнюці зав’язне…

Василина. Ти ж кажи. Або брат повіситься… (*Регоче.*) Чула?» [88, с. 449].

Гумор у п’єсі «Супротивні течії» заґрунтований на глибокому знанні автора української вдачі, на його проникливому розумінні мотивації людських вчинків. Характеризуючи не тільки головних, але і другорядних дійових осіб, М. Кропивницький визначив найвагоміші штрихи, що адекватно відтворюють психологію сільських мешканців, створюють цілісність їхнього індивідуального світу і водночас викликають комічний ефект. Таке враження в дев’ятій яві другої дії справляє діалог Жовтяків, коли батько і син обговорюють приготування до майбутнього одруження Демида з Фенькою:

«*Федір.* Весіллє через тиждень відгуляємо, головне діло повінчати. А про страву на весіллє нема чого піклуватись, аби була горілка!.. Скільки не настановляй страви, а як не частуватимеш після кожної ложки локшини та після кожного шматочка мняса, скажуть: сумне було весіллє!..

Демид. Це ваша правда. Я й сам, сказать, до страви не такий охочий, як до питва!..» [88, с. 463].

У цьому ракурсі комедія «Супротивні течії» виявляє властиві для української драматургічної традиції риси моралізування. Тут заслуговує на увагу показ небезпеки алкоголізму, що захоплює не тільки знедолених селян, але й заможну сільську верству. Драматург, висміюючи причини, що спонукають людей до вживання спиртного, вагомо визначив його соціальне підґрунтя. Воно розглянуто в розмові Прохора Квокчія з його дружиною: «Не хотів би я на те весіллє йти, так не можна ж не йти, бо там, сказать, уся наша парахвія буде: староста, писар, може, і урядника запросять… Силуватимуть

пити горілку, знаю, що силуватимуть… Питиме староста, питиме й писар, як же мені не пити? А ще як урядник припожалує та скаже: «Викушай, соцький!..» Як же я зможу не викушать? Бачиш, що іноді трапляються такі задачі, що декому слідує пить!..» [88, с. 475].

Детальне моделювання сцен, у яких змальовано прийом Жовтяками сватів, читання документів соцьким Прохором Квокчієм, виявляє гумористичний хист М. Кропивницького. Водночас в увиразнених епізодах докладно висвітлено атмосферу та настрої в тогочасному українському селі. Прояви деградації особистості Надежда Хилько роз'яснює Логвину на прикладі морального переродження лакея: «Оцей злакузований люд, як ось і Микола, це покалічений народ, котрий почина науку не з початку, як треба, а з кінця. Попаде у панські покої та як одягне сертука та фрака, то вже він лічить себе не простим і перш всього цурається рідної своєї мови… А як навчиться читати від такого ж лакузованого перевертня та чита що попало, без толку, тоді пиши пропало! Простого розуму позбудеться, а освіченого не досягне, і все йому в памороках скаламутиться, і те, що кожний втяме, йому здається незрозумілим… Цілком стане схожий з попугаєм, хоч зараз садови його в клітку!..» [88, с. 474–475].

М. Кропивницький зумів переконливо змалювати занепад людських стосунків, невтішні форми життєвого устрою в українському селі, які спричиняють страждання, самотність, відчуження людей. У цьому контексті заслуговує на увагу діалог Надежди та соцького:

«*Надежда.* Горенько тяжке! І як воно у людей неграмотних під впливом віковічної темряви перекручується у розумові все шиворіт-навиворіт. З такого, котрий п'є горілку, а напившись, лається та б'ється або десь валяється в калюжі, годилося б щодня глузувати, соромити його та пекти йому раз у раз очі тим соромом, – так ні, не глузують, а ще почитують і шанують!.. У свято нап'ється, прийде додому озвірений, б'є жінку, поперелякує і порозгонить дітей, ламає все, нівечить – і мовчать такому, не зупиняють його, не

забороняють йому знущатись над сем'єю… Як можна, він хазяїн, має волю навіть і всіх покалічити, і хату спалити!..

Прохор. Ну, щоб хату спалити, так недзя… бо то вже провзошествиє, і зразу треба скоропостижну штахвету – до станового чи до урядника…

Надежда (*не слухаючи його*). А хто почне у свято, помолившись Богові, роботу яку, того зразу затюкають: гріх, великий гріх!.. А п'янствовать, а битись, а лаятись – не гріх?.. Свято на те, щоб чоловік мав право на відпочивок, котрому ж скортить робити, той може сміливо робити і в свято!..» [88, с. 468–469].

На тлі зображення безпросвітніх боків екзистенції українського селянства окреслення духовного життя родини Хильків – рельєфний контраст, що вселяє надію на розв'язання вузла похмурих обставин. Розвінчуючи недолугість усталеного способу життя в рідному селі, Надежда виступає своєрідним реформатором. У своїх репліках дівчина осмислює очевидні суперечності, які неможливо розв'язати без активної протидії. В цьому її образ органічно перегукується з жіночими постатями на сторінках творів як західноєвропейських, так і українських драматургів. Андрієва дочка, як і Віві Уоррен у п'єсі «Професія місіс Уоррен» (1893) Б. Шоу, Анна Мар у драмі «Самотні» (1891) Ґ. Гауптмана, Анна Задорожна у творі «Украдене щастя» (1891) І. Франка, Марія Ляшківська в п'єсі «Гріх» (1919) В. Винниченка, не бажає терпіти брутальність, егоїзм, забобони навколишніх. Вона не віддається на поталу долі. Її незадоволення переростає у протест, мета якого – руйнування віджилих стереотипів [165, с. 118].

Всебічно відтворивши зіткнення між представниками протилежних світоглядних орієнтацій, М. Кропивницький зумів показати, що Надеждині ідеї поступу не ігноруються, вони знаходять своїх послідовників. Ними зацікавлюються, їх переймають, на них активно відгукуються її учні. Свідчення цьому – розмова між дівчиною і Логвином на початку третьої дії:

«*Надежда.* Сп’яну варняка казна-що. А тут ще й грамота моя йому в горлянці кісткою стала. Сумно жити серед такого люду… Прямо хоч тікай з села!..

Логвин. От тобі й на! Як же це так? А хто ще недавно читав, що хто хоче темному людові освічувати шлях до розумного і правдивого життя, той мусить уміцнити свої сили заздалегідь, бо його шлях буде тяжким, тернистим, колючим?..

Надежда. Я й читала. Хіба про себе?.. Я ж чую, що мої сили не уміцнені!.. Гидкий поклеп та образливе пащекуваннє боляче щодня, щочасу вислухувати!..

Логвин. Коли б мені осягнути розумом хоч частину навуки, щоб упевнився я, що колись зможу бути у пригоді людям не тільки моїм самотужжєм та міццю своїх сил, а й освітою, я не сказав би так, як ви… Я такий, що як треба, то й голову під колесо підкладу!..» [88, с. 470].

Пасинок Тимоша Дударя підбадьорює Надежду в найбільш критичну для неї мить. У дівчини опускаються руки, вона впадає в розпач. У цьому епізоді М. Кропивницький об’ємно розкрив значення впливу середовища на непересічну особистість, промовисто змалював причини, що протиставляють неординарну людину навколишнім [172, с. 132].

У третій дії драматург предметно відзначив тиск, який чинить сіра буденщина на особу, яка відмовляється жити за лицемірними законами. Напружені перипетії в п’єсі зумовлюються тим, що сільська громада під головуванням Федора Жовтяка звинувачує родину Хильків у всіх бідах на селі. Причиною незадоволення людей послужив нещасний випадок із Федоровим сином. У день свого весілля, напившись, Демид перекинув віз і розбив собі голову. Попри те, що подібні випадки неодноразово траплялися з їхніми односельцями, цього разу люди вбачають у тому дію потойбічних сил. Їх вони пов’язують з Андрієвою родиною. Уважаючи Хилька упирем, а його покійну дружину та дочку відьмами, селяни прагнуть розправитися з сім’єю, яка викликає в них острах і підозру. Зайшовши до Андрієвого будинку, затуркані

люди висувають алогічні звинувачення, що, на їхню думку, є незаперечними доказами причетності Надежди та її батьків до ворожбитства. Особливо вагомим аргументом обурених людей є записна книжка Надежди, в яку вона занотовувала прислів'я, казки та пісні.

Нагнітаючи перипетії, у другій яві другої одміни М. Кропивницький довів розвиток конфлікту до крайньої межі. Зіткнення між мешканцями села досягають свого апогею. У цю кульмінаційну мить автор увів ще одну дійову особу. В скрутному становищі на допомогу Хилькам приходить Ольга. Жінка засвідчує невинність родини. Це вона дала Надежді записник і попрохала її збирати для неї зразки народного фольклору. Ольга переконливо спростовує безпідставні закиди селян на адресу дівчини та її батька, наголошує на їхній необґрунтованості. Водночас вона увиразнює причини безрадісного життя на селі та вказує на шляхи їхнього подолання:

«*Ольга.* Боже-Боже! Коли ти здіймеш полуду з очей цього темного люду? Це, Хведоре, все з твого приводу?.. Оглянься ти на себе: чим ти був і чим ти став? Де твої достатки, де твоя худоба?.. Все в шиньку! І все те скоїлося через твоє ледарство та через заздрість. Замість праці ти баглаї годував та завидував всім, всіх ганьбив і пестив дурну думку: чи не можна б до своїх рук прибрати все те, що другі гіркою та невсипучою працею здобувають?.. А жінку свою до чого ти довів щоденною бійкою?.. І очей не ховаєш? І цей звір чоловіком зветься? Але годі, не хочу більш докоряти тебе: ні користі з того, ні толку не буде!.. Я з тобою і раніш розмовляла про це, нарешті ж переконалася, що ти з тих, котрим хоч кіл на голові теши!.. А от краще я поділюся моєю новиною з тими, котрі ще не пішли по Хведоровій стежці. Я виклопотала у начальства розрішеніє одкрить в нашій слободі школу.

Дехто. Та невже? Це ловко! От тобі й на!..

Ольга. От як ваші діти вчитимуться грамоти та потроху навчатимуться розуміти та змірковувати те, що коїться навкруги їх, то і життє їхнє піде іншим шляхом і іншим напрямком; і інші виробляться межи людьми відносини і погляди на все…» [88, с. 482–483].

Поява та репліки Ольги визначають вирішальну мить перелому в сюжеті. Звістка про відкриття школи знімає драматичну напругу, агресія людей різко йде на спад, тут очевидним є початок розв'язки. З цієї миті поміж селянами панує радість і сміх. Всі задоволені, що їхні діти зможуть навчатися, люди з гарним настроєм поступово розходяться. В четвертій яві сюжетна лінія комедії неухильно прямує до щасливого фіналу. Наприкінці п'єси Ольга повідомляє про те, що за два тижні вона повезе Надежду до міста на екзамен. Після того, як дівчина складе іспит і дасть у міській школі пробний урок, вона працюватиме вчителькою в рідному селі. П'єса завершується подяками Надежди та Логвина Ользі за її чуйність і доброту [165, с. 120].

Розвиток конфліктної схеми в комедіях «Супротивні течії» М. Кропивницького та «Зброя і людина» Б. Шоу витікає безпосередньо із змін душевних станів дійових осіб. Вони знаменують уявлення про самоцінність особистості, саморозвиток її внутрішнього суперечливого світу. Зображуючи відносини героїв та їхнього оточення, драматурги відтворювали зміст тогочасних соціальних зіткнень. Ці протистояння, що увиразнюються пошуками індивідуального поклику, спричиняють порушення внутрішньої рівноваги. Емоційні стани Андрія та Надежди Хилько, капітана Блюнчлі, майора Саранова вирізняються почуттями вагання, неспокою, тривоги. Ці персонажі прагнуть самоствердитися, вибороти своє право на вільний вибір. Їхні переживання, драми особистісної свідомості спричинені зміною світоглядних орієнтацій.

Характерна особливість творчого методу Б. Шоу – «широке використання парадоксу як форми викриття невідповідності між видимістю та сутністю взаємин між людьми в умовах несправедливого суспільного ладу» [6, с. 320]. Так у п'єсі автор вміло зобразив протистояння між вороже налаштованими людьми, що існує лише на полі битви. Поза її межами непримиренні вороги легко знаходять спільну мову. Цей факт підтверджується в ситуації, коли дочка майора болгарської армії Райна Петкова дає у своєму будинку притулок

ворожому їй швейцарському офіцеру, який кілька годин тому був готовий вбити її нареченого:

«*Чоловік*. Ще трохи, й загинув би, але чуть-чуть не рахується. Дорога панночко, я в боргу перед вами до смерті. Заради вас я б з радістю служив у болгарській армії замість сербської. Я не серб.

Райна (гордовито). Ні, ви один із австрійців, які посилають сербів, щоб позбавити нашу країну свободи та незалежності, та командують їхньою армією замість сербів. Ми ненавидимо їх!

Чоловік. Австрієць? Та що ви! Не треба мене ненавидіти, дорога панночко. Я – швейцарець та беру участь у війні як професійний солдат. Я вступив у сербську армію, бо мені із Швейцарії ближче до Сербії. Будьте благородні: ви нас цілком розбили.

Райна. Хіба я не була благородною?

Чоловік. Великодушна! Геройська! Але я ще не врятований. Це переслідування скоро мине, однак погоня за біженцями триватиме періодично всю ніч. Я повинен вибрати період затишшя та щасливо втекти звідси. *(Люб'язно)* Ви не заперечуєте, щоб я почекав у вас кілька хвилин?

Райна (більш лагідним світським тоном). Ні, абсолютно. Сідайте.

Чоловік. Дякую. *(Сідає в ногах ліжка)». – Переклад автора. – Г. С.*

У цьому діалозі Б. Шоу вміло відтворив парадоксальність штучно створеної ненависті між народами. Роздумуючи про перипетії людської долі, драматург розкрив процес поступового усвідомлення персонажами абсурдності звичних міфів, що створювалися упродовж багатьох століть. На основі вдало змодельованих дискусій у комедії «Зброя і людина» автор сконцентрував увагу на переосмисленні канонізованого сенсу традиційних уявлень. Це зіткнення нових і усталених поглядів на загальноприйняті догми визначає драматичний стрижень п'єси, навколо якого розгортається її сюжет.

Увиразнені аспекти твору спричинені не тільки особливостями художнього мислення Б. Шоу, але і рисами його характеру, своєрідністю вдачі письменника та його повсякденною діяльністю в якості оратора. На цей факт

звертає увагу А. Образцова. Дослідниця вказує, що «пафос боротьби, особлива зворушеність від безпосереднього спілкування з живою, гостро реагуючою аудиторією, темперамент завзятого полеміста перейшли в драматичні твори Шоу, зумовивши їх своєрідну тональність, їх форму диспуту, упродовж якого переконливо і завжди темпераментно обговорюються пекучі сучасні проблеми» [129, с. 14].

Джерело ірраціональності вчинків капітана – несумісність його глибинних прагнень із реальним становищем, на яке він приречений об’єктивними обставинами. В окресленні швейцарця відсутня романтична піднесеність, героїчний пафос образу справжнього офіцера. Блюнчлі поводиться як страхопуд, коли Райна благає його покинути її домівку. Втрачаючи душевну рівновагу, він благає дівчину бути з ним милосерднішою: «Вниз по водопровідній трубі! Зупиніться! Зачекайте! Я не можу! Мені бракує мужності. Від однієї лише думки паморочиться голова. Я заліз сюди досить швидко, бо на мене чекала смерть. Але повторити це зараз холоднокровно..! *(Падає на оттоманку)*. Даремно. Здаюсь. Я переможений. Кличте на допомогу. *(Опускає голову на руки в цілковитій знемозі)*». *– Переклад автора. – Г. С.*

Зрештою Блюнчлі досягає своєї мети. Власною жалюгідністю йому вдається обеззброїти і розчулити дівчину. Відтак у Райни не залишається іншого виходу, окрім як залишити капітана переночувати в своїй кімнаті. Вона збагнула, хто насправді приховується за офіцерською формою, і влучно узагальнює свої спостереження в такій репліці: «Oh, you are a very poor soldier: a chocolate cream soldier!» [270, с. 29].

Капітан Блюнчлі, як і майор Саранов, герой болгарського війська, згодом вирішують завершити кар’єру військового та стати цивільною людиною, тим самим увиразнюючи недоцільність війни між народами та раціональність вирішення конфліктів, спірних питань у мирний спосіб.

Варто зазначити, що відсутність напруженої боротьби між персонажами, що супроводжується складними колізіями, – новації конфлікту в комедії «Зброя і людина» Б. Шоу, на відміну від п’єси «Супротивні течії» М. Кропивницького.

Головну роль автор відводить словесним сутичкам, в яких розкриваються образи-характери. Драматичний конфлікт проявляється в гострій боротьбі ідей. Заслуговує на увагу коментар А. Образцової: «Дискусійність – основа побудови п’єс Б. Шоу, створення образів, розв’язання конфлікту, розвитку діалогу» [129, с. 16].

Розлогі описи внутрішнього життя персонажів комедії «Зброя і людина» істотно послаблюють подієвість. Водночас перебіг почуттів героїв – той структуротворчий елемент, що визначає розвиток внутрішнього сюжету, а відтак – конфлікту, який виступає мотиваційною сферою поведінки героїв та рухає сюжетну лінію п’єси.

Доходимо висновку: детальний розгляд комедій «Пошились у дурні», «Супротивні течії» М. Кропивницького, «Зброя і людина» Б. Шоу засвідчує процес змін ідейно-тематичних горизонтів, сюжетно-композиційних особливостей тогочасної веселої п’єси. У комедії «Пошились у дурні» чітко проступає орієнтація автора на усталені зразки національної комедіографії. Сюжет твору, його композиція, перебіг драматичної дії та сутність конфлікту, добір персонажів, побудова діалогів, засоби створення комічного ефекту засвідчують їхню типовість, побутовість, належність до традиційних канонів. На противагу до цього, п’єса «Супротивні течії» вирізняється суголосністю тенденціям, притаманним для комедійного жанру в переходову добу як у західноєвропейській, так і в українській драматургії. Тут М. Кропивницький надав фольклорному матеріалу актуального звучання, переробив його на новому ідейно-естетичному рівні, відповідно до вимог часу трансформував звичні засоби комізму. Драматург дотепно висміяв анахронічні звичаї, яких непорушно дотримуються сільські мешканці, вміло визначив загальні контури й масштаби пияцтва, користолюбства, невігластва, віри в забобони, що зумовлюють духовний занепад сільської громади. Цей регрес має руйнівний вплив на ментальний рівень українця. У комедії «Зброя і людина» Б. Шоу зобразив новий тип героя, який відкидає існуючі моральні цінності та пропонує інші шляхи до щастя й внутрішньої гармонії. Обидва драматурги увиразнили

протистояння думок, настроїв, світосприйняття, вчинків непересічної людини усталеному світопорядку, наявному способу життя, окреслили перевагу духовних цінностей особистості над матеріальними благами, прагматичними цілями.

2.3. Контраст як домінанта жанротворення в комедіях «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Як важливо бути серйозним» О. Вайлда та «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана

Переакцентування генологічного дискурсу англійської комедії на межі XIX–XX століть мають самобутній вияв у п’єсах Б. Шоу. Для комедій «Серцеїд», «Зброя і людина», «Людина і надлюдина» характерні хисткість жанрових ознак, їх деформація в традиційному розумінні. Світоглядні розбіжності в контексті художнього мислення драматурга, де, як і в комедіях О. Вайлда, метод парадоксального зображення є основоположним, перетворюються на змалювання ідейних протистоянь. Сміх Б. Шоу загалом має аналітичний характер, автор не так відображав, як досліджував причини виникнення та сутність тих чи інших комічних ситуацій.

Жанрологічні виміри в комедіях Б. Шоу у витонченій і об’ємній формі, життєствердній і гумористичній тональності відтворюють динаміку розуміння автором природи людського сміху. За своєю структурою, емоційним напруженням цей «сміх має величезний діапазон – від м’якої, добродушної, доброзичливої, лагідної усмішки до злої та уїдливої іронії, гнівного сарказму» [204, с. 19]. Він виразно проступає крізь призму зображення драматургом багатогранних комічних форм дійсності, контрастних суперечностей між змістом і формою явищ об’єктивної дійсності, смішного ракурсу їх відхилень від норми.

Вникаючи у світ складних переплетінь поглядів центральних персонажів створених ним комедій, змальовуючи оригінальність і трансформацію їхніх переконань, розкриваючи їх із несподіваного боку, Б. Шоу посутню роль відвів парадоксу. Цей художній засіб на сторінках творів драматурга, як і в п’єсах

О. Вайлда, – «форма іронічної, дотепної думки. З першого погляду літературний парадокс здається безглуздям, нісенітницею, але це така хитромудра нісенітниця, у якій прихований влучний, інколи дуже глибокий смисл» [204, с. 38].

Стрижневим рушієм пристрастей і подій з комічним забарвленням у комедіях Б. Шоу постають алогізми суспільного життя. Їх драматург відображав у парадоксальному ракурсі, віднаходячи для цієї мети відповідну композиційну форму. Тут чітко простежується вектор, спрямований на реформування жанрових традицій, що домінували в тогочасному англійському театрі. Ці прагнення автора п’єси «Пігмаліон» зумовлені тим, що «розвиток драми на початок двадцятого століття досяг того рівня, коли рамки наявних раніше жанрів стали недостатніми, був необхідний злам і переосмислення старих жанрів, утворення нових. З’явилася велика кількість нових жанрових ознак, більшість з яких виникла в результаті своєрідного поєднання жанрів, що мали багатовікову давність» [129, с. 229].

У комедіях «Серцеїд», «Зброя і людина», «Поживемо – побачимо», «Навернення капітана Брассбаунда», «Людина і надлюдина», «Майор Барбара» Б. Шоу робив акцент не на характерах змальованих персонажів, а на зіткненнях їхніх життєвих переконань, світоглядних позицій. Поетику жанру у названих творах істотно визначають художнє дослідження актуальних проблем доби, розкриття багатогранних суспільних факторів, що породжують синтетичні деформації духовних цінностей, зумовлюють викривлення людських бажань, цілей, поглядів, інтересів, і в підсумку призводять до зміни індивідуальної психології.

Ґрейс Тренфілд, Ленард Чартеріс, Райна Петкова, Серґіус Саранов, капітан Блюнчлі, Джон Таннер, Ребук Ремсден, Октавій Робінсон не змальовані відповідно до звичних взірців комедійних персонажів. Відсутність у цих образах рис типових комічних особистостей спричинена зміною об’єкту, що висміюється, формою його художньої реалізації. У своїх п’єсах Б. Шоу віддавав перевагу зображенню не стільки смішних якостей людини, її поведінки та

вчинків чи комічних ситуацій, в які потрапляють його персонажі, скільки словесному комізму, що побудований на несподіваних ракурсах змальованих суперечностей.

Система уявлень і переконань Б. Шоу щодо творення комічного образу на рівні ідейно-естетичних характеристик відображає закономірності тогочасного драматургічного мислення. Йдеться про низку спільних ознак репрезентації художньої картини світу у п’єсах О. Вайлда, Дж. Ґолсворсі, В. С. Моема, Ґ. Гауптмана, А. Гольца, Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Стріндберґа, І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, С. Виспянського, А. Чехова. Типологічно митців зближує конструювання комічних характерів і ситуацій у вимірах синтетичної генологічної форми, що є органічним сплавом класичних драматичних жанрів.

Вагому роль у художній концепції Б. Шоу відіграє змалювання різновекторних світоглядних домінант, що втілюються в ідейних протиборствах та тісно пов’язані з ґрунтовним висвітленням складних процесів перетворень в англійському суспільстві. Слушно наголошує П. Летнянчин, що «у драматичній творчості Б. Шоу проступає цілісний каркас, зумовлений об’єктивним світоглядом. Ті боки життя, які раніше розглядалися суб’єктивно, отримують у його творчості наукове обґрунтування. Воно динамізує сприйняття дійсності, корелює розгортання психічних процесів. Логічний наслідок цієї динаміки – розширення діапазону шукань Б. Шоу як у баченні світу, естетико-світоглядних концепціях, так і в розробці зображувальних і виражальних прийомів і засобів, жанрових і стильових модифікаціях. З одного боку, вони акумулюють попередній життєвий досвід англійського суспільства, а з другого – відображають зміни, пошук і оновлення духовного життя сучасників драматурга» [97, с. 28].

Зображення людської індивідуальності, особливостей її почуттів, мотивацій, емоцій у п’єсах «Серцеїд», «Зброя і людина», «Людина і надлюдина» підпорядковані об’ємному розгляду ідей, що цікавили письменника. В пародійному тоні драматург порушував злободенні питання,

увиразнював недоліки застиглих канонів, розвінчував сіру буденщину, «реалізуючи одну з головних тенденцій своєї творчості – викриття безглуздості повсюдно узвичаєних моральних і етичних норм, поширених переконань, життєвих концепцій, різного роду шаблонів, стандартів» [39, с. 73]. З іронією Б. Шоу наголошував на ілюзорній ідилії національного життя, з гумором окреслював промовисті образи-характери, які відтворювали дух змальованої доби. В постатях Райни Петкової, Серґіуса Саранова, капітана Блюнчлі, Грейс Тренфілд, Ленарда Чартеріса, Джона Таннера, Ребука Ремсдена, Октавія Робінсона сконцентровано риси оригінальних особистостей, які постали внаслідок роздумів драматурга про анахронічність усталених умовностей, його узагальнених спостережень за руйнацією регламентованих стереотипів.

Персонажі, створені на сторінках комедій Б. Шоу, в жартівливій формі ілюструють тогочасні духовні пріоритети, панорамно віддзеркалюють національну ментальну модель. Драматург «відображав як повсякденні характери, так і характери, що являють собою високу гідність людини. Серед нікчем, духовних і моральних покручів однаковою мірою виявляється капітан, священик, професор фонетики, повія. Основна увага письменника спрямована на розкриття соціальної суті змальованих постатей, дослідження психологічних тонкощів і особистісних переживань. Образ у його художньому мисленні коріниться в глибокому і точному знанні дійсності» [97, с. 32].

Для творів «Зброя і людина», «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Як важливо бути серйозним» О. Вайлда примітний комплекс художніх засобів, а їхнім стрижневим означником постає домінанта комічного контрасту. Цій домінанті підпорядковані структурні елементи, які узгоджуються з жанровою основою по-філософськи закроєної комедії «Людина і надлюдина», антиромантичної комедії «Зброя і людина», з одного боку, та «несерйозної комедії для серйозних людей» «Як важливо бути серйозним» – з другого. Проте у процесі вираження переживань головних героїв (Джон Таннер, Ребук Ремсден, Октавій Робінсон, Віолетта, міс Ремсден («Людина і надлюдина»), Лука, Райна, капітан Блюнчлі, Петков («Зброя і людина»), Джон Вордінґ,

Алджернон Монкриф, леді Брекнел, Гвендоліна, Сесілія Кардью («Як важливо бути серйозним») має місце співвіднесеність стосовно традиційного розуміння жанрових ознак, жанрово-стильової форми, тематичного аспекту, змістовного плану, що позначається на будові комічної фабули. Для жанрової матриці згаданих п'єс характерна доцентрова стабільність, завдяки чому Б. Шоу робить акцент не на індивідуалізованих характерах дійових осіб, а на зіткненні їхніх світоглядних переконань, а також на динаміці формування позитивних і негативних рис характеру конкретного носія дії.

Новітні уявлення про персонажів англійського комедійного жанру на межі XIX – XX століть віддзеркалюють герої «комедії та філософії» «Людина і надлюдина». Джон Таннер, Ребук Ремсден, Октавій Робінсон, Енн Вайтфілд представляють найзаможнішу частину англійського суспільства. Вони належать до верстви з високим інтелектуальним рівнем і значними матеріальними статками. Попри спільність аристократичного статусу, їхній світогляд позначений низкою відмінностей. Йдеться про розбіжності в ідеологічній, етичній, релігійній площині. На основі різних світоглядних позицій і переконань Б. Шоу сконструював моделі їхньої поведінки. З одного боку, вони визначаються захистом старого, віджилого, а з другого – пошуком нових орієнтирів. Стрижневі риси антагонізмів такого роду аргументовано висвітлює В. Вишинський. Дослідник вагомо дотримується думки, що драматичний конфлікт у тогочасній драматургії «спричинений умовами об'єктивної дійсності та відбиває антагоністичні відносини не вороже налаштованих одне до одного персонажів, а радше умови дійсності епохи зламу століть, суперечності між розумними прагненнями людини та нерозумної, хоча й щирої в своїй основі, протидії цим прагненням» [20, с. 126].

Звідси – зображені в гумористичній манері ідейні зіткнення на сторінках твору «Людина і надлюдина». Вони конкретизуються в суперечках захисників консервативних і прогресивних поглядів. Їх у комедії Б. Шоу предметно репрезентують Ребук Ремсден і Джон Таннер [161, с. 312].

Образ носія усталених традицій втілений у постаті Ребука Ремсдена. Він – поважна особа, яка займає високе становище в суспільстві. У своїй громадській та особистій поведінці персонаж Б. Шоу керується ідеалістичними морально-етичними принципами. Для нього важливу роль відіграють незаплямована репутація, бездоганний авторитет, власна честь і гідність. Тут закладено підґрунтя його серйозних поглядів на життя. Характеристику Ремсдена драматург подав на початку першої дії: «Ребук Ремсден сидить у своєму кабінеті, переглядаючи ранкову пошту. Чепурний і солідно мебльований кабінет свідчить, що Ремсден – людина заможна. Ніде й порошинки не побачите. Тут, мабуть, не менш як дві покоївки і служниця унизу, та ще й економка нагорі, що не дасть їм сидіти без діла. Маківка Ребукової голови – і та ніби відполірована: сонячного дня він міг би на віддалі геліографувати свої накази військові, просто киваючи головою. Але крім цього полиску, ніщо не нагадує в ньому військового. Бо тільки в цивільному активному житті люди й набувають такої поважности, такої упевнености в пошані від усіх, відважного, але тепер – після перемоги над опозицією – вже не войовничого й витонченого обрису вуст, набувають далі права на комфорт, першенства і влади. Він більш, ніж просто високопоставлена людина: він перший серед високопоставлених, голова над директорами, найстарший із членів Ради і перший серед старшини. Чотири пучечки волосся металево-сивого кольору, які вже скоро стануть білі, як риб'ячий клей, і вже навіть трошки скидаються на нього, ростуть двома симетричними парами над вухами й там, де сходяться його розвинені щелепи. На ньому чорний сурдут, білий жилет (надворі чудовий весняний день) та штани, не чорні й не сині, одного з тих незчисленних перехідних відтінків, яких надав убранню сучасний фабрикант, щоб гармоніювало воно зі світоглядом респектабельних людей. Він ще не виходив сьогодні, тому на ньому пантофлі, але черевики уже стоять напоготові на килимку біля каміна» [203, с. 129].

З цього розлогого окреслення відзначимо докладність і точність опису зовнішності персонажа. Відчуття спокою, переваги, сили в поєднанні з рішучим виразом обличчя і строгим стилем одягу переконливо віддзеркалюють

представника англійського бомонду. Ребук Ремсден урівноважений, стриманий, добре опановує собою, володіє тверезими поглядами на життя, якими він цілком задоволений. Має рацію А. Образцова, що у «ранніх драмах Шоу так детально окреслював зовнішній вигляд, біографії, поведінку дійових осіб, що в артистів не повинно було залишатися жодних сумнівів стосовно костюму, гриму, найдрібніших деталей зовнішньої та внутрішньої характеристики персонажа» [129, с. 85].

У творенні образу Ремсдена впадають в око засоби характеротворення, що зумовлені пізнавально-аналітичними чинниками. Тут має місце посутній вплив естетичних критеріїв доби, спрямованість їхнього вектору до правдивості та достовірності. Об’єктивно відтворюючи постать Ребука, автор переконливо використав низку індивідуальних особливостей, що надають цьому персонажу ореолу величі. Водночас місткою художньою деталлю, важливою для розуміння характеру Ремсдена, є відсутність в його прислузі камердинера та секретарки. Цим штрихом підкреслюється простота способу життя парламентарія, невластива для людей його кола [161, с. 314].

В ремарці, що розпочинає сюжет п’єси, автор зробив акцент на тому, що Ремсден «народився в 1839 році, в молодості був унітарієм і фритредером, а з дня публікації «Походження видів» – еволюціоністом. Внаслідок цього він завжди вважав себе передовим мислителем і безстрашним реформатором» [271, с. 41–42]. Ці риси його особистості увиразнюють фундаментальну прикмету художнього мислення драматурга. В самохарактеристиці та характеристиці парламентарія автор актуалізував логічну суперечність, що надає створеному образу парадоксального відтінку.

З одного боку, Ремсден справді виявляє прогресивність. Він вважає недоліком те, що Енн Вайтфілд в усьому слухається батьків. Тому й радить дочці свого товариша, що вона «повинна навчитися думати про себе» [271, с. 44]. Пізніше Ремсден заявляє Октавію, що йому невластиві забобони і що він «обстоював рівність і свободу сумління» [271, с. 46]. Під час дискусії з Таннером колишній унітарій стверджує: «Ні вам, і нікому іншому не дозволю я

трактувати мене так, ніби я – перший-ліпший член британської громади; я ненавиджу її забобони, зневажаю її вузькодумство; я вимагаю свободи думки. Ви удаєте із себе передову людину. Дозвольте сказати вам, що я був передовою людиною, ще коли вас і на світі не було» [203, с. 140].

Водночас, з другого боку, виявляється, що на даний час переконання персонажа Б. Шоу мають схоластичний характер. Ремсден не сприймає «анархізму, вільного кохання і речей такого роду» [271, с. 46]. Звіди – причини його гострих зіткнень із Джоном Таннером, спосіб мислення і поведінка якого навіяні радикальним новітнім світобаченням.

Феномен особистості Джона Таннера проявляється в його скептицизмі, критично-недовірливому ставленні до консервативних суспільних приписів. Герой комедії «Людина і надлюдина» висловлює сумнів щодо розумності канонізованих постулатів, позірну істинність яких він викриває з властивою йому енергійністю. В окресленні його образу Бернард Шоу колоритно змалював антипода Ребука Ремсдена: «Містер Таннер раптом одчиняє двері й входить. Він занадто молодий, щоб позначити його як «дорідну людину з бородою». Але вже можна бачити, що за середніх літ він належатиме до цієї категорії. Він ще зберіг юнацьку стрункість, але це його не цікавить: сурдут його годився б прем'єр-міністрові; високі плечі, велична постава голови та олімпійська велич, з якою грива, чи, краще сказати, великий жмут каштанового волосся одкинуто назад з імпозантного чола – нагадують Юпітера більш, ніж Аполлона. Говорить він надзвичайно красномовно, неспокійний, легко збудливий (зверніть увагу на його ніздрі й верткі блакитні очі, що їхній розріз на 1/32 дюйма більший за звичайний); мабуть, трохи шалений. Добірно вдягнений, – не через гонор, що не може не призвести до чепурности, через почуття значности всього, що б він не робив. Тому він і своєму візитові надає стільки значення, скільки інші надають, беручи шлюб або закладаючи наріжний камінь. Це людина чутлива, вразлива, з нахилом до перебільшення, серйозна, хвора на мегаломанію; він був би загинув, якби не почуття гумору» [203, с. 135].

Відзначимо жвавий темперамент Джона Таннера, його велемовність, непосидючість, запальність. У цих рисах увиразнено його небажання жити в умовах винятково спокійного, заможного, забезпеченого й легкого життя. Образ-характер цієї постаті Б. Шоу охоплений поривом до руйнування недолугих абсолютів, акцентування закладених в них помилок і перекручень [162, с. 329].

Шкільний товариш Робінсона спростовує оцінку індивідуальних особливостей, що містяться в самохарактеристиці Ремсдена. Аргументуючи неадекватність, консервативність переконань його опонента, Таннер увиразнює їхню закостенілість. На думку Джона, погляди парламентарія позбавлені свіжості та оригінальності, його чітко визначені суспільно-етичні ідеали втратили життєздатність, віддзеркалюють уже пройдену епоху і не мають перспективи в майбутньому.

У репліках Таннера Б. Шоу зафіксував комізм постаті Ремсдена. Ефект комічного створюється невідповідністю між зовнішніми проявами та внутрішньою сутністю вдачі парламентарія. Смішне в його окресленні проявляється в тому, що, згідно з коментарем Ю. Борєва, «порожнє, віджиле, нице не може не бундючитися, не може не намагатися вдавати з себе живе, потрібне людям. Маскування для нього – засіб самозбереження. Навіть у тих нечисленних випадках, коли старе не вдається до свідомого маскування, воно все одно вдає з себе не те, чим воно є насправді, оскільки жити, втративши історичне право на життя, – це означає, в підсумку, створювати враження придатності до життя» [10, с. 215].

На сторінках п’єси «Людина і надлюдина» ідейні протистояння між Джоном Таннером і Ребуком Ремсденом створюють підґрунтя комічних суперечностей. Ці зіткнення, що мають характер динамічних дискусій і розвивають драматичну дію, загострюються після того, коли за іронією долі вони обидва стали опікунами Енн Вайтфілд. Батько дівчини в своєму заповіті поставив одне біля одного прізвища людей, які сповідують діаметрально протилежні погляди на піклування про дівчину, її моральне виховання.

Очевидну недоречність такого кроку Б. Шоу відтворив у діалозі ідейних супротивників:

«*Таннер.* У всьому цьому я винен сам, і це найстрашніша іронія. Якось він сказав мені, що вибрав вас на опікуна Енн. А я, як дурень, почав доводити йому, що це безглуздя – оддавати молоду дівчину на догляд старій людині з такими застарілими ідеями.

Ремсден (нестямно). У мене застарілі ідеї !!!

Таннер. Цілком. Я тоді саме закінчив статтю «Геть правління сивоволосих» і дав багато прикладів та доводів. Йому я казав, що найдоцільніше було б сполучити досвід старости з життєвою силою юнацтва. Чорти б його взяли, він мені повірив, він змінив свою духівницю – духівницю датовано на два тижні пізніше нашої розмови. За цією духівницею він і призначив мене бути опікуном спільно з вами» [203, с. 136].

Джон Таннер висловлює протест проти регламентованої посередності, обмеженого консерватизму переконань і уявлень Ребука Ремсдена. У своїх промовах, що пройняті скептицизмом стосовно анахронічних етичних стереотипів, він руйнує хисткі оцінювальні трафарети свого опонента. Духовно-інтелектуальний вектор його устремлінь у п’єсі «Людина і надлюдина» красномовно виявляється в ситуації, що пов’язана з непорозуміннями щодо аморальної поведінки Віолетти. На відміну від державного сановника, який обурений її вчинком, Таннер виступає на її захист. На подив присутніх він заявляє сестрі Октавія: «У цій історії я цілком на вашому боці. Я з усією душею вітаю вас за ту сміливість, з якою ви відважились на цей вчинок. Ви маєте цілковиту рацію, що ж до сім'ї, – то вона цілком її не має» [203, с. 171].

Попри те, що даний випадок пов’язаний з незнанням того, що Віолетта таємно одружилася, він увиразнює відсутність шаблонів у оцінках Таннера. Джон не засуджує цю молоду особу, усіляко відстоює її право на материнство. Його висловлювання пройняті вірою в природне призначення жінки. Обмірковуючи коло проблем, що пов’язані з віковічними інстинктами, Таннер

наголошує на лицемірності усталених поглядів, застарілого бачення світу та життя. Звертаючись до Віолетти, герой Б. Шоу засвідчує її прерогативу керуватися в своїй поведінці не розумом, а почуттями: «О, в глибині душі вони добре знають, хоча через оті дурні забобони в питаннях моралі, власности тощо вони вважають за свій обов'язок ганьбити вас. Але я знаю, та й ввесь світ напевно знає, хоч і не відважується зізнатись у цьому, що ви були праві, коли пішли назустріч своєму інстинктові; що життєвість і хоробрість є найкращі властивості жінки і материнство є врочистим завершенням жіночости; а той факт, що ви не повінчані леґально, не може принизити вашої достойности, як і щирої поваги до вас від інших» [203, с. 172].

В образі Таннера Б. Шоу змалював виразного антипода Ремсдена. Контрастність їхніх постатей полягає в тому, що, на відміну від Ребука, Джон не тільки декларує, але й утверджує нові виміри загальнолюдських цінностей, формує новітню культуру модерного мислення. Він протистоїть усталеному плину життя, в будь-якій ситуації намагається дати власне трактування звичних переконань та ідей. Цей факт підтверджує його репліка, що спростовує закиди Ремсдена щодо Таннерової безсоромності: «Ні, я тільки найбезсоромніша людина, яку ви стрічали. І тому справляю на вас враження такої нахабної, такої збавленої натури. Якщо ви хочете висловити мені те, що ви про мене думаєте, – спитайте перш самі себе, як чесна й правдива людина, чим ви можете докорити мені? Чи я злодій? Брехун? Шахрай? Перелюбник? Кривоприсяжник? Обжера? П'яниця? Жодне із цих означень не годиться мені. І вам доведеться вернутись таки знов до того ж, що я замало маю сорому. Ну, з цим я згоджуюсь. Навіть вітаю себе з цим, тому що коли б я соромився сам себе, я б являв собою таку саму смішну постать, як кожен з вас. Повправляйтесь, Ремсдене, у безстидстві хоч трошечки, і вийде з вас справжня, варта уваги, людина» [203, с. 141].

У цьому контексті варто вказати, що світоглядний кругозір Джона Таннера органічно перегукується з філософськими поглядами Ф. Ніцше. Ця співзвучність особливо помітна на тлі актуалізації відносності традиційних аксіологічних оцінок. Центральний персонаж п’єси «Людина і надлюдина»

виявляє причини та джерела соціальної нерівності та несправедливості, увиразнює абсурдність усталених етичних пріоритетів, розвінчує їх бездуховний сенс [161, с. 315]. Він прагне подолати ілюзорність оцінювальної шкали, відзначається прагненням до індивідуалізації, його висловлювання позначені гостросатиричною та соціальнокритичною спрямованістю. Її суть сконцентрована в парадоксальному трактуванні Таннером поняття сорому:

«*Ремсден (спокійно).* Містере Таннер, безсоромнішої за вас істоти я ніколи ще не стрічав.

Таннер (серйозно). Я знаю це, Ремсдене. І все ж таки я ніяк не можу цілком опанувати сором. Ми живемо в атмосфері сорому. Ми соромимось усього, що є навколо нас; соромимось самих себе, наших родичів, своїх прибутків, нашого вислову, наших думок, нашого досвіду, так само, як ми соромимось і нашої голизни. О, боже мій, Ремсдене, нам сором іти пішки, сором їздити омнібусом, сором найняти візника й не мати свого екіпажу; нам сором, коли ми маємо одну коняку, а не дві, ґрума, а не фурмана й слугу. І що більше соромиться людина, то стає респектабельнішою. Ви, наприклад, соромитесь купити мою книгу, соромитесь прочитати її, – єдине, чого ви не соромитесь, це засуджувати мене за неї, навіть не прочитавши її; і це тільки стверджує, що ви соромитесь додержувати думок, відмінних від загальних. Дивіться, який ефект я справляю тому, що чарівна фея не дала мені талану сорому. Я маю всю доброчесність, яку тільки може мати людина, нема лише...» [203, с. 140].

Парадоксальний зміст оцінок Джона Таннера розвінчує конструкційне та абстрактне наповнення позірних правил пристойності, за якими живуть верхи англійського суспільства. Його вільнодумство ґрунтується на доброму знанні людської психології, її ірраціоналізму: «Усі ми брешемо, усі ми, – наскільки в нас стає сміливости, – хвальковиті. Усі ми домагаємося того, щоб нами захоплювались, не бажаючи навіть щось зробити, щоб бути вартим цього; усі ми, наскільки можливо, використовуємо нашу принадливість» [203, с. 295].

Репліки героя Б. Шоу демонструють комічні суперечності гарних манер, звичних у його середовищі. У висловлюваннях центрального персонажа комедії

автор осмислено мотивував скептичність його життєвої позиції, підкреслив іронічну спрямованість його поглядів і уявлень. Важливе значення для їхнього увиразнення має Таннерова самохарактеристика, в якій міститься своєрідний ключ до розуміння його індивідуальності. На твердження Мендоси про те, що він бандит і живе «з того, що грабує багатих» [271, с. 114], Джон із властивою йому дотепністю відповідає: «I am a gentleman: I live by robbing the poor» [271, с. 114].

Джон Таннер відмовляється жити в атмосфері сором'язливості та зніяковіння. Його аргументація ґрунтується на констатації конкретних фактів алогізму суспільного життя. Висновки персонажа Б. Шоу засвідчують оригінальність його кругозору і трансформуються в модель світовідчуття, що не вкладається у звичні світоглядні рамки. Джон не має наміру прислухатися до думки інших, якщо вона суперечить його переконанням. Про це йдеться в наступному діалозі:

«*Енн.* Але, Джеку, не можна вік пережити, не звертаючи будь-якої уваги на інших.

Таннер. Ат! Що воно – ті інші? Ось ця сама увага до інших чи, краще сказати, полохливий страх перед іншими і робить з нас сентиментальних рабів. «Звернути увагу» на вас, – як ви це звете, – значить поставити вашу волю замість своєї. Ну, а як ваша воля є нікчемніша за мою? Чи жінки краще освічені, ніж чоловіки? Чи юрба виборців краще освічена, ніж правителі? Звичайно, що гірше, – в обох випадках. І що являтиме собою світ, в якому державні діячі будуть звертати увагу на юрбу виборців, а решта чоловіків – на своїх жінок? Що є тепер церква й держава? Жінка й платник податків!» [203, с. 166].

Установлюючи нові етичні правила і закони, Таннер підпорядковує їм власну моральність. Її сутність детермінована прагненням до розширення прав особи, свободи її екзистенції. Тому Джон рішуче пориває з усіма, хто заважає його самоствердженню, зазіхає на його незалежність. Це переконливо змодельовано в діалозі молодих людей:

«*Енн (серйозно)*. О, як ви помиляєтесь! Я б для вас усе зробила.

Таннер. Усе, крім одного: не випустили б мене з-під своєї влади. Вже тоді ви інстинктивно скористалися з того проклятущого жіночого засобу – накидати чоловікові ввесь тягар обов'язків, самій не робитись такою безпорадною, залежати тільки від нього, поки він, зрештою, й кроку не посміє ступити без дозволу. Я знаю одного бідолаху, єдиним бажанням якого є втекти від жінки. Але вона тримає його при собі, погрожуючи, що кинеться під колеса того потягу, яким він поїде від неї. І так роблять усі жінки. Якщо ви спробували б піти туди, куди ви нам не дозволяєте, ніякий закон не став би нам на перешкоді, але ледве чи ми зробили б перший крок, як ви вже кинулися б нам під ноги. Ваше тіло у нас під колесами, тільки-но ми збираємось вирушити. Але жодна жінка не поневолить мене таким способом» [203, с. 165–166].

Це висловлювання центрального персонажа комедії «Людина і надлюдина» рельєфно віддзеркалює гумористичний хист Б. Шоу. Його герой вражає навколишніх непередбачуваними ініціаціями, неочікуваними реакціями, що мають жартівливу тональність. Їх важко спрогнозувати. Прагматичні ідеї, які автор уклав в уста Джона Таннера, містять оригінальне трактування взаємин як між представниками різних статей, так і між виразниками різних поколінь. Йдеться не про простий набір абстракцій, а про логічно впорядковані відкриття, що заважають молодій людині самореалізуватися, перешкоджають формуванню її власних поглядів і суджень.

Мотиви увиразнених аксіологічних аспектів відлунюють у Таннерових міркуваннях щодо стосунків між Енн та її матір’ю. Не заперечуючи почуття дочки, які вона відчуває до рідної їй людини, він водночас намагається допомогти дівчині осягнути цінність своєї особистості, викликати в неї повагу до власної індивідуальності: «Невже це є підстава зрікатися своєї душі? О, я протестую проти такого поневолення молодости старістю. Придивіться до нашого вищого фешенебельного товариства. Яким хоче воно видаватися? Якимось екзотичним танком німф. Але яким воно є насправді? Якась жахлива процесія бідолашних дівчат, що перебувають у лабетах цинічних, хитромудрих,

пожадливих, розчарованих, з опаскудженою уявою старих жінок. Цих жінок звуть матерями, а їхнє призначення – нівечити душі своїх дочок і продавати їх тому, хто дасть більше. Чом ці нещасні рабині йдуть заміж за першого-ліпшого, – хай він буде старий, чи якийсь паскудник – однаково, аби тільки віддатись. А тому, що шлюб є єдиний засіб вирватися від цих старих представниць бісового кодла, які під машкарою материнських обов'язків і материнської ніжности ховають свої егоїстичні жадання, свою ревниву ненависть до молодих суперниць, що займають їхні місця» [203, с. 186].

У репліці Таннера висловлюється рішуча незгода з покірністю дітей перед батьківським гнітом, який, на його думку, деформує незрілу психіку, позбавляє її життєвості. Нищівно висміюючи опозицію «батьки – діти», Джон закликає Енн звільнитися від сформованих упродовж багатьох століть утисків, прислухатися до голосу власного сумління. На запитання дівчини, яким чином вона може це зробити, Джон відповідає: «Розірвіть ланцюги, що вас зв'язують! Ідіть тим шляхом, на який вам вказує ваше сумління, а не тим, яким наказує вам ваша матір. Очистіть і загартуйте свій дух! Навчіться захоплюватись швидкою їздою автом, замість бачити в ній лише привід до гидких хитрощів, їдьмо разом до Алжиру й Біскри зі швидкістю 60 миль за годину! Якщо хочете, – їдьмо до рогу Доброї Надії. Оце й було б проявом Декларації незалежности, до того ж, ви могли б про це написати й цілу книжку. Це б доконало вашу матір й зробило б із вас жінку» [203, с. 188].

За свої ідеали Таннер бореться щиро і відкрито, адже вони утверджують правовий статус особистості, її незалежність та свободу. Відзначимо актуальність Джонових переконань, що набули значної популярності в час, коли відбувалася дія драми, та вплинули на устремління широкого загалу інтелігенції. У їхніх вимірах стрижневе місце займають погляди на місце жінки в тогочасному англійському суспільстві. У цьому контексті заслуговує на увагу оригінальна оцінка, що її Таннер дає Енн Вайтфілд. Не погоджуючись бути опорою для осиротілої дівчини, він стверджує:

«*Таннер***.** Їй до помочі?! Та яка ж загрожує їй небезпека? На її боці закон, на її боці – загальне співчуття. У неї є гроші й нема совісти. Від мене вона хоче, щоб я взяв на свої плечі всю моральну відповідальність за всі її вчинки. Я не маю змоги стежити за нею, а вона зможе компрометувати мене, скільки їй завгодно. Цілком так, якби я був її чоловіком.

Ремсден. Ви маєте цілковиту можливість зректися опікунства. Щоб не було, я одмовляюся опікуватися нею разом із вами.

Таннер. Так, але що вона скаже? Що вона вже каже? Для неї, бачте, бажання її батька – святі, і вона завжди буде дивитись на мене, як на свого опікуна, незалежно від того, чи погоджусь я взяти на себе цю відповідальність, чи ні. Відмовитись?! Спробуйте відмовитися від обійм боа-констриктора, коли він почав обвиватись круг вашої шиї» [203, с. 137].

Процитована полеміка доводить, що критичні висловлювання Таннера спрямовані не тільки на Ребука Ремсдена, але також на Енн Вайтфілд. Джон красномовно виявляє її показну залежність. Залишившись без батька, ця гарненька панночка, як уважає центральний персонаж комедії «Людина і надлюдина», вміло використовує співчуття навколишніх. Таннер – єдина людина, яку Енн не може обдурити. Дівчина це добре розуміє, наголошуючи, що їй «всі, крім Джека, потакають» [271, с. 59].

За будь-якої нагоди Енн підкреслює свою нездатність до самостійних рішень і вчинків, неспроможність визначати й керувати власною долею. На запитання Ремсдена про її згоду щодо вибору власних опікунів вона відповідає: «Я не можу ані згоджуватись, ані заперечувати. Я лише підкоряюся його розпорядженню. Мій батько любив мене і добре знав, що для мене краще» [203, с. 144]. Свою нерішучість і невпевненість Енн увиразнює в конфліктній ситуації, що виникла внаслідок суперечливого рішення покійного батька. Вона стверджує: «Я бачу, що я занадто молода й недосвідчена, щоб самій вирішити. Воля мого батька для мене свята» [203, с. 145].

Таннер неодноразово вказує на невідповідність вдаваної моделі поведінки Енн її справжньому єству. Акцентуючи схильність дівчини до неправдивості,

він увиразнює її нещирість і лицемірство. У репліці Джона під час його розмови з пані Вайтфілд Б. Шоу, доцільно використавши контраст між внутрішніми меркантильними цілями Енн і зовнішніми безневинними засобами, що застосовуються дівчиною для їх досягнення, переконливо відтворив комічну загостреність її образу: «Коротко кажучи, як сказав би її чоловік, доведений до краю, вона брехуха. Вона заморочила Таві голову коханням, – отже, вона кокетка, бо кокеткою звичайно називають жінку, що розпалює до себе любощі, що їх вона не збирається задовольняти. Тепер вона примусила вас схотіти пожертвувати мене на шлюбному вівтарі, щоб я сказав їй у вічі, що вона брехуха. З цього я можу зробити висновок, що вона до того ще й хвалько. Чоловікам вона не може так легко морочити голову, як жінкам, і тому вона, совісти не питаючись, пускає у діло всі свої чари, щоб примусити чоловіків виконувати все, що їй забагнеться. А цьому я навіть і назви підхожої не приберу!» [203, с. 294–295].

Відзначимо, що парадоксальність висловлювань Таннера щодо дочки покійного Вайтфілда має об’єктивне підґрунтя. Познайомившись у дитинстві, вони чимало часу проводили разом. Між дітьми не було жодних таємниць, тому вони добре вивчили психологію один одного. Впадає в око, що в дитячі роки ставлення Джона до Енн вирізнялося більшою прихильністю, ніж у більш зрілому віці. Він постійно намагався справити вплив на об’єкт власного захоплення, вдавався з цією метою до неординарних вчинків. Прагнучи викликати зацікавлення дівчинки, Джон часто бешкетував. Тепер ці пустощі Таннер уважає бездумною бравадою: «Я бився з хлопцями, до яких не почував жодної ворожнечі, я брехав там, де не було жодної потреби в цьому, викрадав речі, які мені були непотрібні, і цілував дівчат, що зовсім мені не подобались. Це було звичайне бешкетництво, звичайні хвастощі, – ніякого захоплення, і тому – все пусте» [203, с. 160].

На основі спостережень Таннера стосовно об’єктивних рис характеру Енн Б. Шоу конструктивно розширив тематичні межі твору «Людина і надлюдина». У їхніх вимірах посутню роль автор відвів оригінальним оцінкам, в яких

центральний персонаж комедії акцентує інстинктивність жіночої поведінки. Сповнене комічним пафосом Таннерове твердження щодо домагань, які є домінантними для представниць «слабкої статі». Вектор цих устремлінь він окреслює в розмові з Октавієм: «Так, – Енніної мети; і ця мета не є ані її щастя, ані твоє, але воля природи. Життєвість у жінці – сліпе, нестямне тяжіння до розмноження. Вона сама робиться жертвою цього, і ти гадаєш, що вона вагатиметься пожертвувати тебе?» [203, с. 148]. Перейняте іронією переконання Джона в тому, що жінка викликає в чоловіка бажання до «самознищення» [271, с. 60].

Варто додати, що власну аксіологічну шкалу Таннер почав формувати в юному віці. Тоді ним опанували сумніви щодо істинності низки імперативів. Брак впевненості в достовірності догматичного розуміння сенсу морально-етичних норм підштовхнув Джона до напружених роздумів. Заглибившись у власні думки, він зробив вагомі для себе висновки: «І лише тоді я дізнався, що таке докори совісти, що таке обов'язки. Я побачив, що правдивість і честь – не тільки трафаретні слова в устах дорослих, а що вони зобов'язують» [203, с. 162].

Переосмислюючи умоглядні стереотипи, Таннер прагнув проникати в їхню суть, намагався осягнути їхній стрижневий зміст. У підсумку він сформулював власні принципи, яких він неухильно дотримується [168, с. 242]. Міцність і стійкість його теперішньої життєвої позиції багато в чому зумовлена зміною вектора його устремлінь від тілесного до духовного. Цю думку герой драми висловлює Енн: «Кохання відігравало найголовнішу роль в найраніших моїх мріях і пустощах, які я тільки можу пригадати, – чи буде мені дозволено сказати: в найраніших наших мріях і пустощах, які ми тільки можемо пригадати? Хоч ми в той час його й не розуміли. Ні, та зміна, що відбулася зі мною, була народженням сильного морального почуття, а це почуття – я кажу з власного досвіду – і є єдине справжнє почуття» [203, с. 162–163].

На сторінках комедії «Людина і надлюдина» образ Таннера пройнятий духом непокори, гордості, свободолюбства. Ці якості – джерела енергії, що спонукає персонажа Б. Шоу до активних дій. Його зневажливе ставлення до

закостенілих уявлень не переростає в резонерство і просторікування. Нестримне бажання позбутися пережитків минулого, що вирує у Джоновій душі, призводить до того, що він стає діяльним руйнівником канонізованих догм:

«*Енн (нудьгуючи).* Боюсь – я занадто жінка, щоб знайти будь-яку мету в цьому руйнуванні. Руйнування може тільки руйнувати.

Таннер. Так. Тим-то воно й корисне. Будівництво захаращує землю зайвими установами, тоді як руйнування очищає її й дає нам простір і свободу» [203, с. 164].

Конструюючи духовний світ Таннера, особливе місце автор відвів зображенню процесу активного визволення його свідомості з пут рабської залежності від доктринерських поглядів і переконань. Б. Шоу пролив світло на те, що, ламаючи застарілі догмати, Джон звільняється від полону ілюзій. Відтак центральний персонаж п’єси веде спосіб життя, що ґрунтується на засадах здорового глузду, пріоритетне значення для нього мають раціональні, добре продумані принципи. Їхнє конкретне втілення проявляється в тому, що Таннер відмовляється одружуватися, оскільки вважає це пережитком минулого. Він протистоїть намаганням Енн вийти за нього заміж [169, с. 84]. Звідси – його іронія в розмові з дівчиною: «Але чому це повинен бути я? З усіх чоловіків – я? Шлюб для мене є зрада самому собі, профанація святині моєї душі, насильство над моєю особою, продаж мого права старшинства, срамотна поступка, ганебна капітуляція, визнання своєї поразки! Я не матиму ваги, як річ, що виконала своє призначення і яку викинули геть; із людини з майбутнім я обернуся на людину, що має саме минуле; у паскудних очах усіх інших жонатих я читатиму задоволення з того, що ось, мовляв, прибув новий в'язень, який поділить з ними їхню наругу. Парубоцтво зневажатиме мене, як людину, що запродалась жінкам. Я, що завжди був загадкою й можливістю, буду звичайнісінькою чиєюсь власністю, і до того ще й підтоптаною» [203, с. 299].

Комізм цієї ситуації полягає в тому, що насправді Джон закоханий в Енн, проте він відмовляється діяти супроти власних правил. Наприкінці четвертої дії

це протистояння суперечливих мотивів в душі центрального персонажа Б. Шоу зумовлює різкий зиґзаґ у розвитку сюжетної лінії комедії. Зіткнення розумного та тілесного у внутрішньому світі Таннера розв'язується автором у парадоксальному ключі. Несподіваного та комічного повороту в розгортанні подій п'єси надає те, що, незважаючи на твердість Джонової позиції, боротьба між емоційним і раціональним на сцені його свідомості закінчується перемогою першого. В епізоді, коли Енн розчаровується, вважаючи, що жодних почуттів стосовно неї у Таннера немає, він, обіймаючи її, стверджує: «Це неправда – я кохаю вас. Сила життя зачарувала мене. Коли я обіймаю вас – наче весь світ тримаю у своїх обіймах. Але я змагаюся за свою свободу, свою честь, за самого себе, єдиного й неподільного» [203, с. 301–302].

Фінал п'єси «Людина і надлюдина» суперечить попередній логіці окреслення образу Джона Таннера, проте узгоджується з генологічними нормативами обраного жанру. Хоча центральний персонаж комедії зраджує своїм переконанням і відмовляється від своїх поглядів, однак його згода на одруження з Енн і примирення з Ремсденом зумовлюють щасливе закінчення центрального конфлікту твору, що відповідає традиційним канонам компонування комедії.

Комедія «Як важливо бути серйозним» О. Вайлда також порушує актуальні питання звільнення людини, її розуму та життя від лицемірних стереотипів, анахронічних законів, закостенілих приписів. Прагнення до подолання зужитих шаблонів мотивує почуття центральних героїв твору (Джона Вордінґа, Алджернона Монкрифа), етику їхньої поведінки, їхню мораль. В. Вишинський аргументовано актуалізує думку про те, що «зміни в свідомості суспільства спочатку відбуваються у способі мислення окремих особистостей. Їхні світоглядні позиції породжують конфлікт з оточуючими, які не сприймають ідей поступу. Боротьба за нове сприйняття дійсності слугує каталізатором, що суттєво впливає на вектор руху громадської думки. Вона постає в своєму історичному розвитку, тенденції якого усвідомлюються виразниками передових поглядів» [20, с. 125].

Джон Вордінґ та Алджернон Монкриф, як і Джон Таннер, у своїй діяльності керуються переважно не загальноприйнятими традиціями, а самоцінним рішенням з мотивацією вираження власного досвіду. У цьому вони істотно відрізняються від навколишніх. Звертаючись до товариша, Джек відзначає: «Мені до смерті остогидла дотепність, остогидло розумування. Усі тепер такі дотепні й розумні. Куди не поткнешся, скрізь зустрінеш розумника. Це вже якась загальна хвороба. Часом хочеться, щоб лишилось хоч кілька дурників» [15, с. 142–143].

У сцені з участю Алджернона та його слуги Лейна автор закроїв бесіду, в якій акцентується переоцінка звичних поглядів на одруження та шлюб. Її О. Вайлд продовжив у розмові двох друзів:

«*Джек.* Я у Ґвендоліну закоханий. Я й у Лондон приїхав саме для того, щоб попросити її руки.

Алджернон. Ти ж казав, що приїхав задля втіх і розваг? А прохання руки – це серйозно.

Джек. Який ти неромантичний!

Алджернон. Я не бачу в проханні руки нічого романтичного. Бути закоханим – дуже романтично. А в однозначній пропозиції вийти заміж нема нічого романтичного. Її ж можуть прийняти. І здебільшого, як я чув, приймають. На цьому все радісне й закінчується. Бо сама суть романтики – непевність. Навіть якщо я колись одружусь, я обов’язково намагатимусь цей факт забути.

Джек. Дорогий Алджі, я в цьому не сумніваюсь. Судові розлучення було винайдено спеціально для людей з такими цікавими дефектами пам’яті, як у тебе.

Алджернон. Нема сенсу гадати на цю тему. Розлучення здійснюються на небесах» [15, с. 121–122].

Переконання Алджернона щодо одруження, як і Джона Таннера у комедії «Людина і надлюдина», виявляють своєрідність його ієрархічної системи традиційних цінностей. Монкриф сповідує оригінальні принципи,

парадоксальність яких полягає в їхній правдивості. Його роздуми щодо взаємин протилежних статей доводять, що він не відчуває пошани до специфічного змісту поняття родини в тогочасній Англії. На його думку, узаконення стосунків, у якому немає духовної близькості, нівелює їхню романтичність. Міркування персонажа комедії О. Вайлда спричинені тим, що він не бажає миритися з перекрученими уявленнями про співжиття двох людей, властиві сучасній йому англійській знаті.

Цей факт отримує підтвердження в ситуаціях, що змальовують пошуки леді Брекнел нареченого для її дочки. Почувши про наміри Джека, мати Ґвендоліни намагається зібрати якомога більше даних про його приватне життя. Комічного враження процесу збору інформації надають дивні критерії цієї аристократки, що не тільки виключають взаємну симпатію двох людей, але й суперечать здоровому глузду. Леді Брекнел схвалює те, що Вордінґ палить. Вона вважає: «Чоловік повинен мати якесь заняття. І так повен Лондон нероб» [15, с. 137]. Не викликають заперечень поважної пані зізнання Джека про те, що він нічого не знає. Позитивний бік почутого вона обґрунтовує так: «Приємно це чути. Я не схвалюю всього, що заважає природному неуцтву. Неуцтво – це, як ніжна екзотична квітка. Торкнись – і вона зів'яла. Уся теорія сучасної освіти радикально нездорова. На щастя, освіта, принаймні в Англії, аж ніяк не впливає на людину. Якби впливала, то це було б вельми небезпечно для вищих класів і, можливо, призвело б до актів насилля на Ґровнор-сквер» [15, с. 137].

Водночас леді Брекнел не може змиритися з тим, що Джек залишився без батьків. Своє незадоволення мати Ґвендоліни конкретизує вельми красномовно: «Втрату когось одного з батьків, містере Вордінґ, можна розглядати як нещастя, але втрата обох – це недбалість» [15, с. 138–139]. Неприйняття леді Брекнел викликає історія Вордінґового походження. Довідавшись, що Джона знайшли у валізі в камері зберігання, вона приймає однозначне кінцеве рішення, на яке не можуть вплинути переконливі аргументи молодого чоловіка:

«*Леді Брекнел*. Містере Вордінґ, зізнаюсь, я трохи спантеличена тим, що ви мені щойно сказали. Походження з саквояжа, незалежно від того, був він з

ручками чи без, здається мені зневагою до всіх правил пристойності сімейного життя і нагадує найгірші ексцеси часів Французької революції. А я припускаю, що ви знаєте, до чого призвело те злощасне соціальне зрушення? А щодо конкретного місця, де було знайдено саквояж, то хоч камера схову на залізничному вокзалі й може служити сховком для наслідків порушення суспільної моралі – і, напевно, використовувалась для цієї мети не раз – та навряд чи її можна розглядати як надійний фундамент для міцного становища в пристойному товаристві.

Джек. І що ж ви мені порадите робити? Я готовий на все, щоб зробити Ґвендоліну щасливою.

Леді Брекнел. Я б вам наполегливо радила, містере Вордінґ, якомога скоріше знайти собі родичів і докласти всіх зусиль, щоб розшукати принаймні одного з батьків, будь-якої статі, поки ще не остаточно завершився лондонський сезон.

Джек. Навіть не знаю, як це зробити. Я можу коли завгодно знайти саквояж. Він лежить у мене вдома в гардеробній. Думаю, вам його вистачить, леді Брекнел.

Леді Брекнел. Мені, сер?! До чого тут я? Невже ви собі уявляєте, що ми з лордом Брекнелом мріємо, щоб наша єдина донечка – дівчина, яку ми так дбайливо ростили, – вийшла заміж у камеру схову й створила сім’ю з посилкою? Будьте ласкаві, сер, відчинити мені двері» [15, с. 139–140].

Наповнюючи зміст комедії «Як важливо бути серйозним» інтелектуальним сенсом, автор вивів нові рівні внутрішнього світу руйнівників схоластичних устоїв. Актуалізуючи полеміку щодо абсурдності закостенілих суспільних пріоритетів, лицемірності громадського кодексу, драматург, з одного боку, проілюстрував їхній деструктивний вплив на індивідуальну моральність, а з другого – розглянув різкий опір, який Джон Вордінґ і Алджернон Монкриф чинять упередженому догматизму. Центральні персонажі твору О. Вайлда не приймають регламентованого консерватизму, їхній протест виражений у формі втечі та переховування від навколишніх у найкритичніші

для них хвилини. У зв'язку з цим заслуговує на увагу оригінальність способу, що дає їм можливість уникнути небажаного спілкування з оточенням. Його суть Елджернон розкриває у розмові з товаришем: «Ти вигадав собі дуже корисного молодшого брата Ернеста, щоб їздити в Лондон, коли тобі заманеться. Я ж вигадав неоціненного постійно хворого містера Банбері, щоб їздити на село, коли мені заманеться. Банбері насправді безцінний. Якби не вкрай погане здоров'я містера Банбері, я, наприклад, не зміг би сьогодні повечеряти з тобою у «Савої», бо тітка Авґуста зобов'язала мене цілий тиждень щовечора бувати в неї» [15, с. 127].

Ретельно приховуючи таємниці про уявних молодшого брата та пана зі слабким здоров'ям, Джон і Алджернон зрештою змушені про все розповісти своїм нареченим. Звертаючись до дівчат, Джон зізнається: «Ґвендоліно... Сесіліє... мені дуже боляче говорити правду. Уперше в житті я опинився в такому становищі й не маю досвіду в таких справах. Однак я скажу вам цілком щиро, що брата Ернеста в мене нема. Узагалі брата немає. І ніколи в житті брата не було, і нема ні найменшого наміру мати брата в майбутньому» [15, с. 192].

Попри суголосність тематики та проблематики п'єси «Як важливо бути серйозним» актуальним питанням на зламі двох століть, що сконцентровані у словесних змаганнях центральних дійових осіб, увиразнені мотиви із смішною плутаниною свідчать про наявність у творі О. Вайлда унормованих формальних ознак комедійного жанру. Непорозуміння навколо видуманих Алджерноном і Джоном постатей та їх викриття пожвавлюють сюжет комедії, насичують її перипетіями [164, с. 119].

Наприкінці третьої дії розвиток інтриги зумовлюють несподівані переміни в долі Джона Вордінґа. Сюжетну лінію твору змінює поява міс Призм та її коментарі щодо загадкового зникнення візка з дитиною, яка перебувала під її наглядом. Внаслідок власної розсіяності та неуважності колишня гувернантка леді Брекнел поклала рукопис трьохтомного роману в дитячий візок, а дитину – у валізу. Чемодан вона залишила в камері зберігання на вокзалі. Цей саквояж замість його власного пізніше помилково видали Томасу Кардью, який,

виявивши малюка, пошкодував його, дав йому прізвище та ім'я, а надалі опікувався ним. Лише під кінець п'єси з'ясовується, що Джон Вордінґ насправді зветься Ернестом Монкрифом, і він – син покійної сестри леді Брекнел та старший брат Алджернона. Наповнивши закінчення комедії численними подіями, О. Вайлд, як і Б. Шоу, завершив її традиційною розв'язкою: опозиційні боки досягають компромісу, а закохані поєднують свої долі [165, с. 26–27].

У п'єсі «Боброва шуба» німецький комедіограф Ґ. Гауптман окреслив моральний поєдинок центральної героїні твору з суспільством та буттям, духовний бунт жінки, яка висуває свою правду замість загальноприйнятої та робить себе суддею і виконавцем винесеного нею вироку. Дотримання власних переконань є одним із посутніх ознак сильного, але водночас веселого характеру пралі Волф.

Особливе зацікавлення викликає індивідуальне трактування героїнею морально-правових засад. Зрозумівши, що багатство звільняє від необхідності відповідати за методи його надбання, головна дійова особа комедії вдається до крадіжок. У цьому контексті заслуговує на увагу її розмова з Юліусом:

«Юліус. Та я ж працюю. Про що ти говориш?

Фрау Волф. Дурень ти і дурнем залишишся. Хто говорить про крадіжки? Чия відвага, того й перемога. А якщо ти, Юліане, багатий і сидиш у своєму *екіпажі,* ніхто тебе не спитає, звідки твоє багатство. Бідних, звичайно, не можна ображати! А якби ми наважились та пішли до Крюґерів, наклали два метри дров на сани і звалили їх до себе в сарай, то ці люди не збідніли б» – *Переклад автора. – Г. С.*

Зважаючи на християнські чесноти та норми права, вчинки пані Волф викликають різкий осуд. Проте жінка переконана у правильності своїх рішень. До цього її спонукає чітке усвідомлення соціальної несправедливості. Про свою кривду вона скаржиться Міттелдорфу: «Бідний цілісінькі дні спину гне, а багатий в ліжку ніжиться» – *Переклад автора. – Г. С.* Водночас головна героїня відчуває острах через кримінальну відповідальність за власні вчинки.

Попри те, що крадіжки здійснені заради благополуччя власних дочок, закон такі дії не виправдовує.

У характеристиці пралі письменник зробив акцент на тому, що свою ціннісну шкалу вона вибудовує на основі власних логічних розмірковувань. Конструювання образу власного щастя в свідомості пані Волф художньо реалізується в перебігу комічних ситуацій, зумовлених оригінальним сюжетом: п'єса Ґ. Гауптмана змальовує, як жінка з низів прагне пробитися до вершин суспільності. Кумедного забарвлення цій постаті надає той факт, що не убогість і злиденність спонукають пані Волф до нечесного збагачення. Дохід сім'ї забезпечує їй безбідне існування. Проте праля хоче більшого. Драматичний поєдинок в її свідомості виникає через непомірну амбіційність і жадібність. На основі цього протиборства драматург порушив проблему особистісної дисгармонії. З легкою іронією митець окреслив жінку, яка не йде протоптаною стежкою, а сама творить власну долю.

Пані Волф свідомо нехтує власними інтересами і приносить себе в жертву іншим. Почуття до дочок відіграє важливу роль у її самозреченні. Жертовність пралі має широкий спектр – у її вимірах центральна постать драми непохитна, завзята, здатна на рішучий вчинок, поклавши на жертовник своє добре ім'я. Тут має місце своєрідний вияв індивідуальної моралі, що проникає в душу людини, одягає на її внутрішній світ невластиву їй маску. Для конфлікту п'єси, що стала апогеєм «натуралістичної художньої літератури в Німеччині» [241, с. 29], характерна невідповідність очікуваного та дійсного. Йдеться про «комедію нового стилю» [217, с. 71], в якій ґрунтовне висвітлення отримала ідея показу виходу пралі за межі трафаретного мислення. Своєю поведінкою героїня Ґ. Гауптмана, як і центральні персонажі комедій «Людина і надлюдина» Б. Шоу та «Як важливо бути серйозним» О. Вайлда, спростовує усталені погляди, мислить та оцінює супроти догматичних уявлень. Вийти за межі звичного жінці допомагає невичерпна енергія, емоції та хитрощі. Вони стимулюють бурхливу діяльність центральної постаті комедії.

Не позбавлене цінності наступне твердження: «Це парадокс комедії, що пані Волф постійно перешкоджає викриттю очевидних істин, але допомагає нам виявляти приховані. Натуралістичний ефект цієї злодійської комедії полягає не тільки у показі суспільних реалій життя, але й в окресленні біологічних правд: праля – вовчиця в овечій шкурі, яка знову й знову доводить, що постійну перемогу над дурнішими та слабшими їй забезпечують як лукава хитрість, так і реально невичерпні сили. Продовження комедії покаже, що її біологічна сила була такою ж важливою, як і розумова перевага» [218, с. 208].

Німецький драматург свідомо підійшов до необхідності поступової модернізації образу пані Волф. В останній дії праля – вольова особистість. Вона істотно відрізняється від патріархальної жінки, якою вона була на початку твору. Самобутні узагальнення рис її вдачі панорамно відображають становлення національного жіночого характеру. Героїня п’єси «Боброва шуба» – людина, яка керується винятково власними поглядами. У моделі цього характеру домінує цілеспрямованість не як властивість, привнесена суспільством, а як внутрішня якість особистості. Праля Волф висловлює своє ставлення до соціальних катаклізмів та робить спроби сформулювати нові етичні принципи, висловити своє уявлення про ідеал.

Комедія Ґ. Гауптмана не тільки показує злочинний бізнес пралі, а й змальовує символічну картину німецького суспільства в цілому. Тему суспільних відносин драматург висвітлював з морально-етичного боку, заглиблюючись у підсвідомі структури характерів. Становище, в якому опинилися постаті твору, відтворює неоднозначність встановленого порядку. Тому всю провину в драмі письменник покладає на несправедливий суспільний устрій.

У комедії «Боброва шуба» Ґ. Гауптман сценічно виразно й психологічно переконливо простежив процес дедалі більшого опанування людиною обраної для себе моделі поведінки, процес цілковитого переростання обраного ідеалу у внутрішню суть, в якій нівелюються інші цінності. Пані Волф намагається утвердити відмінні від звичних у її оточенні вартості. Власні виміри правових

норм у свідомості пралі контрастують із загальноприйнятими. Звичний правовий кодекс жінка рішуче відкидає. Комедії «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Як важливо бути серйозним» О. Вайлда та «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана вирізняються тематично-проблемною злободенністю, парадоксальністю змалювання літературних характерів, вагомим місцем дискусії. Драматурги Англії та Німеччини художньо відтворили діапазон комічних суперечностей доби у полеміках Джона Таннера, Джона Вордінґа, Алджернона Монкрифа, фрау Волф та їхніх опонентів. Образи центральних персонажів аналізованих творів узагальнюють устремління людини, спрямовані на досягнення нового рівня особистої незалежності. Вони у п’єсах представляють опозицію радикальної меншості, яка вирізняється сміливістю духовних пошуків, новизною трактування важливих на межі XIX–XX століть питань. У цих постатях автори сконцентрували риси та особливості, що характеризують психологію поведінки рішучої людини, здатної до завзятої апріорної критики, крайніх заходів і дій. Інтелектуальна орієнтація героїв, що ґрунтується на етичному релятивізмі, є образною концентрацією глибинного духовного пласту представників прогресивної частини суспільства.

Література до розділу

2, 6, 10, 11, 15, 20, 22, 32, 39, 53, 55, 56, 57, 68, 74, 88, 89, 97, 129, 130, 141, 152, 158, 161, 162, 164, 165, 168, 169, 172, 199, 203, 204, 217, 218, 232, 235, 239, 241, 250, 253, 256, 264, 270, 271, 282.

РОЗДІЛ 3
КОМЕДІЙНИЙ ЖАНР В АНГЛІЙСЬКІЙ, НІМЕЦЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ: ДИСКУРС ОСОБИСТОСТІ

Ґ. Гауптман, А. Гольц, Й. Шлаф, Г. Зудерман, М. Гальбе, Ґ. Гіршфельд, О. Е. Гартлебен, як і О. Вайлд, Б. Шоу, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, фокусували увагу на процесі зміни духовних потреб, сприйняття та розуміння навколишнього, властивих їхньому сучаснику. Праля Волф, Гаррі Крамптон, Ґертруда Крамптон, як і Джон Вордінґ, Алджернон Монкриф, Артур Ґорінґ, капітан Блюнчлі, Райна Петкова, Джон Таннер, Іван Барильченко, Степан Крамарюк, Надежда Хилько, виявляють алогізми звичного та повсякденного в житті, з гумором та іронією сміються над недолугістю регламентованих стереотипів. Ці постаті втілюють духовне здоров’я власного народу. В своїй духовній шляхетності згадані літературні персонажі відображають домінантні ознаки національного характеру, протистоять моральній розбещеності, самозакоханості, честолюбству, суєтності меркантильної, гендлярської частини суспільства.

Хитромудрі вчинки, витівки, дотепи центральних дійових осіб на сторінках комедій «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Соціал-аристократи» А. Гольца, «Бій метеликів» Г. Зудермана, «Рубіж життя» М. Гальбе, «Пауліне» Ґ. Гіршфельда, «Виховання для шлюбу», «Ганна Яґерт», «Справді добра людина» О. Е. Гартлебена, «Три» М. Дрейера, «Сьогоднішня молодь» Отто Ернста відображають спрямованість художніх зацікавлень німецьких комедіографів порубіжної доби. У цих творах автори прагнули за допомогою витонченої іронії висловити насмішку проти тих, хто приховує обличчя під маскою серйозності, щоб приховати свою обмеженість. З одного боку, вчинки центральних персонажів п’єс Ґ. Гауптмана, А. Гольца, Й. Шлафа, Г. Зудермана, М. Гальбе, Ґ. Гіршфельда, О. Е. Гартлебена стосовно недотримання загальноприйнятих норм поведінки можуть бентежити і вражати, а з другого – вони об’єднані стрижневою віссю: іманентним неприйняттям

неправди та несправедливості, висвітленням у комічному ракурсі абсурдності навколишнього світу.

Художню структуру комедійного жанру в Німеччині на зламі XIX–XX століть визначають чітко окреслена ідейність, позитивна спрямованість, всебічне зацікавлення повсякденністю, пізнавально-аналітичні моделі характеротворення. Слушного висновку доходить В. Вишинський: «Редукція рис винятковості, на зміну якій приходить прагнення до максимальної правдоподібності, а разом з тим звичайності відображає естетичні критерії тогочасної драматургії» [20, с. 102]. Ці чинники визначають діапазон індивідуальних характеристик літературних характерів, їхню провідну роль на сторінках драматичного твору. Цей факт переконливо обґрунтував Ґ.-Е. Лессінґ: «Характери для поета мають бути значно святішими, ніж факти. По-перше, коли характери будуть строго витримані, то факти, оскільки вони є наслідком їх, самі собою можуть відбутись майже тільки так, як відбулись. Навпаки, однакові факти можуть випливати з різних характерів. По-друге, повчальні не самі факти, а усвідомлення того, що певні характери за певних умов звичайно ведуть і мають вести до певних вчинків або фактів» [199, с. 117].

Специфіку формування та розкриття характеру через зміни в поведінці комічних персонажів та комічних ситуацій демонструє перша та третя дії п’єси «Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана, де переважають приховані наміри імпровізаційного ігрового ставлення до діалогічної сцени. Цьому сприяє динамічне утворення комічної перипетії, де відіграють конкретизовану роль, окрім «легкої та веселої тональності» (О. Соколовський) [32, с. 161], ще й протиставлення жанрово-стилістичних пластів з урахуванням контрастних ознак іронічного, сатиричного, гротескного, пародійного висміювання соціального оточення стосовно варіації мотиву про життя генія в непутящому середовищі. Йдеться про винятково обдарованого художника Гаррі Крамптона, образ якого вперше втілив на сцені «Німецького театру» («Deutsches Theater») в Берліні 16 січня 1892 року визначний німецький комік Ґеорґ Енгельс. Схема логічної гри передбачає реакцію глядача, який спостерігає над падінням

професора Гаррі Крамптона, зримо залежного від алкоголю. У результаті цієї залежності художник світової слави впадає у депресивний стан. Звідси – трагізм, що стає текстуально продуктивним на рівні ідентифікації трагікомічного контексту в межах логічної гри. Вона обґрунтована творцем комедії, який вдало «підказує» глядачеві закодовану авторську оцінку й створює індивідуалізовану портретну характеристику Гаррі Крамптона як людини слабкої волі, наївної, непрактичної, нездатної протиставити свій талант специфічному життю в умовах берлінської богеми. Тут має місце конкретно-історичне смислове наповнення, збагачене авторськими розмислами про епоху 80-х років XIX століття, про етнокультурне середовище, яке за доби натуралізму в німецькому письменстві оперувало насмішкувато-критичним ставленням до зображуваного об’єкту. Ґ. Гауптман вміло використовує в комедії «Колега Крамптон» логіку гри, її мотивовано-оціночний поділ на парадоксальні і логічні помилки. Зважаючи на сенс поняття «виключення третього», у четвертій дії п’єси судження головного героя набуває значення екзистенційного вибору на кшталт «бути чи не бути». За таких умов стає помітною невідповідність ціннісних ознак – з боку талановитого митця – тим орієнтирам, які несуть комічну серйозність, схильність до жартівливого, сатиричного, дитинно безтурботного. А таким дитинно безтурботним постає професор Гаррі Крамптон, який буквально розтринькує колишню велич, втрачає місце праці, переживає розлуку з дружиною та вимушений віддати рідну дочку Ґертруду Крамптон «в чужі руки». Перебуваючи на вершині мистецтва, обдарований художник досягає дна соціального лихоліття. Йому судилося пережити подвійну драму з огляду на його нещасливу долю як батька Ґертруди та втрачений талант як митця. Реципієнт мимоволі звертає увагу на цю внутрішню суперечність, що виявляє крен до суб’єктивно-авторської оцінки стосовно регламентованих особливостей комедії як жанру.

Впадає в око дозована рівновага між *комічним* і *серйозним*, між елементами трагізму та витонченого відтворення властивостей тексту та його складників, характерних для комедії. Примітно, що Ґ. Гауптман схильний

приховати величину іронічного, а водночас і показати вододіл між комічним і серйозним, розмежувати імпліцитного та справжнього автора. Він співпереживає, зокрема, у п’ятій завершальній дії за долю Гаррі Крамптона, якого рятує його учень художник Макс Штрелер, оскільки одружується з Ґертрудою, дочкою Гаррі Крамптона.

Вагому роль відіграє побудова мовлення персонажів у комедіях англійських драматургів, організація тканини реплік, словосполучень, дібраних ідіоматичних виразів, завдяки яким створюється таке комунікативне поле, яке не руйнує тематико-стильову єдність, а тільки регламентує ставлення того чи іншого героя до життя. Впадає в око скомпонованість діалогів, своєрідність яких полягає в тому, що вони супроводжуються позатекстовим змістом, образною інформацією, прихованою іронією, оцінками з парадоксальними ознаками; вони містять тільки формальну суперечність. Натомість логіка ситуації формує сутність її «внутрішнього сюжету» (Т. Денисова); створення відповідної рефлексії у світлі «національної самоідентифікації» (О. Бондарева) [9, с. 287] з урахуванням ірландських реалій. Все це слугує, сказати б, панорамному означенню місткої дії на передньому плані, а також пожвавленню рухомої сценічної декорації – на загальному плані. Тому й не дивно, що у змодельованих характерах відтворені джерела індивідуальних можливостей, що репрезентують названі персонажі (сер Роберт Чілтерн, баронет, товариш міністра закордонних справ; Віконт де Нанжак, аташе французького посольства в Лондоні; лакеї – Джеймс, Гарольд; міс Мейбл Чілтерн, сестра сера Роберта Чілтерна; граф Кавершем, кавалер Ордена Підв’язки, найвищого британського ордена («Ідеальний чоловік» О. Вайлда); Джон Вордінґ, мировий суддя; Алджернон Монкриф; Чаз’юбл, доктор богослів’я, канонік; містер Грибзбі, повірений; Мерімен, дворецький; Лейн, лакей Монкрифа; Молтон, садівник; леді Брекнел; Ґвендоліна Ферфакс, дочка леді Брекнел; Сесілія Кардью; міс Призм, гувернантка («Як важливо бути серйозним» О. Вайлда). Це ілюструють своїми діями мировий суддя Джон Вордінґ та Алджернон Монкриф, які

керуються у своїй діяльності переважно не загальноприйнятими традиціями, а самоцінним рішенням з мотивацією вираження власного досвіду.

Слід відзначити наявність проникливого погляду творця комедій «Ідеальний чоловік» та «Як важливо бути серйозним» на розв'язання комічних ситуацій з огляду на сутність *внутрішньої правди* стосовно характеристик негативних типів (хвалько, брехун, лакиза, скнара), що нерідко перехрещується із *внутрішнім світом* дійових осіб. З огляду на тематичний зріз, комедія «Ідеальний чоловік» органічно пов'язана з тенденціями розвитку драматургічного мистецтва кінця XIX–початку XX ст.

З-поміж складників комічної текстової структури доцільно виділити інтелектуальний стрижень дійових персонажів комедій О. Вайлда, Б. Шоу, В. С. Моема, Дж. Ґолсворсі, Г. А. Джонса. Їхні дискусії свідчать про новаторське трактування з боку, головним чином, Оскара Вайлда та Бернарда Шоу суспільно-політичних і морально-етичних питань, асоційованих з тенденціями розвитку комедії в англійському письменстві на зламі XIX–XX століть.

3.1. Образ митця та тлі поетики характерів у комедіях «Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана та «Житейське море» І. Карпенка-Карого

Завдяки новітнім досягненням у сфері художнього слова у п'єсах «Перед сходом сонця» (1889), «Свято перепросин» (1890), «Самотні» (1890–1891), «Міхаель Крамер» (1900), «Втеча Ґабріеля Шіллінґа» (1912), «Петер Брауер» (1921) Ґ. Гауптман зумів показати багатогранність людського єства, осмислено проникнути в його глибини. Досліджуючи психологію представників різних соціальних прошарків, письменник чимало зусиль присвятив створенню образів людей мистецтва. З-поміж них особливе місце займає постать Гаррі Крамптона в комедії «Колега Крамптон» (1892). У характері цього персонажа належну увагу приділено оригінальній комічній призмі, що віддзеркалює суперечності емоційного світу креативної людини. В названій комедії у жартівливих вимірах розглянуто протистояння розкутого, задерикуватого героя впливу об'єктивної

необхідності. Це зіткнення, що в гумористичному ключі змальовує марність боротьби художника, розкриває алогізм та ірраціоналізм стереотипних поглядів.

У п’єсі «Колега Крамптон» автор використав оригінальні гумористичні засоби для зображення центральної постаті твору. Фіксуючи найістотніші риси характеру професора художньої академії, підкреслюючи невідповідність поведінки його соціальному статусу, увиразнюючи парадоксальність його поглядів і переконань, Ґ. Гауптман надав цьому образу комічного загострення. В даному контексті заслуговує на увагу твердження Б. Мінчина: «Невідповідність, неузгодженість, контрастність, суміш різнопланових понять – ось що породжує стихію сміху» [112, с. 47].

На жанрову тональність комедії Ґ. Гауптмана вказує її перша ремарка. В цій авторській примітці поряд із розлогим описом ательє художника драматург вміло відтворив комічний ефект, що викликає зовнішній вигляд його власника: «Профессоръ Крамптонъ спитъ, приподнявъ кверху ноги на диванѣ. Съ виду это мужчина лѣтъ сорока, средняго роста, съ тонкими ногами. На черныхъ, какъ крыло ворона, волосахъ надѣта феска. Усы и густыя бакенбарды также черныя. Глаза на выкатѣ; взглядъ безъ выраженія и неподвижный, обличающій пьяницу. При разговорѣ почти всегда избѣгаеть смотрѣтъ на того, съ кѣмъ говоритъ, скользя взглядомъ только по сторонамъ. Ходя, смотритъ больше внизъ. Одѣть слишкомъ неряшливо для званія профессора. Часто принужденъ бываетъ подтягивать кверху свои широкія, воронкообразныя панталоны. Бархатный пиджакъ сильно потерть, а турецкія туфли поношены» [32, с. 164].

Авторське мовлення на початку першої дії, що містить доброзичливий гумор і м’яку усмішку, відтворює не тільки кумедність вигляду професора, його оригінального одягу, але і його житейські недоліки, зокрема, схильність до пияцтва. Звичні риси п’яниці проявляються в зовнішності героя. Порожній, спрямований долу погляд, те, що він побоюється дивитися співрозмовникові у вічі, свідчать про симптоми алкоголізму, що вражають нервову систему Крамптона, руйнують його психіку. Цей факт очевидно проступає в сцені

пробудження, коли Леффлер намагається розбудити художника. Професор після нічної пиятики упродовж тривалого часу не може проснутися, а, оговтавшись, тупо оглядається довкола.

Варто наголосити: на відміну від схожої проблематики у драмі «Перед сходом сонця» Ґ. Гауптмана, дослідження аспектів алкоголізму в комедії «Колега Крамптон» набуває курйозного відтінку. Має рацію Г. Пранґ в тому, що «жодна проблема чи риса характеру сама по собі ще не є комічною; завдяки перебільшенню чи применшенню такий ефект вона справляє тільки на основі контрасту до інших людей та ситуацій» [265, с. 1].

Схильність до пагубної звички руйнує уклад життя Гаррі Крамптона. Він запізнюється на заняття, забуває запросити модель, що мала б позувати для його учнів, влазить у борги, у нього виникають конфлікти з дружиною. Після звичних застіль, що закінчуються далеко за північ, вона не впускає чоловіка до власної домівки. Очевидно, що потяг до спиртного веде до змін в духовному житті художника. Професор поступово втрачає пам’ять, з часом у нього з’являються ознаки манії величі. В розмові зі своїм учнем Поппером Крамптон, вихваляючись, що його покровителькою є російська імператриця, зневажливо оцінює обдарування своїх колег і учнів: «Знаете ли вы, что вотъ уже десять лѣтъ, какъ я прозябаю въ этой ямѣ? Кажется, довольно! Есть отчего прокиснуть! Прокиснуть по меньшей мѣрѣ! Многое здѣсь не по моему вкусу! У учениковъ таланта мало, а у преподавателей такъ ужъ нѣтъ совсѣмъ. Эти коллеги! – ха-ха… а директоръ!.. – хо-хо! Впрочемъ, хорошій человѣкъ: сальныхъ свѣчъ не ѣстъ. Не правда ли?» [32, с. 166].

Характерний приклад маніакального синдрому, що розвивається в Гаррі Крамптона, – сцена зі звісткою про відвідини художньої академії герцогом Фрітцом Авґустом. Дізнавшись про це, Крамптон вважає, що його величність їде до нього в гості. Він настільки в цьому впевнений, що хоче побитися з Максом Штрелером об заклад. Відзначимо, що в цьому епізоді автор досяг значного ефекту в іронічно-знижувальній інтерпретації образу. Тут підґрунтя комічного – «невідповідність суті та обманливої оболонки явища, суперечність

між формою і змістом, між метою і засобами її досягнення, невідповідність дійсних якостей людини і того, ким вона прагне здаватися, на що претендує» [204, с. 29].

Гаррі Крамптон надзвичайно високо оцінює власні здібності. Вважаючи, що він володіє непересічним талантом, центральний персонаж твору має на це вагомі підстави. Він «вже в дев'ятнадцять років був придворним художником у герцога» [235, т. 1, с. 272]. Наснаги в переконаннях професора йому додають судження його колишнього покровителя. Адже колись герцог шанував художника, жартівливо увиразнюючи свою повагу словами: «Mein Herzogtum für einen Crampton» [235, т. 1, с. 272].

Попри незаперечне обдарування героя твору, в його висловлюваннях про себе автор акцентував увагу на гіперболізації його талановитості. В цих самохарактеристиках Ґ. Гауптман використав елементи пародії. Її суть полягає в навмисному перебільшенні «реальних якостей і властивостей об'єкта пародії для виявлення його внутрішнього комізму. Ефект пародії – в уявному співвіднесенні її з оригіналом і в прихованому контрасті між ними» [204, с. 60].

Комізм постаті Гаррі Крамптона фіксується тим, що автор змалював ученого в несподіваному для нього ракурсі. Окреслюючи його витівки, Ґ. Гауптман увиразнив життєві людські вади, незвичні для працівника академії. Водночас драматург об'єктивно простежив зміни в свідомості героя п'єси, який проходить випробування важкими умовами життя. Письменник зосередив увагу на складності цього процесу. В цьому ракурсі варто виокремити психологічні перипетії та душевні муки художника, який знаходить розраду в алкоголі. В комедії адекватно відтворено руйнування його особистості під впливом спиртного, вживання якого нівелює сенс традиційних цінностей у світоглядній системі професора.

У цьому контексті відзначимо вміло обумовлену автором мотивацію поведінки Гаррі Крамптона, переконливе увиразнення причин, внаслідок яких професор поступово перетворюється на п'яницю. Всебічно зважуючи різні факти з життя персонажа, драматург детально описав першовитоки його

душевної деформації. Його герой почувається чужим у своєму професійному середовищі, ізольованим від світу, приреченим на самотність і розчарування. Він наштовхується на недоброзичливе ставлення навколишніх, що є своєрідною реакцією на його норовливий характер та вільнодумство.

Підкреслимо: елементи драматичної дії в аналізованій комедії Ґ. Гауптмана проступають виразніше, ніж у його драмі «Ткачі». У змалюванні убогого життя сілезьких ткачів більшу роль відведено натуралістичному змалюванню середовища, тоді як у творі «Колега Крамптон» переважає натуралістична студія особистості. Якщо об’єктивне відтворення реалій у драмі, що змальовує стихійний протест проти нелюдських умов життя, здебільшого пов’язане з соціально-критичними мотивами, то стрижневий предмет зображення в комедії – система подій, що підпорядкована розкриттю філософських вимірів особистості професора. Постать художника, а також окреслення його учня Макса Штрелера, дочки Ґертруди, слуги Леффлера – головний об’єкт художньої уваги драматурга.

Задля розкриття сутності конфлікту в п’єсі «Колега Крамптон» Ґ. Гауптман всебічно використав виражальні можливості комедійного жанру. Антитетичні принципи світосприймання, що властиві, з одного боку, самотній, піднесеній творчій особистості, а з другого – пересічному оточенню, на сторінках твору розкрито засобами доброзичливого сміху. Автор у жартівливому ракурсі змалював людину, яка бореться, йде на жертви, протистоїть обставинам, намагаючись переступити через недолугі правила та закони художньої академії. На думку Гаррі Крамптона, вони руйнують талант, позбавляють його можливості розвиватися. На цьому центральний персонаж п’єси іронічно наголошує в розмові з Максом Штрелером: «Не обращайте, Штрэлеръ, на это вниманія, да и вообще на всю академію. Подумайте, что такое истинный талантъ? – вѣковѣчный дубъ! А академія – это учрежденіе для дрессировки! испанскіе сапоги! тюрьма! обезличеніе! прямая противоположность искусству!» [32, с. 171].

У дотепних порівняннях художника зроблено акцент на обмеженні свободи, муштрі, надмірній суворості, що панують у закладі. Тут першочерговими завданнями мали б бути творення духовних цінностей, формування естетичних, моральних якостей особистості. Однак порядки, запроваджені керівництвом навчальної установи, суперечать іманентній суті творчої діяльності. Вони позбавляють креативну людину стимулу до розвою фантазії. Гаррі Крамптон влучно засвідчує їхнє антимистецьке спрямування. Його погляди і переконання, з одного боку, містять веселу насмішку, а з другого – увиразнюють дисгармонію, спричинену неприйняттям очевидних недолугостей. Увиразнення цієї «суперечності і породжує змістовний і цілеспрямований сміх як гумористичного забарвлення, так і сатиричного» [204, с. 29].

В комедії Ґ. Гауптмана очевидно, що, на відміну від своїх колег, Гаррі Крамптон беззастережно відданий справі, якою він займається. Живопис визначає його інтелектуально-світоглядні настанови, має посутній вплив на всі сфери його приватного і громадського життя. Мистецтво дає можливість художнику реалізуватися як особистості, воно опановує його думками та вчинками, визначає емоційно-психологічні виміри його установок. Спрямованість духовного світу професора засвідчує наступна репліка. Звертаючись до Макса, Крамптон дотепно вказує на необхідності присвятити своє життя улюбленому заняттю: «Что до прочаго, юноша, то грудь впередъ! голову вверхъ! А затѣмъ, если на твоей дорогѣ встанутъ самъ чортъ со своей бабушкой, или если даже лучшіе твои друзья будутъ тебѣ совѣтовать бросить искусство, – предоставь имъ болтать, что хотятъ! Помни, что если въ первое время ты создашь даже что-нибудь истинно-хорошее, – то пересуды будутъ все равно горячить твою голову. Работу твою оплюетъ всякій уличный подметальщикъ, крича тебѣ въ уши совѣты, чтобы ты сдѣлался такимъ же подметальщикомъ, какъ онъ!.. Главное молись и трудись. Скажу даже: трудись больше, чѣмъ молись» [32, с. 171].

Пройнятість Гаррі Крамптона ідеєю служіння мистецтву, його вірність обраному шляху – своєрідні детермінанти його світогляду. Професор ґрунтовно знає свою справу, відзначається вимогливим ставленням до роботи, він кваліфікований і досвідчений. Звідси – його рекомендації молодому колезі щодо ігнорування оцінок дилетантів. Крамптон наголошує на тому, що для митця найголовніше молитися і працювати.

У наведеній ієрархії художник відводить молитві вище місце, ніж праці, проте в кількісному співвідношенні остання, на його думку, має переважати. Ці міркування засвідчують духовний аристократизм героя Ґ. Гауптмана та його працелюбність. Увиразнення цих рис характеру центрального персонажа комедії спонукає до висновку, що спектр емоційних станів Гаррі Крамптона здебільшого зумовлений справою, якою він займається. Живопис, до якого художник має неабиякий хист, наповнює сенсом його існування, є однією з тих соломинок, що не дозволяють йому цілковито деградувати.

У цьому зв’язку відзначимо, що устремління Крамптона пов’язані не тільки з реалізацією власних творчих амбіцій. Своїм обдаруванням він щедро ділиться зі своїми учнями. Персонаж Ґ. Гауптмана намагається прищепити студентам академії оригінальне розуміння навколишнього світу, вплинути на їхнє духовне життя, сформувати їх як особистостей. Професор не відвертається від Макса Штрелера після його відрахування з навчального закладу. Цим епізодом автор увиразнив не тільки недогматичність мислення Крамптона, але і його чуйність, співчутливе ставлення до проблем інших людей [170, с. 243]. Тому закономірно, що слова художника знаходять відгомін у серцях його вихованців. Слушно наголошує К. Штернберґ, що вагомий фактор, який перешкоджає реципієнту зневажати Крамптона, полягає в тому, що в професора «все ж, окрім всього, надто добрі риси» [277, с. 146].

На сторінках комедії «Колега Крамптон» центральний персонаж постає більш цілісною особистістю, ніж інші співробітники художньої академії. Професор володіє чітко визначеною та органічною системою цінностей, тому загальноприйняті переконання та норми не можуть вплинути на його судження.

У своїй поведінці художник керується не стільки трафаретними штампами, скільки намагається прислухатися до голосу власного розуму та сумління. Впадає в око те, що не тільки погляди Гаррі Крамптона на мистецтво, але і його ставлення до життя цілком інше, ніж в його колег, які працюють в художній академії. Це товариство дратує Крамптона, він постійно перебуває на межі зриву. Цей факт засвідчують слова професора про його «собаче життя» в закладі [235, т. 1, с. 265].

З метою детального осмислення особистісних колізій митця поряд із вагомістю зображення недоліків і вад центрального персонажа важливе місце драматург відвів розгляду його інтелектуальної та емоційної сфери. Комічна напруга сконцентрована у переплетенні, з одного боку, думок і мрій професора про благополучне майбутнє, а з другого – жорстокою дійсністю, що руйнує уклад його життя. Гаррі Крамптон – креативна особистість. Звідси – чутливість і вразливість його душі, нерозуміння та непередбачуваність його мотивацій для навколишніх. З ними персонаж Ґ. Гауптмана важко знаходить спільну мову. Середовище, про яке художник висловлюється не вельми схвально, руйнує його творчі плани, нівелює його мистецький хист. Тому з колегами центральний персонаж комедії, який прагне до вищих сфер буття, веде своєрідний поєдинок, що закінчується його душевним зламом.

В образі Гаррі Крамптона Ґ. Гауптман зафіксував такі риси характеру, як безвілля та несамостійність. Професор часто впадає в протиріччя з самим собою. Відсутність рішучості виразно проступає у сцені його радості після звістки про відвідини академії герцогом Фрітцем Авґустом. Художник називає герцога своїм «покровителем», «меценатом», «рятівником», вважає, що його величність був йому «як батько» [235, т. 1, с. 272]. Центральний персонаж комедії очікує цієї зустрічі з почуттям щастя, збудження змушує його тремтіти. Цей епізод засвідчує Крамптонову неспроможність розраховувати на власні сили. Йому потрібна підтримка ззовні. Змальовуючи його слабохарактерність, драматург надав цій ситуації жартівливої тональності. Нехтуючи вказівками директора академії, якого він вважає «дурником» [235, т. 1, с. 272], Крамптон

говорить до Штрелера: «Der gute Direktor ist ein Hansnarr. Ich werde mir keine Hosen mit Löchern anziehen, das versteht sich von selbst» [235, т. 1, с. 272].

В комедії «Колега Крамптон» увага Ґ. Гауптмана спрямована, з одного боку, на розкриття шляхетного образу, порухах почуттів професора, психологічних процесах, що відбуваються в його душі, а з другого – на розкриття національного гумору, що втілений у цій постаті. Гаррі Крамптон неодноразово виявляє справжню дотепність, притаманну німецькому народові. Висловлюючи відразу до щоденної рутини, він з насмішкою говорить: «Ich bin ein Künstler! Ich bin kein Anstreicher!» [235, т. 1, с. 281]. Цей вислів засвідчує влучність сміху художника, виразно проводить вододіл між його покликанням і набридливою монотонною повсякденною працею.

Не знайшовши порозуміння в колі колег, Гаррі Крамптон нехтує не тільки професійними, але й родинними обов’язками. У підсумку не тільки він, але і його сім’я потрапляє в скрутне становище. Художник це добре розуміє. Він усвідомлює, що довів свою сім’ю до злиднів. Звертаючись до Ґертруди і Макса, втомлений і виснажений професор тихо промовляє: «Милыя дѣтки! Дорогой мой другъ, милый Штрэлеръ! Я знаю, что вы мнѣ другъ, и сознаться въ этомъ не боюсь ни предъ кѣмъ. Но это не поможетъ. Все слишкомъ скверно сложилось около меня! Сложилось отвратительно! Тотъ, кто лишитъ меня теперь жизни, сдѣлаетъ менѣ этимъ добро! Но вѣдь не похоже на то, чтобъ на это рѣшились, добрый другъ, вы! Тебѣ-жъ, Гертруда, вотъ какое сдѣлаю я признаніе: если кто-нибудь скажетъ тебѣ – «чти отца твоего и мать», то знай, что отецъ твой этого не заслужилъ! Отецъ твой всѣхъ васъ привелъ вмѣстѣ съ собой на край пропасти!..» [32, с. 185–186].

Центральний персонаж комедії впадає в розпач. Він втрачає останню надію на порятунок. Всі його сподівання, пов’язані з приїздом герцога, зруйнувалися упродовж однієї миті. Той факт, що Фрітц Авґуст поїхав, не зустрівшись із ним та не забравши його з собою, став для художника ударом, що остаточно зламав його волю. До цих неприємностей додаються також

клопоти, що зумовлені втратою роботи та родини. Для Гаррі Крамптона починається смуга справжніх митарств.

У п’єсі «Колега Крамптон» майстерно змальована промовиста картина поневірянь професора. Найвиразніше вона проступає в розмові двох братів. Звертаючись до Адольфа, Макс стверджує, що важкі випробування професора стали наслідком його непрактичності, добродушності та надмірної довірливості: «Человѣкъ этотъ презираемъ. Въ него бросаютъ камни. Оскорбляетъ его первый встрѣчный негодяй. Но скажу тебѣ, что я его знаю и готовъ за него поручиться! Смѣйся надо мной сколько хочешь, но я повторю еще, что готовъ за него поручиться душой и тѣломъ! Послушай, что говорятъ о немъ люди, знающіе хорошо его жизнь. Его эксплоатировали, высасывали изъ него все, что только было возможно. Высасывали, какъ піявки! Совершенно неопытный въ житейскихъ дѣлахъ, остается онъ добродушенъ, довѣрчивъ...» [32, с. 196].

Відзначимо, що в постаті Гаррі Крамптона Ґ. Гауптман увиразнив людину з великими духовними запитами і незначними плотськими потребами. Цей факт підтверджує невибагливий спосіб життя художника. Все, що йому потрібно, красномовно змальовано автором у словах Макса Штрелера: «Чего онъ отъ жизни требуетъ? Единственно покоя да еще небольшого вниманія со стороны близкихъ людей, которые защищали бы его отъ мелкихъ ежедневныхъ заботъ» [32, с. 196].

Аскетичне самообмеження Крамптона підпорядковане його переконанням. Їхня незламність засвідчує суспільну значимість та актуальність його ідеї служіння мистецтву. Безкомпромісність центрального персонажа твору розгортається в часопросторі, що позначений руйнуванням стереотипів і народженням нового світовідчуття. Для професора притаманна амбіційність у питаннях честі, він рішуче та наполегливо відстоює принципи власного світогляду.

Крізь цю призму в комедії виразно проступає аналітичний струмінь, що спрямовує увагу реципієнта на з’ясування справжніх причин відлюдництва

художника. Самітність Крамптона зумовлена розбіжностями між його духовними цінностями і світськими домаганнями його оточення. Звідси – неможливість його адаптації до зовнішніх умов. Дійсність, в якій існує центральний персонаж комедії, несправедлива до нього, вона принижує його та перетворює на свою жертву. Зрештою ця атмосфера прирікає професора на злиденне, напівголодне животіння.

Проблеми центрального персонажа п'єси Ґ. Гауптмана посилюються прикрощами в його родинному житті. Деградація Крамптона – комплекс причин, з-поміж яких значну вагу мають побутові взаємини. Окрім непристосованості до свого професійного середовища, професор наштовхується на стіну непорозуміння в сім'ї. Його дружина не виявляє ані крихти зацікавлення в духовних запитах чоловіка. Її одруження, що, вірогідно, стало наслідком прагнення дочки заможних батьків до слави дружини професора та відомого художника, виявляється недовговічним. Підтвердженням тому служить її вчинок, коли Крамптон потрапляє в халепу. Після звільнення професора з роботи і його матеріальної скрути дружина, не прощаючись, покидає його.

У комедії «Колега Крамптон», як і в п'єсах «Свято перепросин» Ґ. Гауптмана та «Житейське море» І. Карпенка-Карого, однією з причин кризи стає нерівнозначність духовних запитів подружжя. Гаррі Крамптон не знаходить спільної мови з дружиною. Не викликає подиву той факт, що вони розлучаються. Професорова жінка після розлучення не хоче підтримувати жодних контактів із колишнім чоловіком. Задля цього одразу по розірванні шлюбу вона переходить на своє дівоче прізвище. Загальну тональність взаємин художника з дружиною Макс Штрелер описує так: «Больше всего натерпѣлся онъ отъ жены. Личность бсзсердечная, пустая, надменная, а сверхъ того глупая и зараженная дворянскимъ чванствомъ...» [32, с. 196–197].

Актор Іван Барильченко, центральний персонаж комедії «Житейське море» І. Карпенка-Карого, опинившись у вирі мистецьких змагань, теж зазнає глибоких душевних потрясінь. Вони спричинені примхами та мінливістю долі,

особливостями театральної діяльності. На цьому герой наголошує в колі родини: «Море, море, море!.. Сьогодні ми послідній день усі вкупі, а завтра кожного з нас підхопить житейське море і понесе на своїх грізних хвилях!.. Кого на міль посадить, кого об камінь розіб'є, а хто й сам захлебнеться водою… Один Карпо йде в натуральну життєву пристань. Знаєш, брат, мені завжди приязно згадать, як я колись у полі працював; я, брат, часто тепер жалкую, що не зоставсь з тобою святую землю оброблять, та вже пізно… П'ятнадцять літ артистичної діяльності витворили з мене штучну людину з розбитими нервами» [68, т. 3, с. 81–82].

У цьому висловлюванні в жартівливому ракурсі змальовано скарги Івана Барильченка на недоліки творчої професії. Він – спокійна, добродушна людина, яка щодня змушена перебувати в бурхливій атмосфері богемного життя. Театральні вистави забирають у нього багато душевних сил. Барильченко, як і Гаррі Крамптон, страждає від емоційної невлаштованості, внутрішнього дискомфорту, дискретної пригніченості. Центральний персонаж комедії «Житейське море» живе у світі ілюзорних ідей і поривань, а тому дещо розчарований у житті. Духовні проблеми артиста спричинені конфліктом між його етноментальними і набутими моделями світовідчуття і способами мислення. Ці аспекти української ментальності увиразнюються у сцені знайомства Іванових братів і Платона з Наташею висловом героя твору: «Я гордую тим, що родом сам козак. Колись, брат, наші діди над морем панували і на поганеньких човнах до Сінопа добирались і Скутар руйнували; а ми вже от плаваєм житейським морем і частенько руйнуємо своє здоров'я від того, що плавать не уміємо або пливем не туди, куди слід» [68, т. 3, с. 88].

У репліці Івана Барильченка узагальнено ідею про історичну пам'ять, генетичний код, внутрішнє покликання українця. Центральний персонаж комедії шкодує, що покинув рідну домівку, відірвався від землі, побуту, звичаїв і традицій предків. Тут закладені першопричини його теперішньої емоційної нестабільності. Її загальну характеристику він увиразнює реплікою: «Ха-ха-ха!

Виходить, всі ми незадовольнені, всі один другому завидуєм, і кожному здається, що другому краще, ніж йому. Цікаво!..» [68, т. 3, с. 82].

Чільне місце на сторінках комедії «Житейське море» І. Карпенко-Карий відвів зображенню різнопланових колоритних образів представників різних професій. Артист Іван, хлібороб Карпо, директор гімназії Михайло, капітан судна Хвиля, антрепренер Усай – постаті, змальовані психологічно переконливо, максимально наближено до реальних прототипів. Всі вони – добрі фахівці, знавці своєї справи. Попри це, присвятивши своє життя конкретній трудовій діяльності, ці персонажі висловлюють невдоволення родом своїх занять. Елементи сумніву в доцільності обраного шляху, симптоматичні вагання в правильності життєвих установок засвідчує діалог братів Барильченків:

«*Михайло*. Я, власне кажучи, всім задовольнений і завидую тільки вільним професіям і талантам: незалежне становище, сам собі пан і обов'язків ніяких.

Іван. Ой, не кажи! Незалежність і панування без обов'язків неможливе! Ти в своїй праці щодня йдеш битим шляхом, без критики, гарантирований казначейством і зараз, і в будущині… Тут виростає самовпевненість, а самовпевненість дає душевний спокій! Наш же брат, артист, підлягаючи суду не тільки бездарних рецензентів, але суду кожного, навіть неосвіченого слухача, певного шляху не має, іде в своїй праці наосліп; живе щодня ілюзіями, без гарантії будущини, з тисячами щоденних неприязних випадків. При таких умовах до самовпевнености далеко, до спокою і задоволення ще дальше!..» [68, т. 3, с. 82].

На перший погляд, видається, що заняття Івана Барильченка може викликати тільки заздрість. Він – яскравий представник української богеми, улюбленець прекрасної половини людства. Відзначаючи його веселість і дотепність, не стримує своїх емоцій Наташа: «О, я умираю за сценою, особливо, коли в театрі грають такі артисти, як Іван Макарович» [68, т. 3, с. 90]. Враження дружини Михайла підтверджуються у відгуках Людмили Ваніної.

Акторка, яка задіяна в одній трупі з Іваном, теж милується його грою на сцені. Звертаючись до Марусі та Хвилі, вона засвідчує, що Барильченко – об'єкт жіночого захоплення та поклоніння: «Іван Макарович ніжний, благородний чоловік, а через те загальний кумир» [68, т. 3, с. 95].

Незважаючи на патетичні погляди навколишніх щодо діяльності центрального персонажа комедії «Житейське море», з'ясовується, що ці стереотипні міркування багато в чому мають ілюзорний характер. У щоденному житті головний герой твору не тільки насолоджується перевагами свого таланту і популярності, але й страждає від антихудожніх зацікавлень і низької культури глядачів, їхніх прагнень бачити на сцені лише розваги. Використовуючи доброзичливі усмішки та сумну іронію, І. Карпенко-Карий показав, що для Барильченка робота не зводиться лише до радісних емоцій і насолоди. Цей факт демонструє розмова Івана з антрепренером і Крамарюком:

«*Усай* (*сміється*). Ну тебе! Ти мені надоїв, а я Івану Макаровичу надоїв з моїми скаргами; а влізьте в мою шкуру!

Іван. Ха! Мені і в своїй шкурі тісно. У вас болить карман, а у мене душа. Нині у публічності понизився смак і виросла байдужість до старого літературного репертуару. Іде хороша, строга комедія – кажуть: «Скучно»; іде драма – кажуть: «У нас своя щоденна драма»! Давайте голих женщин, давайте веселого, веселого!.. Ха-ха-ха! Ніхто не хоче думать і страждать, нині всі хочуть весело жить, і закривають очі, і затуляють уха, щоб не бачить і не чуть стогону наболілої людської душі!.. А на цьому веселому грунті ростуть егоїзм, цинізм і байдужість до прекрасного, і виганяють і виженуть з людської душі справедливість і любов!» [68, т. 3, с. 134–135].

У наведених епізодах І. Карпенко-Карий розкрив невідповідність між зовнішньою та внутрішньою суттю образу, його оманливим і достовірним сприйняттям. Цей прийом комічного полягає в розбіжностях між «тим враженням, яке хтось справляє чи намагається справити на оточення, і його справжнім характером, духовним складом, інтелектуальним рівнем, внутрішнім змістом» [39, с. 79]. Тут впадає в око те, що за оптимістичним забарвленням

професії актора приховуються безутішні випробування, життєві негаразди. Водночас у цьому дотепному діалозі, що увиразнює зміни художніх смаків глядачів і висміює їхнє невігластво, акцентується об'єктивний факт: необхідність і неминучість розвитку драматичного мистецтва.

Змальовуючи делікатні теми з царини моралі, драматург привніс у свою комедію додаткові жартівливі акценти. З цією метою він вкраплював у художню тканину п'єси анекдотичні короткі сцени, дотепні вислови. З цього погляду заслуговує на увагу розмова двох служниць, в якій актуалізується проблема подружньої вірності. Звертаючись до Катрі, Пріська стверджує: «Якби люди не робили того, що їм заборонено, то дуже б сумно жилося!» [68, т. 3, с. 91].

Оскільки Іван Барильченко цілковито відданий улюбленому заняттю, то за це він змушений жертвувати домашнім затишком. Провідний виконавець театру рідко буває вдома. Тривала відсутність чоловіка позначається на його взаєминах із дружиною. Неоднозначність стосунків між подружжям, яке живе порізно, в гумористичному ракурсі віддзеркалює діалог наймичок на дачі Марусі:

«*Пріська*. Жде, поки Іван Макарович виїде.

Мовчать.

Коли чоловік та жінка, як от наші, надовго розрізняються, то обоє розвагу знайдуть… Так скрізь… Думаєш, що Іван Макарович там десь буде сумовать?

Катря. А може, й буде, він сильно любе паню.

Пріська. Любе, а сумовать не буде! Якраз, такий він! Ще жінка, розрізнившись з чоловіком, буває, що зостається вірною йому; а чоловік ніколи в світі. Вони гірші нас, я їх за це ненавиджу!» [68, т. 3, с. 84].

Міркування Пріськи про жіночу вірність виявляють свою достовірність на сторінках твору. Дружина Івана Барильченка справді виявляється переконливим втіленням носія традиційних цінностей. Вони визначають моральну свідомість жінки, наповнюють сенсом її існування, доводять справжню вартість її поглядів, облагороджують її особистість. У розмові з

чоловіком Маруся стверджує несхитність власних переконань: «Межі – річ свята, на те вони поставлені предковічною мудрістю, щоб здержувать людей від гибелі» [68, т. 3, с. 101].

Маруся, як і дружина Гаррі Крамптона, не розуміє «передових» поглядів чоловіка. Наприкінці першої дії вона постає перед нелегким вибором, що покликаний випробувати на міцність рівень її індивідуальної моральної свідомості. Іван Барильченко намагається довести хибність її принципів. Проте його потуги не досягають бажаного результату. Цей своєрідний іспит дружина актора витримує з гідністю. Абстрактно-умоглядні висновки Івана не можуть послабити твердість її переконань.

У цьому зв’язку необхідно вказати, що моральні чесноти Марусі не мають нічого спільного з пуританством, аскетичним самообмеженням. Дотримуючись високих ціннісних орієнтирів, що визначають сенс її духовного життя, вона не переходить межу розумного. Тому пристрасні аргументи Івана щодо застарілості поглядів дружини не здатні похитнути її впевненості. Не згодна вона і на компроміси, на яких він наполягає: «Сьогодні буде качать. Глянь, Марусечко, яка краса: море бішено б’є своїми могутніми хвилями об скелі, реве і завиває, – мов сердиться, що нема у нього сили розбить предковічну препону, якою натура обмежила його від землі, – і мусить іти на компроміс!..» [68, т. 3, с. 100].

Послуговуючись притаманним для комедійного жанру прийомом контрасту, в полеміці подружньої пари І. Карпенко-Карий використав його в серйозній тональності. На основі світоглядних розбіжностей драматург порушив злободенну проблему морального обов’язку і відповідальності. Змальована любовно-психологічна колізія, що відтворює кульмінаційне загострення внутрішніх переживань персонажів, пройнята спонтанним драматизмом. Висока напруженість дії спричинена ідейними суперечностями, в яких посутню роль відіграє наступ, що має очевидну мету: нівелювати і переглянути змістову наповненість усталених чеснот.

Маруся, яка в цій ідейній сутичці виступає на боці захисту, незважаючи на переконливість і образність чоловікових висловлювань, що алегорично висміюють віковічні пережитки, не зневіряється в слушності одвічних норм. Вона не відчуває сумнівів, не мучиться підозрами щодо хибності власних етичних установок. Для неї найцінніше – жити гідно. Вона взяла не себе певні зобов'язання і готова дотримуватися їх у міру своїх сил і можливостей, відповідати за свої дії перед коханою їй людиною. Жінка усвідомлює справжні причини їхньої розлуки з Іваном. Її моральна стійкість зумовлена розумінням, що зміна ціннісних орієнтирів не є для чоловіка безболісною. Позаяк погляди Марусі Іван не сприймає всерйоз, вона доводить їх життєздатність наступною динамічною реплікою: «Це не компроміс!.. Це обов'язок, який на нас наклало життя і твоя професія. Ти свято виповняєш свій обов'язок до мене, до сім'ї; я виповняю свій – до тебе, до сім'ї, і цим самим не тілько не обтяжаємо один другого, а навіть сприяємо розвою і нашого щастя, і нашого благополуччя в будущині. Ти працюєш, а я, щира твоя помічниця, дома з дітьми пильную наше гніздо і готую тобі спокійний одпочинок. Певність, що ми чесно ідем поруч до мети, помагає мені легше переносить скруху, яка часто окутує мене, одиноку. Коли ж зближається час твого приїзду, я оживаю! Тут знову настає весна для мене, і вкупі з тобою я забуваю всі пригоди нашого роздвоєного життя» [68, т. 3, с. 101].

Поринаючи з головою в мистецтво, Іван Барильченко занурюється в своєрідну дійсність: вона відмінна від справжніх життєвих реалій, але в індивідуальному сприйнятті межі між ними поступово стираються. Зовнішні обставини театральної професії утворюють зміст людського життя актора, що постає як суцільна гра [171, с. 211]. Цей факт розкриває дотепне твердження Степана Крамарюка: «Роль, знаєш, така бішена: страсть, ревність, а в п'ятім акті давить жінку… ну і настрій!.. Легко, думаєш, задавить женщину? Великий артист говоре, як Отелло, а почуває, як Іван Макарович! Може, і у нього є своя Дездемона, а у Дездемони Касіо, а збоку Яго… ке-ке-ке!» [68, т. 3, с. 106].

Цей вислів артиста, який задіяний в одній трупі з Барильченком, – один із переконливих доказів витонченого відчуття комедійного стилю, гнучкої асоціативності, дотепності манери І. Карпенка-Карого. Основні параметри комізму драматурга підкреслюються вміло увиразненим контрастом зовнішньої веселості та внутрішнього смутку.

Попри те, що життя Гаррі Крамптона у комедії Ґергарта Гауптмана сповнене складних перипетій, в ньому чимало позитивного. Один із його проявів – любов і розуміння з боку Ґертруди. Вона постійно думає і хвилюється за батька. Про свої турботи Крамптонова дочка розповідає Максу: «Знаете ли вы, что я часто должна его водить подъ руку, потому что, если онъ ходитъ одинъ, то у него дѣлаются головокруженія. Выносить не можетъ онъ почти ничего и вообще становится такъ слабь, что долженъ быть остороженъ во всемъ. Истинно-добрымъ дѣломъ было бы постоянно напоминать ему, чтобъ онъ себя берегъ и избѣгалъ всякаго излишества. Вамъ, господинъ Штрэлеръ, все это, конечно, рѣдко бросается въ глаза; но я! – я знаю по опыту... Вы, впрочемъ, можете легко понять мое положеніе. Вамъ, напримѣръ, вѣроятно, извѣстно, что въ эту ночь папаша совсѣмъ не возвращался домой. Очень можетъ быть, вы знаете, гдъ онъ ее провелъ?.. Я не сомкнула во всю ночь отъ тревоги глазъ. Подумайте сами, что можетъ съ нимъ случиться! Вѣдь онъ совсѣмь безпомощенъ и постоянно нуждается въ чьемъ-нибудь присмотрѣ! (*Тяжело вздохнувъ*) Ахъ, я не могу болѣе, не могу!..» [32, с. 176].

Щоб не травмувати почуття улюбленої дочки, після свого звільнення Крамптон живе усамітнено. Професор винаймає невелику кімнату в одній із пивниць. В його житті відбулися суттєві зміни. Зазнавши значних потрясінь і не маючи перспектив належно реалізувати свій творчий потенціал, художник переживає глибоку духовну кризу. Її він намагається приглушити алкоголем. Потяг до спиртного та невідповідні умови життя зумовлюють деградацію його як особистості. Центральний персонаж комедії Ґ. Гауптмана набуває досвіду відчуження, він виявляє слабкість духу та розчаровується в найближчих людях. Домінуючою рисою його характеру з цього часу стає терпіння. Невипадково в

розмові Адольфа та Макса Штрелерів наголошується факт, що Крамптон «благородный страдалецъ...» [32, с. 196].

У пивничці професор чимало часу проводить зі студентами. Він багато палить, п’є та грає в карти. Такий спосіб життя шкідливо відбивається на його здоров’ї. Крамптон втрачає сон, у нього погіршується апетит. Незважаючи на проблеми із самопочуттям, він багато читає. Звертаючись до Зелми, художник стверджує: «Меня хоть хлѣбомъ не корми, только дай что читать!» [32, с. 200]. Книги, а також батьківські почуття до Ґертруди, фотографію якої центральний персонаж п’єси увесь час зберігає в кишені, – ті іскри, що не дозволяють йому остаточно згаснути.

У цьому контексті впадає в око те, що в комедії «Колега Крамптон» більшість із другорядних персонажів вирізняється доброзичливістю. Літературні характери Ґертруди Крамптон, Макса, Адольфа і Аґнеси Штрелерів, професора Кірхайзена, слуги Леффлера репрезентують різні соціальні верстви, яких об’єднує добре серце, лагідне і чуйне ставлення до людей. Ці різнопланові образи змальовані психологічно переконливо, на сторінках твору вони постають приязними людьми, які зрештою допомагають центральному персонажу комедії виплутатися зі скрутного становища. Спроби зрозуміти проблеми митця, істотна допомога з боку Ґертруди і Макса унеможливлюють драматичний фінал, яким закінчуються натуралістичні драми «Перед сходом сонця», «Самотні», «Розе Бернд» Ґ. Гауптмана.

Частка розуміння та активна участь дочки та її нареченого в долі близької їм людини не доводять фінал комедії «Колега Крамптон» до катастрофи. З допомогою Адольфа Макс винаймає для Крамптона простору, добре освітлену майстерню. Її обстановку він добирає та розміщує так, як у колишньому ательє професора. Ці вияви вдячності, поваги та співчуття виявляються для художника справжнім порятунком, зумовлюють щасливу розв’язку конфлікту. Наприкінці п’ятої дії Крамптоновій радості немає меж: він знову може повернутися до улюбленого заняття. До того ж, його дочка заручається з Максом.

У п’єсі «Житейське море» духовне життя Барильченка змальовано багатогранно. Його яскраву індивідуальність автор розкрив у численних явах, сценах, епізодах і ситуаціях. Аналіз характеристик Івана на сторінках комедії дозволяє дійти висновку про те, що його погляди на життя не відзначаються постійністю. Поведінка актора, його репліки свідчать про нечіткість його життєвої позиції. Ці особливості формують сутність характеру центрального персонажа твору, який «став жертвою деморалізації, захопився сумнівними розвагами і збагнув своє падіння занадто пізно» [157, с. 396]. Лише наприкінці п’єси центральний персонаж комедії усвідомлює хибність своїх вчинків, розуміє істинні витоки його незадоволення життям. У розмові з Людмилою Ваніною він робить на цьому наголос. Іван згадує про свій моральний обов’язок і з цього часу хоче бути відповідальним за свою поведінку: «Це тільки послідня капля; вона полилася через край і розбудила мою совість. Я давно стражду невимовно. Справді, яке я маю право ждать від тебе вірності, коли я сам зрадник перед своєю жінкою? Безуміє страсті відняло від мене розум, і я не міг себе спинить! Розум шептав одно, а кров перемагала все, і я купався в пороках: став лицеміром, обманював себе, всіх обманював і оскверняв чистую, як херувим, Марусечку мою і моїх дітей, пригортаючи їх до свого порочного лона, цілуючи устами, на яких зосталися сліди твоїх поцілунків… А!.. Для кого я так мучу свою душу?.. Там мир, любов і чистота, а тут порочна страсть! Годі! Чад пройшов, я рву усе…» [68, т. 3, с. 126].

Іван Барильченко усвідомлює сутність глибинних порухів власної душі, осягає принципи, якими він мав би керуватися у своїх вчинках. Тому він прагне згармонізувати стрижневі сенси власних ціннісних орієнтирів, узгодити їх відповідно до загальнолюдського ідеалу. До цього його також спонукає становище, в якому він опинився. Не надто приємні обставини ставлять актора в штучно створену жорстку ситуацію вибору, змушують знаходити нове місце в громадському житті, підштовхують до самовизначення.

Центральний персонаж комедії «Житейське море» – своєрідна художня модель українського характеру. Особливості національної природи

зумовлюють протиборство в духовному світі Івана, конфлікт між невластивими для української вдачі бурхливим богемним життям, розлукою з родиною та іманентною їй тугою за рідною домівкою, домашнім затишком, батьківським краєм. Життєві перипетії актора спричинені невідповідністю між підсвідомими покликами його душі та наявним способом життя, що є для його менталітету чужим, пригнічує його, позбавляє радості та насолоди від життя. Окреслені фактори виразно проступають у діалозі акторів:

«*Іван* (*ходе по хаті. По паузі*). Тікать треба в свій тихий приют, де жде мене щира голубка, моя благородна Марусечка. (*Стає і ніби маріє*). Я збився з шляху, я потеряв смак до чистого життя… А там я знайду рівновагу, спочивок і тиху радість; там я вилічу свою душу, розкатану, розбиту хвилями житейського моря!

Ваніна. Там ти закиснеш, заплiснявієш, заснеш, а щоденщина будньова погасить святий огонь творчості! Великий артист не сміє мирно спать в сімейному покої… Ти – вибранець, покликаний життям запалювать серця сонної публічності, а для цього артистові потрібні сильні, свіжі враження, які заставляють його почувать радість битія і дають йому могутню енергію!.. Ну, подивися ж в мої очі, що світяться коханням тільки до тебе одного!.. Ванюша! Ми любимось обоє, тут і гріха нема, за нас заступиться натура» [68, т. 3, с. 126–127].

Розглядаючи вплив мистецтва Івана на його прихильників, Ваніна наголошує на його обраності. Актриса вказує на те, що центральний персонаж комедії від природи наділений недосяжним для інших талантом. Оскільки на нього впав вибір, то, на її думку, він не може просто так від цього відмовитися. Його Божий дар згасне під час розмірного, розважливого життя. Людмила Павлівна стверджує, що Іванів статус дозволяє йому жити вільно, звільняє від моральної відповідальності за не цілком гідні дії. Вона наголошує, що лише завдяки їхнім взаєминам до актора приходить свобода натхнення і творчості.

Проте Іван вже не має наміру дослухатися до міркувань коханки. Не заглядаючи в чарку, не деградуючи як особистість, він зробив власний свідомий

вибір. Про це він заявляє Крамарюку: «Все життя людське – спектакль: трагедія, кумедія, мелодрама, і фарс, і оперетка – разом все; і мій спектакль – фарс – скінчився!» [68, т. 3, с. 139].

Рішення, яке прийняв Іван Барильченко, допомагає збагнути його людську сутність, мотиви його вчинків, еволюцію його характеру. Через вагання і сумніви центральний персонаж комедії знаходить себе, своє місце в житті. Відтепер він не боїться говорити і чути про себе правду. Іван без будь-якого остраху сприймає жартівливі слова Крамарюка, що він – «падлець такий же, як усі!» [68, т. 3, с. 140].

У другій яві четвертої дії Іван Барильченко змальований оновленою людиною. З цього часу він вже не є в'язнем власних ілюзій. Тепер його найзаповітніша мрія – порвати зі своїм ганебним і непристойним способом життя і повернутися до рідної домівки. Впевнено і твердо він заявляє Степану: «Я знаю! Проти всякої отрути є ліки! Я тебе й себе вилічу… Тікать треба звідціля в натуральну життєву пристань, де стеля – небо, а діл – земля, де свіже повітря не надрива грудей, де нерви, кров і мозок урівноважені робочою дисципліною, де я колись у полі працював, де кріпкий сон обновляє сили, де спочивок від тяжкої праці дає райський спокій і тілу, і душі» [68, т. 3, с. 143].

Цей епізод засвідчує, що Іван Барильченко спроможний протиставити стихійній досі течії власного життя впорядковані прагнення і цілі. Повернувшись до моралі, зорієнтованої на загальнолюдські цінності, актор віднайшов сенс власного призначення. В цьому полягає його духовна перемога. Наприкінці твору Іван, звертаючись до Ваніної та Крамарюка, стверджує: «Ні, ні, ні! Я не обманюю себе! Егоїзм, суєтні бажання хмарою нависли надо мною, оповили мене ласощами, як дитя сповивачем, отруїли мій мозок, я вчадів, віддався на волю житейського моря і потеряв свою волю, а дев'ятий вал, голублячи, ніс мене до скелі, щоб розбить!.. Тепер у мене чад пройшов, скеля ще далеко, я поборюсь усіма силами душі, випливу і в тихій ясній пристані обновлюсь душею!» [68, т. 3, с. 149].

У змодельованій позиції зримо постає неординарність мислення актора. Він очищається від бруду, в якому перебував тривалий час, переосмислює мотиви, що спрямовували його поведінку. Усвідомивши порожнечу, зрозумівши нікчемність своєї колишньої екзистенції, Іван Барильченко формує новий сенс власного життя, починає заново вершити власну долю. Психологічно переконливою є його репліка, що вінчає фінал комедії на оптимістичній ноті та залишає сподівання на благополучне майбутнє актора: «Обмившись сам, і в храм іскуства я чистоту внесу!» [68, т. 3, с. 149].

Така фіксація дає можливість дійти висновку: дія твору «Колега Крамптон» Ґергарта Гауптмана багатозначна, в її розвитку посутню роль відіграють як епізоди, пройняті гумором та іронією, так і напружені події та ситуації, крізь які проступає ідейно-емоційна спрямованість характеру центрального персонажа комедії. Розкриття психологічної мотивації особистості професора, окреслення з доброзичливою усмішкою його життєвих вад відображають естетичні пріоритети автора. Ґ. Гауптман вміло простежив етапи переходу незадоволення митця в протест проти застарілих поглядів, звичаїв і суджень. Конструюючи та художньо реалізуючи різні поведінкові моделі, автор під маскою дивака й п’яниці змалював персонажа, який виявляє алогізми суспільного та громадського життя, іронізує над безглуздістю встановленої нормативності та репрезентує натуралістичне розуміння людини в її соціальній та духовній неповторності. Аналіз Гауптманового доробку показує, що у комедії «Колега Крамптон» автор використав елементи народної комічної вистави «масляної гри» (Fastnachtspiel), вдається до деперсоналізації стосовно дружини Гаррі Крамптона, його окремих учнів, окреслених загальником – «etwa zwanzig Malschüler des Professors Crampton» (біля двадцяти учнів професора Крамптона). Логіка гри спричинена виразним прагненням Ґ. Гауптмана унормувати жанрову модальність з метою означити причини розпаду цілісності індивіда і зберегти віру в його життєву перспективу.

У комедії «Житейське море» увага Івана Карпенка-Карого зосереджена як на жартівливому змалюванні обставин, в яких живе і творить українська

богема, так і на драматичному життєвому досвіді, духовних суперечностях її яскравого представника. Змальовуючи глибинний конфлікт сучасності, автор на його основі відтворив протистояння емоційної природи людини з інтелектуальною. Логічним підсумком цього зіткнення є ідея про те, що людина повинна жити відповідно до поривів свого національного єства, власного сумління. Згідно цього принципу формується ієрархія духовних здобутків центральних персонажів п'єс «Житейське море» та «Колега Крамптон»: жертвуючи ілюзорними ідеалами і прислуховуючись до голосу власного сумління, митці досягають душевної рівноваги.

3.2. Ціннісні орієнтації дійових осіб в комедіях «Розумний і дурень» І. Карпенка-Карого, «Ідеальний чоловік» О. Вайлда та «Зброя і людина» Б. Шоу

Тема боротьби добра і зла, що панує у суспільстві та людині, – одна з провідних у комедії кінця XIX–початку XX ст. Людина та її доля – стрижневий об'єкт роздумів драматургів порубіжної доби. Б. Шоу, О. Вайлд, Ґ. Гауптман, М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий розмірковували про невичерпність, цінність людської особистості, ті суперечності, що перешкоджають її вільному самовияву.

У п'єсах «Розумний і дурень» І. Карпенка-Карого, «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Зброя і людина» Б. Шоу увиразнено думку про суперечливу сутність людини, її характеру, збагнути який доцільніше у поєднанні зі світоглядом письменників, їх філософсько-естетичними поглядами. Вони базуються на системі цінностей, що органічно випливають із кращих досягнень гуманістичної думки. Їхній вектор спрямований на пошук людськості, гідності кожної особистості.

Комедія «Розумний і дурень» (1885) вирізняється соціальною спрямованістю, психологічними та етичними узагальненнями. У творі сконцентровані типові риси українського гумору. Його функція полягає в розкритті, висміюванні як суспільних, так і особистих недоліків і вад. Цим

визначаються естетичні пріоритети, художні зацікавлення українського комедіографа, зумовлюється процес змалювання характерів. Дотепний вибір персонажів, їхні імена та характеристики у п’єсі набувають зримості, віддзеркалюють розмаїті грані дійсності, відтворюють настрій епохи.

Комедія «Розумний і дурень» показує художнє дослідження письменником причин духовного занепаду людини під впливом спокуси, гордині, влади грошей. Сюжет п’єси пов’язаний із розвитком іронічної антитези «розумний і дурний», запозиченої з фольклору. Головний персонаж комедійного твору Михайло Окунь – безсердечний шахрай, зажерлива людина, яка намагається здобути значні матеріальні статки будь-якою ціною: хитрощами виганяє з господарства брата Данила, не підтримує батька у скрутну для нього хвилину. Згодом зваблює наречену рідного брата та одружується з нею, переслідуючи корисливі цілі:

«Михайло. Жалко, що ти посивієш в дівках.

Мар’яна. Не журись! І рік не пройде, як ми поберемось з Данилом.

Михайло. Дурна!.. А я розумнішою тебе лічив… Чи не краще ж не ждать, не горювать, а хоч завтра йти до мене панувать.

Мар’яна. Татові скажи! Яке велике щастя жить з тобою і бути посміхом для усього села!

Михайло. Хто ж посміє сміятися з моєї жінки!

Мар’яна. Жінки?..

Обоє мовчать.

Михайло. Кажи, покинеш Данила, підеш за мене?

Мар’яна (лукаво). Гум!.. Побачимо… Сватай!

Михайло. А ти гарбуз даси, щоб посміятися!

Мар’яна. Побачимо!

Михайло (палко). Що ж ти у дурня грать зо мною хочеш, чи як? Коли на те пішло, щоб щиро побалакать, то годі мудрувать! Чи так, чи ні – кажи мені все прямо… Мені вже обридло ходить з зав’язаними очима, пора їх розв’язать, бо в мене й другого немало діла є! Сама подумай, ти, слава Богу, не дурна: яка

користь тобі Данила ждать? Ну, прийде він, і ви поберетесь, та й станете старців плодити, бо я йому не дам нічого, не задля нього працював! А в мене ти як пані будеш жить – робити є кому!» [102, с. 162–163].

Причиною вчинків Михайла була надмірна любов та увага батьків, які несправедливо протиставляли дітей змалку. П'єса «Розумний і дурень» – взірець своєрідного осмислення вічних образів Каїна та Авеля. У творі тріумфує реалістичне, об'єктивне зображення життя, у динаміці подано тип людини, одержимої жадобою збагачення.

Драматург зображує становище позитивного героя комедії крізь призму власного світогляду. Данило, втілення чеснот і совісті, відзначається відповідальністю, високим інтелектуальним рівнем, з повагою та співчуттям ставиться до мешканців села, членів родини. Заслуговують на увагу роздуми хлопця про роль книги в його житті: «Глибока дуже книга, мало що й розберу, а ні до кого вдариться, щоб розказав… Боже, як хочеться все знать… *(Зітхає.)* Все б віддав… Поки у нас був учителем Олександр Федорович, то, спасибі йому, багато від нього я навчився: Євангелію і Біблію умісті прочитали. Чудесні книги давав читать, а чого не зрозумієш – розкаже, як у рот покладе» [102, с. 139]. Однак парубок змушений заробляти гроші на чужині, втрачає кохану людину через підступність брата Михайла, який в житті керується лише тверезим розрахунком.

Тема влади грошей, одна з вічних тем мистецтва, піднята О. Вайлдом у комедії «Ідеальний чоловік» в оригінальному ракурсі. Центральний персонаж п'єси сер Роберт Чілтерн прагне влади, слави, матеріального збагачення. Проте, на відміну від Михайла Окуня, нечесний вчинок у молодому віці, що дозволив йому розбагатіти, не вплинув на подальше шляхетне та достойне життя заступника міністра закордонних справ. Контрастно змалювавши його образ, драматург увиразнив суперечність духовного світу героя. Під час його першої появи портретна характеристика баронета вдало передає конфлікт між почуттям і розумом: «Заходить сер Роберт Чілтерн**.** Йому років сорок, проте на вигляд він дещо молодший. Чисто вибритий, з тонкими рисами обличчя, темноволосий і

темноокий. Яскрава особистість. Його не люблять – бо особистостей не люблять. Однак дехто ним захоплюється і багато хто глибоко шанує. Його підкреслено бездоганні манери мають легкий відтінок гордині. Відчувається, що він свідомий успіху, якого досяг у житті. Нервовий темперамент, стомлений вигляд. Твердо витесані губи й підборіддя контрастують з романтичним виразом глибоко посаджених очей. Це наводить на думку про майже повне розділення пристрастей та інтелекту, про те, що думки та емоції розділено й ізольовано по їхніх сферах могутньою силою волі. Тонкі ніздрі, бліді, худі, з гострими пальцями кисті рук також свідчать про нервовість. Було б неточно назвати його оригінальним. Оригінальність не виживає в палаті громад. Проте Ван-Дейк охоче намалював би його портрет» [15, с. 9].

Варто наголосити: психологічні контури образу Роберта Чілтерна віддзеркалюють нетиповий комедійний характер. Заступник міністра закордонних справ не відповідає образу персонажа з комедії. Володіючи окремими комічними рисами, він пройнятий ореолом серйозності. Водночас, попри домінування таких якостей вдачі, як погордливість, нервовість, зарозумілість, баронет має витончене почуття гумору. Завдяки цьому він з легкістю опановує напруженими ситуаціями, вдало реагує на критичні зауваження. У такий спосіб він зменшує напругу після репліки леді Маркбі. Статечна пані переконана, що, чим більше «палата общин намагається бути корисною, тим більше шкоди вона завдає» [282, с. 157]. На це Чілтерн жартівливо відповідає: «Сподіваюся, що не більше, леді Маркбі. Принаймні ми докладаємо всіх можливих зусиль, щоб марнувати час засідань» [15, с. 10].

Щирий сміх викликає несподівана реакція заступника міністра у сцені, коли леді Маркбі розповідає про свої наміри відвідати Відень. Плануючи відвідати столицю Австрії, вона наголошує, що зробить це тільки за умови, якщо в посольстві є вправний повар. Роберт вдало підіграє прагненням знайомої. Він обіцяє їй перевірити кваліфікацію кухаря в британському дипломатичному представництві і запевняє, що у випадку його професійної невідповідності «посла буде обов’язково відкликано» [282, с. 157].

Діалоги в будинку Роберта Чілтерна об’єднані ідейно-художнім задумом автора. Хоча в їхній організації закладена жартівлива тональність, проте вони ґрунтуються на достовірних життєвих явищах. Вислови дійових осіб комедії «Ідеальний чоловік» правдоподібно відтворюють безпосередню атмосферу дворянського життя. Вони відображають духовні пріоритети, ціннісні орієнтації, ілюзорні поривання англійської аристократії. Використовуючи комічні сцени і епізоди, О. Вайлд вдало відтворив її етноментальні моделі.

Зародження конфлікту між заступником міністра закордонних справ і місіс Чівлі відбувається на тлі їхніх суперечливих намірів. До обов’язків Роберта Чілтерна належить вивчення доцільності спорудження каналу. Задля цього він організував таємну комісію, яка перевірила фінансові витрати, здійснені акціонерною компанією з проведення робіт. Перевірка встановила, що реалізація проекту вимагає непомірних коштів. Відтак Чілтерн доходить висновку, що ідея будувати канал – «звичайне шахрайство на біржі» [282, с. 167]. З цього приводу він планує виголосити у парламенті доповідь. Своєю промовою він хоче увиразнити недоцільність подальшого будівництва каналу. Заступник міністра переконаний, що ця афера завдасть Англії великих збитків.

Пов’язавши аналітичну думку з гумористичними засобами зображення, О. Вайлд надав п’єсі несподіваного повороту. Адже чесні та справедливі наміри Роберта Чілтерна суперечать прагненням місіс Чівлі. Прислухавшись до поради барона Арнгейма, вона вклала значні кошти у згаданий проект. Оскільки його ліквідація для неї невигідна, Лора намагається переконати заступника міністра не виступати із запланованою доповіддю на засіданні парламенту: «Сере Роберте, буду з вами цілком відверта. Відкличте звіт, який ви збираєтеся подати в парламент, на тій підставі, що, на вашу думку, комісія була упереджена або дезінформована чи що-небудь таке. І щоб ви сказали кілька слів про те, що уряд має намір переглянути це питання, а ви маєте підстави вважати, що канал по завершенні матиме величезне міжнародне значення. Ну, ви знаєте, що в таких випадках говорять міністри. Декілька банальностей. Вони найбільше об’єднують світ. Зробите це для мене?» [15, с. 23–24].

За лобіювання її інтересів місіс Чівлі пропонує Чілтерну добру плату. Вона вважає, що Роберта, як будь-яку іншу ділову людину, можна підкупити. Саме з цією метою Лора здійснила подорож із Відня до Лондона. Її цікавить, скільки коштуватимуть послуги заступника міністра: «Дорогий мій сер Роберт, ви ж людина з великим досвідом, і, припускаю, маєте свою ціну. У наш час усі мають ціну. На лихо, більшість людей страшенно дорогі. Як я, наприклад. Сподіваюсь, ви розсудливіші за мене у своїх вимогах» [15, с. 24].

Авантюрна поведінка місіс Чівлі ґрунтується на добрих знаннях глибинних людських мотивів. Вважаючи Чілтерна бездуховно корисливим, вона намагається укласти з ним взаємовигідну угоду. Однак цього разу підприємлива жінка помилилася. Незважаючи на спокусливі можливості, Роберт Чілтерн не має наміру приймати отриману пропозицію. Навпаки, ця домовленість викликає у нього спротив і обурення. Зрозумівши, що за допомогою підкупу їй не вдасться знайти порозуміння з чиновником, місіс Чівлі вдається до шантажу. Вона володіє таємними даними про початок кар’єри високопосадовця. Звідси – вагомість її аргументації: «Я усвідомлюю, що говорю з людиною, яка заклала підвалини свого багатства, продавши державну таємницю біржовому спекулянту» [15, с. 25].

Характери дійових осіб п’єси «Ідеальний чоловік» розкриваються здебільшого в динамічних дотепних репліках. Вони – вагомі складники мовлення літературних персонажів комедії О. Вайлда. На сторінках п’єси автор використав як стислі, так і розлогі діалоги, які об’ємно передають процес функціонування людської психіки [165, с. 41].

Вміло зробивши акцент на пережитках у людській свідомості, Лорі вдається отримати над Робертом психологічну перевагу. Чілтерн хоч і вважає вчинок місіс Чівлі підлістю, проте усвідомлює скрутність свого становища. Заступник міністра закордонних справ розуміє, що опинився на краю безодні. Тому він гарячково починає роздумувати про те, яким шляхом порятувати власні імідж і кар’єру. Не маючи бажання задовольнити вимогу місіс Чівлі, Роберт починає хвилюватися, втрачає душевний спокій і рівновагу. Зрештою він

приймає вагоме, на його думку, рішення. Перейшовши на шепіт, Чілтерн пропонує своїй суперниці гроші:

«*Сер Роберт Чілтерн (тихим голосом).* Я дам будь-яку суму грошей, яку ви захочете.

Місіс Чівлі. Сер Роберт, навіть у вас не вистачить багатства викупити ваше минуле. Ні в кого не вистачить» [15, с. 27].

Оригінальна відповідь Лори посилює розгубленість і сум'яття Роберта. Підкуп був його останньою надією. Після її руйнації для всебічного зважування всіх за і проти щодо угоди з місіс Чівлі йому потрібен час. Проте жінка вимагає негайної відповіді. Їй необхідно терміново телеграфувати до Відня про підсумок перемовин. Відтак баронет опиняється в пастці і змушений пристати на пропозицію шантажистки. Заради власної політичної кар'єри він згоден відмовитися від свого докладу на засіданні парламенту. Ця «чесна натура» [261, с. 175], як Роберта характеризує його дружина, погоджується піти на компроміс із власним сумлінням. Оскільки Чілтерн не бачить іншого виходу розв'язання заплутаного клубка проблем, він обіцяє Лорі підтримати аргентинську спекуляцію.

Проте на нього очікують ще й інші неприємності. Адже цей намір чоловіка різко засуджує пані Чілтерн. Ґертруда висловлює своє невдоволення зміною попереднього рішення Роберта. Вона апелює до його сумління та почуття морального обов'язку:

«*Леді Чілтерн.* На компроміс? Роберте, чому ти сьогодні говориш не так, як говорив завжди? Чому ти змінився?

Сер Роберт Чілтерн. Я не змінився. Просто обставини бувають сильніші за нас.

Леді Чілтерн. Але обставини не повинні бути сильніші за принципи!» [15, с. 35].

Моральні чесноти Ґертруди, її несхитність спричиняють сильний емоційний вплив на Роберта. Він усвідомлює неадекватність своєї поведінки, недолугість замовчування перед дружиною того, як йому вдалося зробити

кар'єру. Попри те, що баронет ще намагається навести низку аргументів щодо необхідності поступок у політичних рішеннях заради досягнення мети, вони не здатні похитнути впевненості пані Чілтерн. Ґертруда рішуче відкидає компроміси, на яких наполягає Роберт. Вона возвеличує його духовну шляхетність і впевнена, що завдяки чоловіковій непідкупності, безкорисності, прагненню до високих ідеалів атмосфера політичного життя Англії стала чистішою. Проти цих суджень у Роберта не залишається контраргументів. Логічні висновки дружини переконують баронета в тому, що його рішення підтримати шахрайства місіс Чівлі було помилковим [58, с. 135]. Тому наприкінці першої дії він пише Лорі листа з відмовою виступити на захист нечесного проекту. Для нього це – єдина можливість не зруйнувати родинне щастя:

«*Сер Роберт Чілтерн.* Ох, люби мене, Ґертрудо, люби завжди!

Леді Чілтерн. Я любитиму тебе завжди, бо ти завжди будеш вартий любові. Люди мусять любити високе!» [15, с. 38].

Роберт Чілтерн, як і Іван Барильченко в комедії «Житейське море» І. Карпенка-Карого, схильний до компромісів із власним сумлінням. Проте і він, і центральний персонаж твору українського комедіографа відступають перед несхитністю своїх жінок. Впадає в око те, що Роберт Чілтерн не розкаюється в помилках молодості та не докоряє собі. На цьому він на початку другої дії наголошує у своїх скаргах Ґорінґу:

«*Сер Роберт Чілтерн (крокуючи по кімнаті)*. Артуре, думаєте, те, що я зробив майже вісімнадцять років тому, повернеться тепер проти мене? Думаєте, це справедливо, щоб уся моя кар'єра занапастилася через помилку, яку я зробив, коли був, фактично, хлопчиськом? Мені тоді було двадцять два роки, я мав подвійне нещастя народитися шляхетним і бідним – дві непрощенні в наш час вини. Хіба ж це справедливо, що дурість, гріх молодості, може знівечити мені життя, приректи на ганьбу, зруйнувати все, над чим я працював, усе, що я створив? Хіба це справедливо, Артуре?

Лорд Ґорінґ. Життя завжди несправедливе, Роберте. І, напевно, для більшості з нас це добре.

Сер Роберт Чілтерн. Кожна честолюбна людина мусить боротися зброєю свого часу. Наш час поклоняється грошам. Гроші – це бог нашого часу. Для успіху потрібно мати гроші. Мати гроші, хоч би там що» [15, с. 40–41].

З цього діалогу чітко проступають мотиви, що спонукали центрального персонажа комедії О. Вайлда до нечесних дій. У розмові між друзями в іронічному ракурсі акцентується факт, що єдина провина Чілтерна полягала в тому, що він був бідним і в нього не було іншого шансу розбагатіти. Маючи аристократичне походження, баронет не володів необхідними коштами для кар'єрного росту. Він прагнув до влади, насолоди, його честолюбство та амбіційність вимагали визнання. Тому він боровся за себе, власне майбутнє зброєю свого часу. Це, на його переконання, не може слугувати підставою для осуду. Не судячи власні дії та не відчуваючи докорів сумління, він страждає лише через те, що скандал позбавить його можливості займатися суспільною діяльністю. Цей факт центральний персонаж твору виразно засвідчує в розмові з лордом:

«*Лорд Ґорінґ.* Роберте, як ви могли продатися за гроші?

Сер Роберт Чілтерн (схвильовано). Я не продавався за гроші. Я купив успіх дорогою ціною. Та й годі» [15, с. 41].

Прагнення до успіху – основний мотив, що спонукав Чілтерна до неординарного вчинку на початку його політичної кар'єри. Посутнє значення на його устремління мало також оточення. В молодості він потрапив під вплив барона Арнгейма, який відіграв значну роль у формуванні його життєвих пріоритетів. Попри неоднозначність особистості барона, про нього Роберт відгукується позитивно, зазначаючи, що «він був людиною тонкого, рафінованого інтелекту. Людина великої культури, приваблива і своєрідна. Таких розумних людей я мало зустрічав» [15, с. 41].

Змалювавши складні перипетії Чілтерна, О. Вайлд актуалізував сильні боки його характеру. Адже, незважаючи на складність становища, Роберт

остаточно не втрачає самоволодіння та не впадає в розпач на противагу Гаррі Крамптону, внутрішній світ якого промовисто зображено у п'єсі Ґ. Гауптмана. У другій дії в розмові з лордом Ґорінґом він доходить висновку, що єдиний вихід, який йому залишається в протистоянні з місіс Чівлі, – це боротьба. Прийнявши рішення, друзі починають гарячковий пошук вразливих місць суперниці. Заступник міністра пропонує послати шифровану телеграму до своїх знайомих з англійського посольства у Відні з проханням повідомити деталі приватного життя його опонентки. Він намагається відшукати гріхи цієї особи, викриття яких вона могла б боятися. Цю пропозицію товариша лорд Ґорінґ одразу ж відкидає. Заслуговує на увагу дотепна манера, в якій він відхиляє Робертів намір: «Я собі уявляю, що місіс Чівлі – з тих сучасних жінок, які вважають, що новий скандал їм так само личить, як і новий капелюшок, тому виставляють і те, й те на прогулянці в парку щовечора о п'ятій тридцять. Я впевнений, що вона палко любить скандали і нині найбільше її горе – що скандалів у неї недосить» [15, с. 47].

Причиною іронічного сміху у висловлюванні лорда Ґорінґа є послідовно проведена асоціативність і паралелізм різних понятійних площин. На їх основі письменник порушив низку морально-етичних аспектів, пов'язаних із контрастним розглядом питань правдивості, чесності, справедливості. Оригінальний ракурс цих позитивних якостей дотепно окреслений автором у діалозі друзів:

«*Сер Роберт Чілтерн.* Ви допомогли мені сказати правду. Це не абищо. Правда мене душила.

Лорд Ґорінґ. Правда – це така річ, якої я намагаюсь якомога скоріше позбутися! Погана звичка, до речі. Дуже псує думку про людину в клубі... особливо в давніших членів. Вони кажуть, що це зарозумілість. Може, так воно й є.

Сер Роберт Чілтерн. Як би я хотів завжди говорити правду... жити по правді. Це ж найкраще, що може бути – життя по правді. *(Зітхає і йде до дверей.)* Артуре, ми ще з вами зустрінемось?» [15, с. 50].

В образі Чілтерна автор змалював людину, яка слугує взірцем для навколишніх. Позитивні якості центрального персонажа твору не є позірними, вони відображають іманентну сутність чоловіка Ґертруди. Негожий вчинок у Робертовій молодості – виняток, що не може вплинути на загальну оцінку цієї постаті. Після неоднозначної угоди з Арнгеймом Чілтерн вів чесний спосіб життя. Тому тепер викриття з уст місіс Чівлі стало б для нього важкою життєвою драмою. Для заступника міністра закордонних справ скандал був би «першою плямою в кар'єрі, що завжди була бездоганною» [282, с. 189].

Наприкінці другої дії Ґертруда дізнається про справжню причину метаморфоз чоловікових рішень. Місіс Чівлі розповідає їй про вимоги, які вона ставить перед її чоловіком. Шкільна подруга Робертової дружини не приховує своїх намірів. Вона відкрито заявляє, що в Чілтерна немає іншого виходу. Попри те, що Ґертруда називає її плани шахрайством, Лорі це байдуже: «Називай, як хочеш. Твій чоловік у мене в кулаці, і якщо ти мудра, то примусиш його зробити так, як я йому сказала» [15, с. 66].

У розмові з Ґертрудою Лора стверджує, що Роберт – непорядна людина. Вона впевнена, що він купив будинок, здобув багатство внаслідок авантюр, брудних грошових махінацій, ошуканства. Місіс Чівлі дотримується думки, що лише завдяки нечесності чоловіка пані Чілтерн займає тепер високе становище в суспільстві. Відтак Лора ставить перед подружжям ультиматум: якщо до дванадцятої години наступного дня її вимоги не будуть виконані, то весь світ дізнається правду про стрімку кар'єру заступника міністра закордонних справ.

Слова колишньої однокласниці викликають неабияке збентеження пані Чілтерн. Вона не йме віри, що її чоловік продав державну таємницю. Ґертруда не може збагнути, чому Роберт почав життя із брехні, на ганьбі досягнув слави. Спалах бурхливих емоцій О. Вайлд майстерно змалював у наступній сцені між подружжям:

«*Леді Чілтерн.* Не підходь до мене. Не торкайся мене. У мене відчуття, ніби ти мене вимастив брудом. Усі ці роки ти носив маску! Жахливу, мальовану маску! Ти продався за гроші. Звичайний злодій і то кращий за тебе. Ти виставив

себе на продаж тому, хто дасть більше. Тебе купили з торгів. Ти брехав усьому світові. А мені збрехати не хочеш.

Сер Роберт Чілтерн (*кидається до неї).* Ґертрудо! Ґертрудо!

Леді Чілтерн (відпихає його виставленими руками). Не говори! Не кажи нічого! Твій голос викликає жахливі спогади – спогади про все те, за що я тебе покохала. Тепер ці спогади мене жахають. А я ж на тебе молилась! Для мене ти був чимось з-поза буденного життя, чимось чистим, шляхетним, без жодної плямочки. Світ здавався мені кращим, бо ти в ньому жив, а праведність – реальнішою, бо існував ти. А тепер... Це ж треба, кого я обрала собі за ідеал! Ідеал мого життя!» [15, с. 67–68].

З цього діалогу виразно проступає факт: для Роберта існує вірогідність втрати не тільки свого високого соціального статусу. Його взаємини з дружиною теж перебувають на межі краху. Атмосфера в родині з цього моменту позначена високою напругою. Повага пані Чілтерн до чоловіка помітно похитнулася. Дізнавшись про чоловікову брехню, вона відчуває до нього огиду. Ці глибокі негативні емоції виникають внаслідок руйнування її ілюзій. В очах Ґертруди Роберт вже не є тим взірцем, яким вона його завжди собі уявляла.

У численних ситуаціях і епізодах комедії «Ідеальний чоловік» констатується факт: Чілтернові погляди та переконання не відзначаються постійністю. Поведінка заступника міністра закордонних справ, його висловлювання свідчать про дуалістичність його життєвої позиції. Ці особливості світогляду героя твору формують сутність його характеру. Тільки у третій дії центральний персонаж комедії визнає хибність власного честолюбства і зізнається, що воно зробило його нещасливим. На противагу до знеціненого в його очах прагнення до слави та почестей, у розмові з лордом Ґорінґом Роберт робить акцент на тому, що для родинної ідилії найбільшу вагу має кохання. На питання друга, які почуття він відчуває до своєї дружини, він відповідає: «Я її люблю понад усе на світі. Я завжди вважав, що честолюбство – це головне. Неправда. Головне в житті – любов. Нема нічого, крім любові, і я

свою дружину люблю. Та я зганьблений у її очах. Я ниций у її очах. Між нами глибока прірва. Вона дізналась, Артуре, хто я такий. Дізналась, хто я насправді» [15, с. 82].

Гумористичним пафосом пройняті епізоди п'єси, в яких окреслюється безрадісність лорда Кавершема. Він турбується, що Ґорінґ залишається нежонатим, досягнувши тридцяти чотирирічного віку. В розмові з Артуром лорд стверджує, що мета його візиту – вибір синової дружини. Не виконавши цей намір, він не покине його будинку. Веселим сміхом пройнятий діалог батька і сина, в якому Кавершем не вважає за доцільне зважати на думку спадкоємця при обранні супутниці життя:

«*Лорд Ґорінґ (благально).* Дорогий мій батьку, якщо вже я мушу женитись, то хоч дозвольте мені самому обрати для цього час, місце й особу. Особливо особу.

Лорд Кавершем (сухо). Отож бо й воно, сер. Ви зробите невдалий вибір. Це я маю вирішувати, а не ти. Йдеться про питання власності. Почуття тут ні до чого. Почуття з'являються потім, у сімейному житті.

Лорд Ґорінґ. Так. У сімейному житті почуття з'являються у вигляді огиди одне до одного. Хіба не так, батьку?» [15, с. 78–79].

Ця розмова – виразне свідчення витонченого відчуття комедійного стилю, гнучкої асоціативності, афористичності манери О. Вайлда. Процитований діалог демонструє, що «основною причиною виникнення комічного в житті і в мистецтві є внутрішня суперечливість предметів і явищ. Невідповідність, неузгодженість, контрастність, суміш різнопланових понять – ось що породжує стихію сміху» [112, с. 47].

Під час дискусії з місіс Чівлі в бібліотеці Артур Ґорінґ твердо відстоює честь свого товариша. Він не погоджується з Лорою, яка вважає, що знає істинну суть заступника міністра закордонних справ. На противагу цьому, Ґорінґ наводить вагомий аргумент: «Те, що ви знаєте – не його справжня суть. То була дурість, вчинена в юності. Визнаю – безчесний, ганебний, не вартий його вчинок і через те – не його справжня суть» [15, с. 89].

Попри пишномовність, лорду Ґорінґу не вдається переконати місіс Чівлі. Лора не хоче віддати йому листа, яким шантажує Роберта Чілтерна. Незважаючи на це, Артур все ж досягає поставленої мети. Відзначимо, що в цьому епізоді драматург використав звичні для комедійного жанру прийоми впізнавання. Молодий лорд виявив на місіс Чівлі браслет, який десять років тому вона вкрала в його кузини. Оскільки Ґорінґ власноруч вибирав подарунок на весілля, йому на вартувало значних зусиль його ідентифікувати. Погрожуючи Лорі поліцією, він забирає листа і рятує товариша від гучного скандалу.

Уникнувши неприємностей, Чілтерн залишається в політиці та просувається вгору службовими східцями. Його блискуча промова справила позитивне враження на прем'єра, який пропонує Роберту обійняти посаду міністра. Цю приємну звістку Чілтерну повідомляє лорд Кавершем. Артурові вдається переконати Ґертруду вибачити її чоловікові помилку молодості. Подружжя Чілтернів мириться. Ґорінґ просить руку і серце Мейбл і отримує згоду дівчини. Всі ці події зумовлюють щасливий фінал, що логічно завершує твір О. Вайлда.

У комедії «Ідеальний чоловік» драматург детально розглянув аристократичний світогляд, панорамно відтворив систему поглядів англійських дворян на життя, посутню роль відвів аналітичності. Компоненти поетичної структури п'єси вміло пов'язані автором з іманентною природою комічного. Відображаючи смішне в життєвих явищах і людських характерах, О. Вайлд (1854–1900) усебічно висвітлив багатогранність британського гумору. Одну з його прикмет демонструє пронизана дотепами світська розмова на вечірці в будинку сера Роберта Чілтерна:

«*Леді Безілдон* (*озирає залу крізь лорнет).* Я тут сьогодні не бачу нікого такого, хто міг би стати серйозною метою. Той чоловік, що проводив мене до столу, весь час говорив про свою дружину.

Місіс Марчмонт. Який банальний!

Леді Безілдон. Жахливо банальний! А ваш супутник про що говорив?

Місіс Марчмонт. Про мене.

Леді Безілдон (млосно). І вам було цікаво?

Місіс Марчмонт (хитаючи головою). Ані краплинки.

Леді Безілдон. Які ми з вами мучениці, люба Марґарет!

Місіс Марчмонт (устаючи). І як це нам личить, Олівіє!» [15, с. 4–5].

Цей діалог у місткій формі подає соціально-психологічну характеристику верхів англійського суспільства. В репліках його репрезентантів драматург переконливо відтворив його атмосферу, промовисто змалював хід думок вишуканих аристократок. Водночас діалогічне мовлення на сторінках комедії засвідчує непересічний гумористичний хист О. Вайлда.

Комізм антиромантичної комедії «Зброя і людина» Б. Шоу, дія якої починається «в Болгарії, в невеликому містечку поблизу Драгоманського перевалу, наприкінці листопада 1885 року» [270, с. 15], сфокусований навколо контрастного зіставлення кардинальних розбіжностей між індивідуальним адекватним світосприйняттям і суспільним безумством. На ідейно-тематичному рівні п’єса порушує важливі політичні, ідеологічні та етичні проблеми епохи. Вони підпорядковані промовистій меті – показу безглуздості збройного протистояння між болгарським і сербським народами.

Задля посилення враження абсурдності звичного сприйняття війни, до якого спонукають розмови персонажів твору «Зброя і людина», в образі капітана Блюнчлі автор змалював нетипового військового. На відміну від сміливих і суворих солдатів, загартованих у численних боях, несподіваний гість Райни виявляється боягузом. Коли Петкова закричала, випадково сівши на пістолет, він з переляку втік на інший бік кімнати.

Цей прояв легкодухості швейцарського офіцера не є випадковим. Наступний розвиток подій засвідчує, що втеча для Блюнчлі – звичний спосіб захисту. Капітан не надто часто використовує свою зброю. У нього навіть немає куль. Їхню непотрібність під час бою він аргументує досить красномовно: «У мене немає боєприпасів. Яка користь із патронів у бою? Натомість я завжди

ношу шоколад, і кілька годин тому я доїв останній шматок». – *Переклад автора. – Г. С.*

Образ Блюнчлі позначений двоплановістю. З одного боку, поведінка капітана справляє комічний ефект, а з другого – він викликає співчуття та жаль. Для цього персонажа характерна низка недоліків і не цілком типових професійних якостей, що є об’єктами висміювання. Водночас вади характеру військового не заслуговують сугубо негативної оцінки. Блюнчлі не змальований холоднокровним вбивцею. В його постаті драматург відтворив драму людини, яка народжена для активного життя, конструктивної діяльності, але за збігом низки випадковостей опинилася втягнутою у воєнні дії чужих для нього народів [164, с. 121].

Комічні вияви в образі капітана Блюнчлі зумовлені контрастом його сприйняття. Йдеться про невідповідність того, що мало б бути піднесеним і серйозним, а насправді виявляється незначним. Тут впадає в око, що професійна непридатність швейцарського офіцера як військового слугує не тільки джерелом сміху. За поверхневим пластом зображення його постаті приховано глибший сенс, що розкривається аналітичним шляхом. Блюнчлі, як і Роберт Чілтерн у п’єсі «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, належить до тих персонажів Б. Шоу, які, згідно зі справедливим твердженням П. Летнянчина, «протистоять світові беззаперечних істин, побудованих на догматичних етичних уявленнях, несумісних з особистісною мораллю. Вони відмовляються прийняти на віру пуританську святість суспільства, їм притаманне скептичне ставлення до життя» [97, с. 24–25].

Прикметно, що на сторінках комедії «Зброя і людина», яка, як зауважує Ґ. Честертон, є «діалогом зміни поглядів» [215, с. 88], Б. Шоу докладно простежив, що переконання, які сповідує капітан Блюнчлі, стали результатом краху його романтичних ілюзій. Незвична модель поведінки швейцарського офіцера в будинку Петкових пояснюється автором на основі детального розгляду попереднього укладу його життя. У дитинстві Блюнчлі відчував потяг до мандрів. Він тікав із батьківського будинку, оскільки не міг протистояти

бажанню глибше пізнати світ. Пізніше він пішов у армію, хоча міг працювати на підприємствах свого заможного батька. У сербську армію Блюнчлі записався добровільно і став єдиним швейцарцем з-поміж австрійських офіцерів. У цей період у його світогляді відбуваються кардинальні зміни. Під час воєнних дій, зазнавши злиднів і поневірянь, капітан усвідомлює примарність своїх юнацьких мрій. Бездумна загибель ні в чому невинних людей змушує Блюнчлі тверезо подивитися на речі. Під час численних битв його єдиним бажанням залишається повернутися до цивільного життя і стати вільною людиною [164, с. 123]. Реалізувавши свій намір, наприкінці п'єси Блюнчлі з гордістю заявляє: «У мене найвище звання у Швейцарії: я – вільний громадянин». – *Переклад автора. – Г. С.*

Проти війни виступає не тільки «шоколадний солдат» Блюнчлі, абсурдність міжнаціональної агресії усвідомлює також майор Саранов. Цей герой болгарського війська, який завжди намагався «жити відповідно до своїх ідеалів» [270, с. 40], зрештою розчаровується в доцільності кар'єри військового і подає у відставку. У цьому контексті заслуговує на увагу репліка нареченого Райни з його розмови з Катериною Петковою. Пояснюючи причини свого рішення, він наголошує: «Я вже не солдат. Військове мистецтво, дорога пані, є мистецтвом боягузів, які безжалісно нападають, коли сильні, та тримаються на безпечній відстані, коли слабкі. В цьому полягає секрет успішної боротьби. Захопіть ворога в невигідний для нього момент і ніколи, ні в якому разі, не бийтеся з ним за однакових умов». – *Переклад автора. – Г. С.*

У мовній та поведінковій характеристиці Серґіуса Саранова, капітана Блюнчлі, Райни Петкової, зображенні їхніх духовно-інтелектуальних векторів чітко простежуються засадничі положення новітніх уявлень Б. Шоу про персонажа нової драми. Його філософське осмислення, згідно з предметною оцінкою М. Зимомрі, зводиться до «пошуку пожаданих моральних критеріїв, сенсу особистісного призначення, що спирається на устремліннях «Я-особи» гідно прожити на землі» [52, с. 183].

Окреслені аспекти віддзеркалюють, з одного боку, злам у сфері естетики й художньої практики тогочасної англійської драматургії, а з другого – жанрологічні новації драматурга. Творчі пошуки письменника в окреслених сферах вдало узагальнює А. Образцова: «На диво цікаво поводився Шоу з жанрами, що були найбільш поширеними в європейській драмі середини XIX ст. і від яких він рішуче відмовлявся, наприклад, з мелодрамою та фарсом. Він змінював їх, немов руйнував дотла, і творив по-новому, доводячи, що будь-які художні прийоми можна видозмінити, наповнивши новим життям, підкоривши служінню високим ідейним цілям, великим суспільним завданням» [129, с. 231].

Досліджуючи сюжетотвірні принципи Б. Шоу, вкажемо на важливе місце, яке драматург відводив фіналу. У п’єсі «Зброя і людина» структурний розгляд розв’язки, підсумку розвитку конфліктної схеми доводить їхню вагомість як жанротвірних компонентів. Ці особливості фіналу для визначення комедійного жанру увиразнює П. Гайда: «Незважаючи на способи зв’язку фіналу з контекстом п’єси, структурна форма комедії відводить йому визначальну роль. У більшості випадків головна дійова особа змушена боротися проти наступальних сил (які, проте, мають іншу природу, ніж у трагедії), але зрештою вона здатна з ними впоратися. Їй вдається взяти гору над усіма труднощами та перешкодами. Фінал позитивний, тому що він приносить перемогу життєво важливим інтересам, усуває всі неполадки та розв’язує проблеми» [232, с. 19].

Доходимо висновку: у соціально-побутовій комедії «Розумний і дурень» контрастно зображено морально-етичні цінності дійових осіб, увиразнивши соціальні та культурні взаємини людей кінця XIX–початку XX ст., що мають типовий характер. На противагу цій п’єсі, центральні персонажі комедій «Ідеальний чоловік» та «Зброя і людина» здійснюють переоцінку життєвої позиції, кризової ситуації у світлі інтерпретації ситуативного комізму. Оскар Вайлд та Бернард Шоу розмежовували зовнішні та внутрішні ознаки жанрового змісту комедії, вбачали тісний взаємозв’язок ситуативного комізму з елементами життєвого драматизму, відстоюючи життєздатний, творчий,

активний спосіб існування, а не пасивний результат. Манера творення художньої реальності в аналізованих комедіях співвідноситься з концентрацією інтенсивного використання виразної комічної деталі, що зміцнює представлення комічної характеристики дійових героїв.

У комедії «Ідеальний чоловік» аргументовано розкрито специфіку етнокультурної ідентичності англійського національного гумору. У репліках дійових осіб відтворено жартівливий дух, схильність до кепкування, що розмежовує за допомогою дистанційованої гри як способу сценічного комічного втілення якостей позитивних і негативних рис.

У дискусіях дійових осіб п’єс О. Вайлда та Б. Шоу прихована насмішка, іронія, дотепність, що постають своєрідною формою утвердження прав вільної особистості, її протесту проти власного поневолення. Репліки сера Роберта Чілтерна, лорда Ґорінґа, Райни Петкової, Серґіуса Саранова, капітана Блюнчлі містять елементи несподіванки, раптового повороту в логіці викладу, їхня наповненість дотепними реакціями, каламбурним контекстом, веселою усмішкою виявляє нові грані смішного в людині та явищах життя, оригінальність англійського національного гумору.

В основу комедій «Ідеальний чоловік» та «Зброя і людина» лягли ціннісні орієнтації, що набувають значення стильової тенденції та її самореалізації, забарвленої іронією, дошкульним сарказмом та, у першу чергу, доброзичливим гумором. О. Вайлд та Б. Шоу переконливо моделюють контрастні рішення, засвідчуючи відкритість або замаскованість порушуваних комедійних ситуацій. П’єси містять також інтелектуальний стрижень, пройнятий суб’єктною відкритістю ментального простору. Драматурги утверджували новаторські тенденції психологічного характеротворення, вказували на важливість ціннісних орієнтацій, що спонукали до глибинного відтворення підсвідомого стосовно пізнання людської долі та осмислення навколишнього світу.

3.3. Галерея жіночих образів в англійській, німецькій та українській комедії кінця XIX–початку XX ст.

Англійські, німецькі та українські драматурги на зламі XIX–XX століть у своїх комедійних творах створили галерею жіночих образів – носіїв позитивних і негативних рис характеру, – серед яких варто виокремити таких дійових осіб, як Ґертруда Чілтерн, Лора Чівлі («Ідеальний чоловік» О. Вайлда), Ґертруда Крамптон («Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана), фрау Волф («Боброва шуба» Ґ. Гауптмана), Маруся Барильченко («Житейське море» І. Карпенка-Карого), Надежда Хилько («Супротивні течії» М. Кропивницького).

На сторінках комедії «Ідеальний чоловік» О. Вайлд комплексно змалював психологічний портрет Ґертруди Чілтерн, дружини заступника міністра закордонних справ. Ґертруда, як і Маруся Барильченко в комедії «Житейське море» І. Карпенка-Карого, володіє стійкими моральними цінностями. Саме вони, а не матеріальні блага, мають для неї пріоритетне значення. Дружина Роберта рішуче відмовляється від грошей, що можуть заплямувати честь її чоловіка. Неприйнятна для неї також влада, що здобувається підлістю. Ґертруда наголошує на тій винятковій ролі, яку її чоловік відіграє для неї та навколишніх. Пані Чілтерн не поділяє думки Роберта щодо підтримки будівництва Аргентинського каналу. Аргументи Роберта Чілтерна глибоко розчаровують Ґертруду Чілтерн. Вона не може збагнути мотив, що спонукає його до цього кроку. Її не переконують чоловікові запевняння, що зміна його суджень про спекуляції на біржі зумовлена необхідністю. В її очах баронет не відповідає своєму колишньому ідеалу. Він не є тим, ким його звикли бачити навколишні. На цьому пані Чілтерн акцентує в такому діалозі:

«*Леді Чілтерн.* Не може бути необхідним ганебне. Бо якщо ганебне стало необхідним, то що я в тобі любила? Але ж усе не так, Роберте! Скажи мені, що не так. Чому ти так вчинив? Що це тобі дасть? Гроші? У нас немає потреби в грошах. До того ж гроші, що походять з нечистого джерела, ведуть до занепаду. Владу? Але ж влада сама по собі ніщо. Тільки влада чинити добро є цінністю.

Так і тільки так. Чому ж тоді? Роберте, скажи мені, чому ти зважився на безчесний вчинок?

Сер Роберт Чілтерн. Ґертрудо, ти не маєш права вживати такі слова. Я ж тобі вже пояснив, що йдеться про розумний компроміс. І більше ні про що.

Леді Чілтерн. Роберте, це все добре для інших, для тих, хто в житті керується брудним розрахунком. Але не для тебе, Роберте, не для тебе. Ти інакший. Усе своє життя ти тримався осторонь. Ти не дав світові себе забруднити. Для людей і для мене ти завжди був ідеалом. Залишайся цим ідеалом. Не відкидай цього чудового спадку, не руйнуй цієї вежі зі слонової кістки. Роберте, чоловіки можуть любити те, що нижче за них, – речі маловарті, заплямовані, зганьблені. Ми, жінки, коли любимо, – обожнюємо; коли обожнювати не можливо, не можливо й любити. Ох, не вбивай мою любов до тебе, не вбивай!» [15, с. 35–36].

Образи Ґертруди і Марусі об’єднані вірою у традиційні цінності. Ці жіночі постаті не відчувають сумнівів, не мучаться підозрами щодо власних етичних установок. Дружини в п’єсах О. Вайлда та І. Карпенка-Карого підштовхують чоловіків до переосмислення власних недоліків, хибної поведінки. Цьому сприяють глибокі емоції, які Роберт Чілтерн та Іван Барильченко відчувають до своїх половин. Почуття Роберта О. Вайлд переконливо змалював у розмові баронета з лордом Ґорінґом: «Артуре, я не міг сказати дружині. Коли я міг їй сказати? Учора? Ми б тоді розлучилися назавжди, я втратив би любов єдиної на світі жінки, яку я обожнюю, єдиної жінки, що запалила кохання в моєму серці. Учора це було просто неможливо. Вона б відвернулася від мене з жахом... з жахом і презирством» [15, с. 39].

Ґертруда і Маруся в очах їхніх чоловіків – взірці досконалості. Роберт та Іван надзвичайно цінують міркування власних дружин, розуміють несхитність їхніх переконань. Твердість характеру Ґертруди заступник міністра засвідчує реплікою, що «ніщо не може змусити її змінити свої погляди» [282, с. 180]. Чілтерн впевнений, що Ґертруда ніколи не вийшла б за нього заміж, якщо знала

б про справжні витоки його успішного просування службовими щаблями. Звідси – його безрадісні емоції.

Хоча Ґертруда і «вийшла заміж за чоловіка з майбутнім» [282, с. 193], проте не тільки тверезий розрахунок керує її поведінкою. Дружина Роберта – яскраве втілення носія традиційних цінностей, які наповнюють сенсом її існування, доводять справжню вартість її поглядів, облагороджують її особистість. Вона стійка у своїх моральних переконаннях, етичні рамки для неї – те, що не підлягає сумніву. Життєвий досвід істотно не вплинув на непохитність її світогляду. Це увиразнено в наступному діалозі:

«*Місіс Чівлі.* Бачу, Ґертрудо, за стільки років ти не змінилась анітрохи.

Леді Чілтерн. Я ніколи не змінююсь.

Місіс Чівлі (*піднімаючи брови).* Тобто життя тебе нічого не навчило?

Леді Чілтерн. Воно мене навчило, що людина, раз захоплена на ганебному й ницому вчинку, може вчинити його вдруге, і її треба уникати» [15, с. 65].

Варто відзначити, що переконання пані Чілтерн багато в чому ідеалізовані. Образ чоловіка, створений її уявою, – плід неадекватного сприйняття дійсності. Її обожнювання баронета не відповідають глибинному людському єству. Не цілком справедливо, що Ґертруда не може вибачити Роберту хвилину слабкості, помилку молодості. Адже їх він енергійно спокутував упродовж багатьох років. На це він вказує у своєму розлогому висловлюванні: «Це твоя помилка. Твоя омана. Омана, властива всім жінкам. Чому ви не можете любити нас такими, як ми є, з усіма нашими вадами? Навіщо ви ставите нас на п’єдестал? Усі ми слабкі люди – і жінки, й чоловіки. Та коли ми, чоловіки, любимо жінок, ми вас любимо з усіма вашими слабкостями, з вашими дурницями, з вашою недосконалістю. Можливо, саме через усе це любимо ще дужче. Бо не сильний потребує любові, а слабкий. Коли ми ранимо себе самі чи нас ранять інші, то любов повинна прийти і зцілити нас – а інакше навіщо любов? Любов прощає всі гріхи, окрім гріха проти неї самої. Справжня любов рятує всяке життя, крім життя без любові.

Чоловіча любов саме така. Вона ширша, більша, людяніша за жіночу. Жінки гадають, що творять з чоловіків ідеал. Та насправді вони творять з нас фальшивих кумирів. Ти сотворила з мене свого фальшивого кумира, а я не мав відваги зійти вниз, показати тобі свої рани, зізнатись у своїх слабкостях. Я боявся втратити твою любов – і тепер я її втратив. Учора ти розбила мені життя – так, розбила!» [15, с. 68].

Заступник міністра констатує хибність жінчиних переконань, робить наголос на нещирості її почуттів до нього. В його репліці О. Вайлд актуалізував те, що Ґертруда кохала не справжню людину, вона надмірно захоплювалася абстрактною постаттю, яка багато енергії витратила на становлення та збереження свого соціального статусу. Цілковито присвятивши себе політичній кар'єрі, Чілтерн зробив її сенсом свого життя. Всі свої сили він віддав на творення образу, що в підсумку став для його дружини фальшивим кумиром. За це йому тепер доводиться розплачуватися.

Це спостереження як сконцентроване втілення сутності твору добре узгоджується з ілюзією присутності автора-оповідача в комедії українського драматурга І. Карпенка-Карого. Висловлювання Марусі Барильченко про подружню вірність, шляхетність у п'єсі «Житейське море» отримують підтвердження в її вчинках в четвертій яві першої дії. Тут автор змалював нав'язливу прихильність Хвилі до дружини Івана Барильченка. Платон Пилипович залицяється до благовірної товариша. Цей «багатий, розпаскуджений удачами чоловік» [68, т. 3, с. 86] кохав Іванову дружину ще дівчиною, але вона не відповіла йому взаємністю і вийшла заміж за іншого. Тепер капітан намагається надолужити втрачене. З цією метою він вдається до хитрощів і застосовує все своє красномовство: «Я б тілько хотів буть рідним для вашої душі і серця!.. Я вас давно любив і люблю, а ви не хочете зо мною ласкаво говорить!.. Не хочете знать мене» [68, т. 3, с. 86].

Скориставшись побаченням наодинці, Платон Пилипович намагається схилити жінку до порушення подружньої вірності. Він клянеться в щирості своїх почуттів і мріє, що дружина його товариша відповість йому взаємністю.

Проте, незважаючи на переконливе словоблудство, Хвилі не вдається досягти бажаного. Промовисті аргументи капітана не можуть похитнути моральну стійкість Марусі. Вона безмежно кохає чоловіка і по-справжньому щаслива в шлюбі. Її поведінкові акти зумовлені щирими почуттями та загальнолюдськими етичними чинниками. Тому облудні, лукаві та пусті балачки Платона Пилиповича не можуть вплинути на її свідомий вибір. Цей факт засвідчує наступний рельєфний діалог:

«*Маруся*. Ніколи! Ви злий чоловік, ви затесалися у дружбу до Івана і наважились ограбить вашого друга!

Хвиля. Боже сохрани, я не грабитель, мене ограбили! Я вас любив ще дівчиною, а ви, під впливом сценічних ефектів, проміняли мене на ілюзію щастя!

Маруся. Неправда! Я безмірно щаслива! Благородна висока душа Івана для мене рідніша, ніж ваша, черства, практична! Іван – поезія, а ви – проза!» [68, т. 3, с. 86].

Романтичні ідеали Марусі, її піднесено-духовні, сердечні симпатії виявляються вищими, ніж прагматичні вияви емоцій Платона. Кохання та повага героїні твору до її чоловіка мають міцну гармонійну основу, за глибиною їхньої емоційної напруги вони діаметрально протилежні бажанням Іванового товариша до тілесних утіх. Тому закономірною є відповідь, яку Маруся з гідністю дає капітану судна на його залицяння: «Ідіть собі з мого дому і ніколи тут не появляйтесь або ніколи не говоріть мені нічого про мого мужа! Я люблю Івана, я вірю йому, а ви цілий год спокушаєте мене, хочете розбить мою віру і отруїть мою душу. Коли ви справді мене любите, то не віднімайте ж від мене своїми натяканнями тієї святої віри, якою я живу, якою я щаслива!» [68, т. 3, с. 87].

В образі дружини Івана Барильченка автор вивів яскравий характер української жінки. Маруся змальована берегинею традиційних цінностей. Для неї неприйнятні нещирість взаємин, лукава мораль, приховане блюзнірство, що передбачають некерованість пристрастей і як наслідок – втрату інтимного

співпереживання. Вона не здатна на моральне падіння, в її почуттях емоційне та раціональне гармонійно врівноважені. Ці характеристики дружини актора І. Карпенко-Карий вагомо відобразив у такій розмові:

«*Іван*. О, ха-ха-ха! Це річ звичайна: один сезон – Ваніна, другий – Платонина!.. А ти трошки ревнива…

Маруся. Ні, мій любий! Ні! Поки я вірю, ніщо мене не тривожить, а потеряю віру – ніщо мені віри не верне! Я не здатна ні на ревність, ні на компроміси! Зрада і смерть – для мене одно! Хто мені зрадить, той умирає для мене назавжди, без повороту.

Іван. Чесно… Чесно… Але жорстоко! Пуританізм вийшов в тираж. Без компромісів жити не можна.

Маруся. Ніяких компромісів не розумію; прямота, чесність, чистота – мій девіз» [68, т. 3, с. 100].

У процес змалювання взаємин в родині Барильченків І. Карпенко-Карий органічно вплів питання жіночої та чоловічої рівноправності. В розгляді ідей, настроїв і поглядів щодо рівнозначності прав і обов’язків у шлюбі стрижневе місце автор відвів моральній відповідальності за подружню зраду. Цей факт виразно засвідчує ілюстрація з одинадцятої яви першого розділу. В розмові з Марусею Іван висловлює думку про нечіткість моральних перепон, що стримують людину від необдуманих вчинків: «Ах, моя дорога! Якби ж то для чоловіка були такі міцні і видимі межі, як-от скеля для моря… А коли межі всі в людей духовні, їх не видко… І присплять тебе бажання злі, якими повна наша кров, і підхоплять хвилі, а вал дев’ятий розіб’є життя об межу, як зараз він розбив об скелю воду впрах! Тільки компроміси помагають. (*Весело*). Слухай, Марусечко! Невже, коли б я тобі зрадив, випадково, без крихти кохання до другої… а так, по-дурному, оставляючи завжди в своїй душі і в серці твою світлу, благородну істоту, невже ж, питаю, ти б не простила?» [68, т. 3, с. 101].

Акцентована в жартівливому тоні проблематика надає комедії несподіваності викладу, гострої інтриги. Порівняння Івана красномовні, проте Маруся їх логічно спростовує. Вона аргументовано доводить помилковість

«передових» поглядів чоловіка. Її докази однозначно засвідчують хисткість Іванових міркувань, змістовно увиразнюють їх неправильність. Маруся вдало проводить асоціації, паралелі, що вщент руйнують чоловікові абстрактні висновки:

«*Маруся* (*ласкаво*). А ти б що сказав, коли б твій друг, Хвиля, всі шість місяців нашого розлучення займав твоє місце?

Іван. Це інша річ. Це паскудство: формальне обдумане життя однієї женщини з двома – фі!

Маруся. Ха-ха-ха! І скільки я не чула розмов про це питання, всі мужчини ведуть до того, що їм все можна, а женщині – не можна!.. Ні, мій милий, чого мені не можна робить без потері честі, того й тобі не можна! Знай: я тобі не зрадю ніколи в світі – клянусь! А коли ти зрадиш – я порву навік з тобою!» [68, т. 3, с. 101–102].

Героїня твору І. Карпенка-Карого доводить, що її погляди не є патріархальними. Вона без зайвого сорому дискутує з чоловіком на делікатні теми. Водночас з дружньою посмішкою вона відстоює свою незалежність, у доброзичливій суперечці обстоює свою прерогативу на рівноправ'я. Маруся, як і пані Чілтерн у комедії «Ідеальний чоловік», серйозна, розсудлива у своїх думках та вчинках. Вміло відтворивши її психологічний портрет, драматург вправно змоделював сцену, з якої виразно проступає нерівнозначність моральних цінностей подружжя. Ця невідповідність набуває форми конфлікту, що окреслений навколо питань вірності та зради.

Опоненткою Ґертруди Чілтерн виступає Лора Чівлі, її колишня однокласниця. Місіс Чівлі спробами підкупу, шантажування намагається переконати Роберта Чілтерна у важливості будівництва Аргентинського каналу. Особливості мислення місіс Чівлі, його спонтанність адекватно відтворює вислів, у якому Лора змальовує безрадісне майбутнє заступника міністра закордонних справ, якщо він відхилить її прохання: «Що тоді, дорогий мій сер Роберт? Тоді ви пропали, та й усе. Пригадайте, до чого вас в Англії довело пуританство. У давнину ніхто не прикидався, що він трохи кращий за сусідів.

Власне, бути трохи кращим за сусіда вважалося чимось вульгарним і дрібнобуржуазним. А тепер, з нашою сучасною манією щодо моральності, всі і кожен вдають із себе взірець чистоти, незіпсутості та семи інших смертних чеснот – і який результат? Ви всі падаєте, мов кеглі, один за одним. Ні року не минає в Англії, щоб когось не стало. Скандали колись додавали людині шарму чи принаймні викликали цікавість, а тепер вони її розчавлюють. А ваш скандал дуже гидкий. Ви його не переживете. Якщо стане відомо, що замолоду ви, секретар значного й важливого міністра, продали державну таємницю за велику суму грошей і цим започаткували своє багатство й кар'єру, вас зацькують, виженуть з громадського життя, вас просто не стане. І врешті-решт, сер Роберт, навіщо вам жертвувати своїм майбутнім, замість укласти з ворогом дипломатичну угоду? Поки що я ваш ворог. Визнаю це. І я набагато дужча, ніж ви. На моєму боці – великі батальйони. У вас високе становище, але саме воно робить вас вразливим. Ви не можете боронитися. А я атакую». [15, с. 26].

Пройняті загостреною емоційністю звинувачення пані Чівлі оголюють комічні аспекти абсурдності та безглуздості схоластичних постулатів, за якими живе англійське суспільство. У репліках опонентки Роберта виразно проступають елементи сатири, мета якої – увиразнення позірності високої моральності англійського бомонду.

Тут впадає в око те, що схожі мотиви використав Б. Шоу в п'єсі «Учень диявола» (1897). Автор драми «Пігмаліон», як і О. Вайлд, також пов'язав їх з темою пуританства. В цьому контексті заслуговує на увагу аналіз П. Летнянчина: «Попри актуальність проблематики, яскраву колоритність ситуацій та дійову динаміку, у мелодрамі Б. Шоу розкрив негативні риси пуританської громади. Письменник сатирично зобразив родичів Річарда, аскетизм яких існує лише для видимості» [97, с. 79].

Варто підкреслити: на сторінках комедії «Ідеальний чоловік» О. Вайлд психологічно переконливо змалював портрет місіс Чівлі. У зіткненнях Лори із заступником міністра автор вміло відтворив особливості мотивацій цієї жінки. Відзначимо, що засоби, якими місіс Чівлі послуговується з метою досягнення

бажаного результату, відповідають сутності її вдачі. Її неоднозначність відтворено в характеристиці, яку Лорі дає Робертова дружина. Звертаючись до чоловіка, вона розповідає: «Роберте, я її знаю. А ти ні. Ми разом навчалися в школі. Вона була брехлива, безсовісна, погано впливала на всіх, чию довіру чи дружбу могла здобути. Я її ненавиділа й зневажала. Вона крала речі, вона була злодійка. Її за злодійство вигнали зі школи. Чому ти дозволяєш їй на себе впливати?» [15, с. 33].

Щодо місіс Чівлі, то Роберт переконаний, що «не можна давати загальну оцінку людині на основі її минулого» [282, с. 176]. Попри це, очевидно, що однокласниця пані Чілтерн не зазнала істотних змін із часів свого навчання у школі. Ця людина штовхає заступника міністра на «найбільш нечесний і шахрайський проект, що коли-небудь був у політичному житті» [282, с. 176]. Вона змушує баронета жертвувати добрим ім’ям, репутацією, родинними взаєминами.

Наприкінці першої дії твору О. Вайлда комізм втрачає відтінок добродушної і невразливої лукавої усмішки і набуває більш різкого, драматичного звучання. Зауважимо: увиразнений штрих посутньо не впливає на жанрову тональність п’єси. Тут варто навести доречне міркування Б. Мінчина: «Розглядаючи проблеми комізму, підкреслюючи їх важливість, ми розуміємо, що смішне в дійсності і в мистецтві не зустрічається у «чистому», ізольованому вигляді, що воно багатьма взаємопереходами зв’язане з прекрасним, високим, трагічним» [112, с. 41].

Варто зауважити: багатогранну палітру комічного О. Вайлд використав у репліках Лори Чівлі. Її образ вирізняє не тільки віроломна вдача, але й добре почуття гумору. Воно проступає в окресленні Лорою чоловіка, через якого лорд Ґорінґ розірвав із нею стосунки. Знизуючи плечима, вона зауважує: «Бідолашний старий лорд Мортлейк мав дві теми для розмови – свою подагру і свою дружину. Я ніколи не могла вгадати, про яку біду з цих двох він говорить. Він лаяв і проклинав обидві» [15, с. 87].

Дотепно реагує Робертова опонентка на репліку Ґорінґа, в якій він стверджує, що буде поганим чоловіком для неї. З властивою їй іронією вона відповідає: «Я не боюсь поганих чоловіків. У мене їх було два. Вони мене страшенно забавляли» [15, с. 88].

Незважаючи на всі старання, авантюрні задуми, місіс Чівлі не вдається переконати чи заставити заступника міністра закордонних справ виступити з доповіддю на засіданні парламенту та підтримати аргентинський проект. Всі її наміри зазнають краху.

Ризиковані витівки та пригоди фрау Волф в оригінальному ракурсі зображено в авантюрній натуралістичній комедії «Боброва шуба». Аналізуючи особливості психології головної героїні твору Ґ. Гауптмана, відзначимо, що праля чітко усвідомлює об’єкт власних прагнень. Матуся Волф стурбована майбутнім своїх дітей. Звідси – її планомірні зусилля, що спрямовані на покращення добробуту родини. Головна дійова особа комедії прагне до умов існування, що найбільш відповідають її уявленням про заможність.

Початок першої дії п’єси засвідчує гумористичний хист автора, який вміло відтворив комічну ситуацію в будинку пані Волф. Її дочка, пропрацювавши нетривалий час служницею в заможних людей, раптово покинула своїх господарів і повернулася до рідної домівки. Цей вчинок Леонтіни виявився несподіванкою для її матері. Вона була впевнена в тому, що знайшла цілком пристойне заняття для власної дитини. Відтак за допомогою різних методів впливу – від іронії до погроз – праля намагається змусити дочку повернутися на колишнє місце роботи. Їхній діалог Ґ. Гауптман сконструював у дотепній формі:

«*Фрау Волф (розмовляючи, весь час намагається витягнути з мішка тушу косулі).* То Крюґери над тобою знущаються? Подумати тільки! Бідна дівчинка! Так я тобі й повірила! Дівка, як драгун... А давай-но, потримай мішок, там, знизу! Де ж ти собі краще місце знайдеш? У мене тобі теж солодко не буде; вже я тобі лінуватись не дам! *(Вішають удвох тушу косулі на одвірок).* Останній раз кажу тобі...

Леонтіна. Не піду я більше до цих людей. Вже краще в воду, мамо!

Фрау Волф. Тільки дивись – нежить не підхопи.

Леонтіна. Кинусь у воду!

Фрау Волф. Поклич тоді мене, чуєш? Я тобі так дам, що мимо не пролетиш» – *Переклад автора. – Г. С.*

У насиченій діалектизмами розмові містяться стрижневі риси характеру головної героїні. Вона наділена твердою, але водночас веселою вдачею. Попри материнські почуття до Аделгейди та Леонтіни, пані Волф – жінка, несхитна в своїх переконаннях. Все повинно бути так, як вона хоче. Ніхто в сім'ї не сміє їй заперечувати. Проте це не веде до напружених взаємин. Праля вправно вирішує конфлікти та вміє покласти край гострим суперечкам. Це послаблює драматизм п'єси, характерний для творів «Перед сходом сонця», «Свято перепросин», «Самотні» Ґ. Гауптмана, та надає змальованим у комедії сценам жартівливого відтінку.

Леонтіна, як і Гелене у драматургічному первістку автора, погрожує звести порахунки з життям. Те, що героїня драми «Перед сходом сонця» зрештою здійснює свій задум, свідчить про відсутність в її оточенні людини, здатної опанувати небезпечною ситуацією. На відміну від батьків Краузе, погрози Леонтіни кинутися у воду пані Волф нівелює застереженням про можливий нежить. Цією реплікою вона висміює наміри дочки та зменшує напругу її хвилювань.

Проводячи типологічні паралелі між п'єсами Ґ. Гауптмана, виокремимо також той факт, що Юліус, як і батько Гелене Краузе в драмі «Перед сходом сонця», любить перехилити чарку. Напідпитку він виявляє жорстокість стосовно своїх дочок. Проте в комедії завдяки характеру пані Волф ці взаємини не перетворюються в інтенсивне протистояння. Праля знайшла важелі впливу не тільки на власних дітей, але й на чоловіка. Наливаючи йому перед їдою келих горілки, вона дозує чоловікове споживання гіркого трунку та не дозволяє йому, на відміну від пана Краузе, деградувати. Попри її незадоволення Юліусовою неосвіченістю, тупістю, боягузливістю та недолугістю, вона

змушує дочок перед сном цілувати батька. Так вона підтримує добрі стосунки в родині.

Ґ. Гауптман детально й психологічно достовірно простежив мотиви вчинків пралі. Пані Волф чітко бачить контури власного щастя. Її потреба в додаткових фінансах зумовлена усвідомленням майбутніх перспектив, які вона пов'язує з освітою та кар'єрою її дочок на сцені театру. Реалізацію власних задумів праля переконливо обґрунтовує власному чоловікові:

«*Фрау Волф.* А ти про це не турбуйся, Юліане. Можливо, ти ще щось і побачиш. Буде вона собі жити в бельєтажі, і, навіть якщо тільки з нами привітається, ми будемо раді. Що мені сказав пан санітарний радник? «Ваша дочка така вродлива дівчина, вона б в театрі могла *фарур* зробити».

Юліус. Так нехай туди і йде.

Фрау Волф. Який ти неосвічений, Юліане! Освіти в тебе ні на гріш! Що б ти робив без мене, Юліане? А що було б з дівчатами? Це я їх освіченими виростила, зрозуміло? Сьогодні освіта – це все. Тільки відразу все не дається. Не треба поспішати, потихеньку, помаленьку. Спочатку вона трохи в людей послужить. А потім – може і прямо в Берлін відправлятися. Для театру вона в мене ще молоденька» – *Переклад автора. – Г. С.*

Варто наголосити, що в образі пані Волф сконцентровано типові риси німецької матері. Вона – прагматична, ділова, збагачена життєвим досвідом жінка, яка стурбована долею власних дітей. Героїня твору на рівні її світогляду та можливостей намагається боротися за їхнє щастя. З цією метою праля трудиться, не покладаючи рук. На особливостях власної працьовитості, витримки та сили вона наголошує своєму чоловікові: «Ви, чоловіки, хіба би розказували, а як до діла доходить, то ви нічого не вмієте. А я працюю за трьох чоловіків» – *Переклад автора. – Г. С.*

Крізь комічну призму в постаті пралі Ґ. Гауптман створив образ оптимістичної, енергійної, рухливої та рішучої особи. Її вчинки позначені невластивою для натуралістичної драматургії ефектною театральністю. Проте у цьому випадку впадає в око, що крайні вияви її емоцій у станах роздратування

та гніву під час родинних конфліктів не суперечать зовнішній ефектності поведінки людей, до середовища яких належить героїня комедії. Звідси – висновок: автор послуговувався тими чи іншими художніми засобами, намагаючись максимально достовірно відтворити життєвий аналог, надати створеним постатям найбільшої правдоподібності. Оскільки театральна ефектність необхідна для окреслення життєрадісної пралі, то драматург використав її як штрих драматичної образності.

Прикметно, що упродовж роздумів про шляхи досягнення успіху пані Волф створює власну аксіологічну систему. Ціннісні орієнтації пралі ґрунтуються на пріоритетних поглядах середовища, яке її оточує та має на неї безпосередній вплив. У цьому полягає важлива жанрологічна ознака п’єси Ґ. Гауптмана. Йдеться про те, що ідейний сенс «комедій цього типу полягає в показі впливу середовища на кожну дійову особу і в зображенні того, як кожен на свій лад приєднується до цього середовища» [217, с. 71–72].

Аспекти мотивацій, емоцій, поведінки людської особистості через її мовну характеристику переконливо відтворено в творчості Ґ. Гауптмана. Окреслюючи в комедії «Боброва шуба» постать пралі, відображаючи її пристрасний темперамент, вади, що опанували свідомістю жінки, драматург переконливо увиразнив соціальну детермінованість її мови. Справедливо відзначає Р. Коуен: «Маловірогідно, щоб хтось інший досягнув такої панорамної мовної шкали, такого багатства відтінків берлінського та сілезького діалектів, як у мові пані Волф з «Бобрової шуби» [219, с. 734]. У репліках головної героїні твору впадають в око не тільки її просторічні висловлювання, але й вживання низки іноземних слів, які, на думку пралі, повинні засвідчити її вищу освіченість, ніж у середовищі, до якого вона належить [167, с. 105].

Цілеспрямованість використання насичених діалектами діалогів і монологів у комедії «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана зумовлюється його прагненням пізнати сутність психологічного стану людини. Діалектно-просторічні елементи мовлення дійових осіб виражають їхню осібність і неповторність. Відтак має рацію Р. Коуен у тому, що «улюблений

натуралістами діалект ніде не постає в кращому світлі, ніж в цій комедії, яка, щоправда, відмовляється від діяльних типів; саме через це тут чіткіше проступають образи-характери» [218, с. 207].

На відміну від місіс Чівлі у комедії «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, пані Волф – крутійська, але загалом приваблива центральна постать. Вона, згідно з доречним міркуванням Р. Коуена, «залишиться одним із незабутніх образів німецькомовного театру, і очевидно, що в її характері поєднуються багато властивостей традиційної комедії» [218, с. 207]. Характерно, що героїня Ґ. Гауптмана аж ніяк не зображена бездушною злодійкою. Драматург переконливо окреслив її зворушення при зустрічі з сином Флейшера, увиразнив чуйність і сердечний біль пралі. Ці емоції героїні комедії посилюються її спогадами про власного сина, який помер у ранньому віці. Окреслення доброти пані Волф викликають співчуття реципієнтів, спонукають їх замислитися над причинами її протиправних дій, що стали наслідком її протесту проти суспільної кривди.

Ґертруда Крамптон – життєрадісна, добродушна, наймолодша дочка професора Крамптона, змальована психологічно переконливо німецьким драматургом Ґ. Гауптманом у комедії «Колега Крамптон». Вона, як і праля Волф, теж завжди готова прийти на допомогу членам сім’ї. Дівчина постійно виявляє до батька співчуття. Коли Крамптон викладав у художній академії, її відвідини його ательє слугували для нього стимулом вдавати із себе сумлінного працівника та непитущу людину. Впродовж усіх перипетій, що їх пережив центральний персонаж комедії, Ґертруда його морально підтримувала. Дівчина зберігає надію на повернення професора до пристойного способу життя. Тому вона не їде разом з мамою та сестрами до своїх заможних дідуся та бабусі, які проживають у Тюрінгії. Ґертруда усвідомлює, що провина в тому, що її батько став жебраком, лежить не тільки на ньому. Хоча її родичі по материній лінії головним винуватцем усіх неприємностей їхньої сім’ї вважають Крамптона, вона з цим не погоджується. Про це наречена Макса повідомляє Аґнесі: «Я не хочу! Не хочу! Мнѣ претитъ ѣсть кусокъ хлѣба, который они

бросаютъ мнѣ изъ милости! Я не могу слышать, какъ они обвиняютъ во всемъ моего дорогого папочку! Грѣхи есть вѣдь и за мамашей! Она была всегда съ нимъ жестока и безсердечна! Если дѣдушка пріѣдеть за мной даже самъ, я все равно не поѣду съ нимъ и въ этомъ случаѣ. Я не могу, не могу!.. Папочка одинокъ, возлѣ него нѣть ни души! О мамашѣ и сестрахъ заботятся всѣ. Я останусь съ папочкой. Я принадлежу ему!» [32, с. 190]. Згодом дівчина допомагає батькові повернутися до звичного життя, зайнятися улюбленою справою.

Піклування про підвищення рівня освіти на селі лягло на плечі працелюбної та амбітної дівчини Надежди Хилько, головної героїні комедійного твору «Супротивні течії» М. Кропивницького. Вона, як і Омелян Ткач у комедії «Учитель» (1894) І. Франка, намагається прищепити сільським дітям любов до знань. Андрієва дочка самовіддано вчить їх читати, писати, рахувати, запам’ятовувати молитви. Оскільки в селі відсутнє приміщення для школи, то Надежда займається з підлітками у себе вдома. Вона цілком присвячує себе освітянській ниві. Навчаючи інших, Надежда відводить також час для самовдосконалення, займається етнографією та фольклористикою. Розсудлива, розумна дівчина користується незаперечним авторитетом у селі. Незважаючи на шанобливе та поважне ставлення до неї односельців, Надежда залишається скромною та невибагливою. Вона не підкреслює свою освіченість, не хизується нею. Ці риси її характеру розкрито в такому діалозі:

«*Гаврило.* Та ти вже у нас відома книжниця. Мудра та премудра!..

Надежда. Вам я здаюся мудрою, а навсправжки я цілком заурядна…» [88, с. 443].

Попри стриманість і вихованість, Надежда вміє відстоювати власні переконання, її важко вивести зі стану душевної рівноваги. Ці особливості вдачі дівчини проявляються в ситуації, коли Гаврило прикладає чималі зусилля, щоб посватати її за Демида Жовтяка. В цьому епізоді з’ясовується, що, прийнявши рішення, Надежда несхитно його дотримується. Велике значення у виявленні її стійкості та твердості має те, що батько цілком на її боці:

«*Надежда*. Куценька буде розмова, вже така куценька, що куціш заячого хвостика. Отакісінька! (*Показує кінчик пальця*.) А що вам татко відповіли, то цього я не дочула.

Андрій. А те одповів, що в тебе своя голова на плечах і свій розум, а до того ще й серце у тебе своє.

Гаврило. А ти ж яку даси мені відповідь?

Надежда. Ніякісінької!

Гаврило. Що-о? Подумай краще та скажи розумніш… Парняга бравий, шкода, як пропаде. І прямо каже: «Як не Надежду, так я ніякої другої не хочу!..»

Надежда. Як і Василь Дудей посватав Варку Луцькову, і тоді Демид теж хотів утопитись. Або як Лунька Григорашова подавала рушники за Бовкуненка, то Демид почепився був на бантині… Сп'яну та з дурощів парубок скаженіє!... Почув, що вночі батько вийшов з хати, він схопив з себе пояса та й почепився на бантині, а ногами уперся в землю; а як батько увійшов в повітку, він давай тоді човгати ногами та харчать…

Гаврило. Як ожениться, не дурітиме.

Андрій. Ні, вже з п'яниці добра не сподівайтеся» [88, с. 443–444].

В постаті Надежди М. Кропивницький рельєфно конкретизував риси представниці нового покоління українського жіноцтва.

Галерея жіночих типів в англійській, німецькій та українській комедії кінця XIX–початку XX ст. – це чітко ідентифіковані в бінарних опозиціях «сенс-нонсенс» образи. З їхньою допомогою комедіографи О. Вайлд, Ґ. Гауптман, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький втілили художньо-переконливі особистості з потужними характерами, спроможними протистояти середовищу та обставинам життя.

Література до розділу

9, 15, 20, 32, 39, 52, 58, 68, 88, 97, 102, 112, 129, 157, 164, 165, 167, 170, 171, 199, 204, 215, 217, 218, 219, 232, 235, 261, 265, 270, 277, 282.

ВИСНОВКИ

На основі зіставного аналізу поетичної структури англійської, німецької, української комедії кінця XIX–початку XX століття, її жанрових особливостей увиразнено, що вона характеризується, з одного боку, зображенням комічних і смішних ситуацій, характерів, явищ, а з другого – розглядом серйозних і важливих суспільних проблем. У комедіях «Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Зброя і людина», «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «По-модньому» М. Старицького, «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Супротивні течії» М. Кропивницького посилюється інтелектуалізм, поглиблюється психологізм, ускладнюються тематично-проблемні, сюжетно-фабульні та мовленнєво-мовні рівні. Це свідчить про їхню спрямованість на адресного реципієнта. Насичуючи свої твори актуальними думками та ідеями, філософським змістом, англійські, німецькі, українські комедіографи осмислювали різноманітні процеси і явища, етичний і соціальний сенс людського життя крізь призму сміхової культури. Важливий аспект інтелектуальної комедії на межі століть полягає в тому, що вона змушує глядача активно розумово працювати, бути співучасником вистави, роздумувати про складнощі і парадокси людського існування.

У комедійних творах англійських авторів (О. Вайлд, Б. Шоу, Дж. Ґолсворсі, В. С. Моем), німецьких драматургів (Ґ. Гауптман, А. Гольц, Г. Зудерман, М. Гальбе, Ґ. Гіршфельд, О. Е. Гартлебен) спостерігається посилена увага до внутрішньої дії, де фіксується прерогатива слова над дією, надається перевага психологічного, філософського роздумів над подієвими аспектами сюжету, цілеспрямованого посилення вагомості підтексту; у комедіях І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького значення комедійної інтриги та роль внутрішньої дії відносно рівнозначні з огляду на логіку розвитку сюжетної колізії.

Комедії українських драматургів вирізняються – у типологічному зіставленні з аналогічними жанровими творами англійських та німецьких

авторів – обґрунтуванням національно-етнічного, суспільно-історичного та соціально-економічного контекстів, націлених на висміювання конкретних і загальних недоліків щодо оцінювання позитивних явищ, змалювання гумористично-жартівливих ситуацій крізь призму колориту. На відміну від сміхової культури в англійській та німецькій драматургії, де комічність постає контрастною, в українській комедії має місце закоріненість проявів веселого, комічного у фольклорну обрядовість.

Важливим композиційним складником комедійного твору на зламі століть є інтрига. Вона як спосіб психологічної орієнтації – доцільний жанровий компонент у комедіях «Брехуни» Г. А. Джонса, «Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Серцеїд» Б. Шоу. Попри те, що в названих п’єсах інтрига не відіграє такої панорамної ролі, як у комедіях Вільяма Шекспіра («Комедія помилок», 1594), Педро Кальдерона де ла Барки («Кохання, честь і влада», 1623), Жана-Батіста Мольєра («Кумедні манірниці», 1659), впадає в око, що твори Г. А. Джонса, О. Вайлда, Б. Шоу насичені усвідомленими пригодами, авантюрами, витівками, помилками дійових осіб, що виносить на перший план розважальні моменти. Вчинки персонажів, пов’язані з ризиком, непевним успіхом в залицянні та коханні, вигадками з метою обману і збагачення, тут є чинниками подієвої організації. Її осердя – заплутана інтрига, що проявляється в раптових збігах обставин, несподіваних і напружених сюжетних поворотах, бурхливих і дотепних зіткненнях мотивів, прихованих намірах, складній дії.

На становлення комедійного жанру в англійській драматургії кінця XIX–початку XX ст. посутній вплив мали тенденції, що характеризують особливості тогочасного історико-літературного процесу. Окреслений період в англійській літературі вирізняється зміщенням і взаємопроникненням родово-видових і стильових ознак, еволюцією та переорієнтацією жанрових моделей. На сторінках драматичних творів вагоме місце займають епічні елементи.

Б. Шоу, О. Вайлд досконало володіли прийомами побудови художнього тексту комедійного плану. Його основу творили як симетричні, так і

асиметричні фіксації диференційованих смислів, завдяки яким досягалася художньо-естетична цінність. Це стосувалося адекватного оцінювання комічної сценічності, а також живих діалогів, сповнених дотепності, практики вчування в сутність творення художньої дійсності. У цьому ключі вагома роль належала підсвідомому змалюванню життєвих сцен, де мала місце сценічна «гра у грі», завдяки якій *гармонійне* контрастувало з *потворним* й служило причиною для свідомого розгортання морально-етичних ознак сміхової культури. Звідси – модель ідеалізованого індивіда з його внутрішніми перипетіями та колізіями.

П'єси «Як важливо бути серйозним» та «Ідеальний чоловік» О. Вайлда вирізняються актуальністю тематики, філософським змістом, об'ємним сатиричним дослідженням негативних явищ суспільного життя, комічним ракурсом. Автор уміло використав афористичність, парадоксальні сюжетні ходи і ситуації. В жартівливо-іронічній інтелектуальній комедії «Ідеальний чоловік» увага драматурга зосереджена як на жартівливому змалюванні обставин, в яких живе англійський бомонд, так і на драматичному життєвому досвіді, духовних суперечностях його представника. П'єси пронизані доброзичливим гумором, дотепною іронією. Вони утворюють своєрідний стрижень, на якому вибудовується архітектоніка творів, увиразнюються сюжетно-фабульні колізії, типізуються особливості діалогічного мовлення.

Жанрова своєрідність п'єси «Ідеальний чоловік» О. Вайлда відбиває тісний взаємозв'язок традиційної та новаторської драматичної думки. З одного боку, згідно до усталених традицій класицистичної драматургії розгортання подій у п'єсі відбувається упродовж двадцяти чотирьох годин у Лондоні. Її драматична дія заснована на цілісності одного конфлікту. Його осердя формує шкалу протистояння між Робертом Чілтерном і місіс Чівлі. З другого боку, на проблемно-тематичному рівні комедія органічно пов'язана з розвитком драматургічного мислення кінця XIX–початку XX століть. Тут посутнє місце займає інтелектуальний стрижень, що зосереджений навколо детального розгляду світоглядних розбіжностей доби. Вони увиразнюються в діалогах і монологах лорда Ґорінґа, баронета Чілтерна, графа Кавершема, місіс Чівлі, пані Чілтерн. Їхні

дискусії щодо суспільно-політичних і морально-етичних питань у гумористичному ракурсі змальовують актуальні ідейні зіткнення тогочасної Англії.

Переакцентування генологічного дискурсу англійської комедії на межі XIX–XX століть мають самобутній вияв у п’єсах Б. Шоу. Для комедій «Серцеїд», «Зброя і людина», «Людина і надлюдина» характерні хисткість жанрових ознак, їх деформація в традиційному розумінні. Світоглядні розбіжності в контексті художнього мислення драматурга, де, як і в комедіях О. Вайлда, метод парадоксального зображення є основоположним, перетворюються на змалювання ідейних протистоянь. Сміх Б. Шоу загалом має аналітичний характер, автор не стільки відображав, скільки досліджував причини виникнення та сутність тих чи інших комічних ситуацій. Матеріалізована у висловлюваннях дійових осіб, комедія англійського драматурга визначає художню структуру сюжету, в якому домінуючою постає битва ідей – соціальний діалог, дискусія, словесний двобій – між персонажами у відстоюванні життєво важливих принципів.

Комедії «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Як важливо бути серйозним» О. Вайлда та «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана вирізняються тематично-проблемною злободенністю, парадоксальністю змалювання літературних характерів, вагомим місцем дискусії. Драматурги Англії та Німеччини художньо відтворили діапазон комічних суперечностей доби у полеміках Джона Таннера, Джона Вордінґа, Алджернона Монкрифа, фрау Волф та їхніх опонентів. Образи центральних персонажів аналізованих творів узагальнюють устремління людини, спрямовані на досягнення нового рівня особистої незалежності. Вони у п’єсах представляють опозицію радикальної меншості, яка вирізняється сміливістю духовних пошуків, новизною трактування важливих на межі XIX–XX століть питань. У цих постатях автори сконцентрували риси та особливості, що характеризують психологію поведінки рішучої людини, здатної до завзятої апріорної критики, крайніх заходів і дій. Інтелектуальна орієнтація героїв, що ґрунтується на етичному релятивізмі, є

образною концентрацією глибинного духовного пласту представників прогресивної частини суспільства. У комедії «Боброва шуба» Ґ. Гауптман сценічно виразно й психологічно переконливо простежив процес дедалі більшого опанування людиною обраної для себе моделі поведінки, процес цілковитого переростання обраного ідеалу у внутрішню суть, в якій нівелюються інші цінності. Пані Волф намагається утвердити відмінні від звичних у її оточенні вартості. Власні виміри правових норм у свідомості пралі контрастують із загальноприйнятими. Звичний правовий кодекс жінка рішуче відкидає.

У комедії «Боброва шуба» охоплено чотири картини об’єктивної дійсності, що насичені виразними елементами гумору та сатири. Дві сцени присвячено зображенню витівок і хитрощів пралі, два акти відведено на окреслення недалекоглядності та недолугості районного начальника фон Вергана. Між діями немає видимої зовнішньої пов’язі. Попри відсутність наскрізної, лінійної дії, п’єса пройнята внутрішньою цілісністю. Тут окремі епізоди зливаються у переконливий опис звичаїв тогочасного німецького суспільства.

Комедія «Боброва шуба» Ґергарта Гауптмана повною мірою віддзеркалює не тільки генологічні, але й тематично-проблемні інновації. Тут важливу роль відіграють акценти смислового навантаження з огляду на модифікацію, сенс якої підкреслюється в авторському підзаголовку – «злодійська комедія». Автор комедії однозначно націлює реципієнта на розуміння твору, що є своєрідним документом часу дії (кінець 80-х років XIX ст.), «географічного середовища», де відбувається дія (поблизу Берліна), визначення моменту мети (боротьба за септеннат). Комедіограф підсилює гру звичайної пралі фрау Волф, узагальнюючи прояви її поведінки, якою руйнуються догматичні візії стосовно добра й зла, правди і кривди. Фрау Волф задля вираження специфічного протесту вдається до крадіжок, намагаючись утвердити «власне право» на краще життя.

Примітною ознакою жанрово-стильової своєрідності комедії «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана є прагнення комедіографа висміювати не тільки окремих людей як носіїв сміхової культури, а насамперед – недосконалу світоглядну систему, що народжує тенденції для висміювання. Ґ. Гауптман постає новатором комедійного текстотворення/жанротворення, зокрема тоді, коли вводить у сюжетну канву означувальне співвідношення між *комічним* і *серйозним*, комічним та епічним, а це, у свою чергу, поглиблює драматичний конфлікт й породжує специфічне начало комічного.

Визначальні тенденції розвитку драматичного мистецтва в німецькій літературі на зламі XIX–XX століть, що спричинили істотні новації в тогочасному художньому мовленні, зумовлені впливом натуралізму. Його стрижневий принцип – достовірне та об’єктивне відображення різних площин життя. Особливості світовідчуття письменників-натуралістів Г. Зудермана, Ґ. Гауптмана, Й. Шлафа, А. Гольца, О. Е. Гартлебена, М. Гальбе, Ґ. Гіршфельда ґрунтувалися на пошуку правди факту. Не йдеться про натуральне копіювання чи наслідування дійсності у безпосередньому розумінні ілюзійного мімезису, а мовиться про новацію стосовно трактування однозначної правдивості на рівні комічного/іронічного переосмислення контрастних почуттів дійових осіб. Це засвідчують такі персонажі, як професори академії мистецтв Крамптон, Кірхайзен, Леффлер – слуга Крамптона («Колега Крамптон»); писар поліційної канцелярії Ґлазенапп, подружжя Волфів («Боброва шуба»). Обидві комедії засновані на джерелах життєвої конкретики, творчої потужності з урахуванням соціального оточення, пріоритетних креативних начал, засвоєння безпосереднього досвіду з проекцією не на вульгарне, а сатиричне зображення реального дійства.

Однією з найістотніших жанрових ознак комедійних творів Ґ. Гауптмана, А. Гольца, Г. Зудермана, М. Гальбе, О. Е. Гартлебена є використання насиченої діалектизмами та дошкульними висловами народної мови. Монологічне та діалогічне мовлення на сторінках п’єс натуралістів покликане адекватно відтворити спосіб мислення дійових осіб. Йдеться про

достовірне окреслення індивідуальної психології змальованих персонажів, правдиві моделі їхньої поведінки.

Виробляючи свою естетичну теорію, Ґ. Гауптман, А. Гольц, Г. Зудерман, М. Гальбе, О. Е. Гартлебен реформували комедійний жанр. Їхні комедії – сфера ідей, що тісно пов'язана з сучасною реальністю, наукою, об'єктивними законами природи, а основа їхнього гумору – вміння збагнути комічні грані реальних життєвих взаємин.

Генологічна видозміна в німецькій комедіографії на зламі XIX–XX століть здійснювалась, з одного боку, у напрямку переходу від комедії і фарсу до трагікомедії і трагіфарсу, від поверхневого та іноді примітивного гумору, жартів і насмішок до витонченої психологічної іронії, а з другого – через змішування жартівливого і зворушливого, комедійного, драматичного і трагедійного. У процесі становлення комедійного жанру проходили динамічні зміни розуміння природи комічного. В історичному розвитку ця еволюція поглядів відбувалася шляхом переходу від творів з домінуванням елементарного комізму до серйозних комедій, що порушували важливі суспільні й моральні проблеми. У середньовічних фарсах, комедіях масок, інтермедіях переважали короткі сценки гумористичного характеру, легкий, жартівливий зміст із зовнішніми комічними ефектами. Комізм тут досягався традиційними засобами гумору та сатири. В серйозних комедіях кінця XIX–початку XX століть більшу вагу мали іронічність авторської позиції, пародійний погляд, витончена сатира. Логіка зображеного у творах «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Соціал-аристократи» А. Гольца, «Бій метеликів» Г. Зудермана, «Рубіж життя» М. Гальбе, «Пауліне» Ґ. Гіршфельда, «Ганна Яґерт», «Справді добра людина» О. Е. Гартлебена, «Три» М. Дрейера, «Сьогоднішня молодь» Отто Ернста зумовлена орієнтацією на тогочасного адресата.

Надання у психологічних межах епічних рис – одна з особливостей творчої манери Ґ. Гауптмана, що має вплив на розвиток драматичної дії та перебіг подій комічного/серйозного характеру. Письменник реалізує вчинки комедійних персонажів не в ідейних сутичках, а в їхніх з'ясуваннях. Цьому

служать конкретизовані висловлювання дійових осіб (Макс Штрелер, Янецький, Гаррі Крамптон, фрау Волф, Леонтіна, фон Верган) про сміхові начала, у т. ч. логічне й алогічне, парадоксальне, саркастичне, одне слово, те, що кореспондує зі специфічно комічним, орієнтованим на іронію трактування гри.

Завдяки новітнім досягненням у сфері художнього слова у п’єсах «Перед сходом сонця», «Свято перепросин», «Самотні», «Міхаель Крамер», «Втеча Ґабріеля Шіллінґа», «Петер Брауер» Ґ. Гауптман зумів показати багатогранність людського єства, осмислено проникнути в його глибини. Досліджуючи психологію представників різних соціальних прошарків, письменник чимало зусиль присвятив створенню образів людей мистецтва. З-поміж них особливе місце займає постать Гаррі Крамптона в комедії «Колега Крамптон». У характері цього персонажа належну увагу приділено оригінальній комічній призмі, що віддзеркалює суперечності емоційного світу креативної людини. В названій комедії у жартівливих вимірах розглянуто протистояння розкутого, задерикуватого героя впливу об’єктивної необхідності. Це зіткнення, що в гумористичному ключі змальовує марність боротьби художника, розкриває алогізм та ірраціоналізм стереотипних поглядів.

Дія твору «Колега Крамптон» багатозначна, в її розвитку посутню роль відіграють як епізоди, пройняті гумором та іронією, так і напружені події та ситуації, крізь які проступає ідейно-емоційна спрямованість характеру центрального персонажа комедії. Розкриття психологічної мотивації особистості професора, окреслення з доброзичливою усмішкою його життєвих вад відображають естетичні пріоритети автора. Ґ. Гауптман вміло простежив етапи переходу незадоволення митця в протест проти застарілих поглядів, звичаїв і суджень. Конструюючи та художньо реалізуючи різні поведінкові моделі, автор під маскою дивака й п’яниці змалював персонажа, який виявляє алогізми суспільного та громадського життя, іронізує над безглуздістю встановленої нормативності та репрезентує натуралістичне розуміння людини в її соціальній та духовній неповторності. Аналіз Гауптманового доробку

показує, що у комедії «Колега Крамптон» автор використав елементи народної комічної вистави «масляної гри» (Fastnachtspiel), вдається до деперсоналізації стосовно дружини Гаррі Крамптона, його окремих учнів, окреслених загальником – «etwa zwanzig Malschüler des Professors Crampton» (біля двадцяти учнів професора Крамптона). Логіка гри спричинена виразним прагненням Ґ. Гауптмана унормувати жанрову модальність з метою означити причини розпаду цілісності індивіда і зберегти віру в його життєву перспективу.

Впадає в око дозована рівновага між *комічним* і *серйозним*, між елементами трагізму та витонченого відтворення властивостей тексту та його складників, характерних для комедії. Примітно, що Ґ. Гауптман схильний приховати величину іронічного, а водночас і показати вододіл між комічним і серйозним, розмежувати імпліцитного та справжнього автора.

У комедії «Житейське море» увага Івана Карпенка-Карого зосереджена як на жартівливому змалюванні обставин, в яких живе і творить українська богема, так і на драматичному життєвому досвіді, духовних суперечностях її яскравого представника. Змальовуючи глибинний конфлікт сучасності, автор на його основі відтворив протистояння емоційної природи людини з інтелектуальною. Логічним підсумком цього зіткнення є ідея про те, що людина повинна жити відповідно до поривів свого національного єства, власного сумління. Згідно цього принципу формується ієрархія духовних здобутків центральних персонажів п’єс «Житейське море» та «Колега Крамптон»: жертвуючи ілюзорними ідеалами і прислуховуючись до голосу власного сумління, митці досягають душевної рівноваги.

Генологічні особливості п’єси «Житейське море» І. Карпенка-Карого відображають динамічну жанрову природу комічного та комедії в драматургічному мисленні кінця XIX–початку XX століть. У творі українського комедіографа стрижневе місце відведено тісному взаємозв’язку ситуативного комізму з елементами життєвого драматизму, порушенню крізь жартівливу призму важливих, злободенних питань, які належить розв’язати дійовим особам, синтезу аналітичної думки із засобами гумористичного увиразнення. Така манера

творення художньої реальності в названій комедії виявляє типологічні збіги з її зображенням у п’єсах «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана, «По-модньому» М. Старицького, «Супротивні течії» М. Кропивницького. Логіка окреслених жанротвірних ознак зумовлена орієнтацією на тогочасного адресата, його світоглядні ідеали. У цих комедіях більшу вагу мають іронічність авторської позиції, пародійний погляд, витончена сатира.

Органічне поєднання традиційного та новаторського – невичерпне джерело стрімкого розвитку комедійного жанру в переходову добу. Літературні впливи І. Котляревського та Г. Квітки-Основ’яненка на українських драматургів зламу століть відлунюють наявністю на сторінках комедії мелодраматичних елементів. Ці аспекти жанрової динаміки, що посутньо віддзеркалюють генологічні домінанти п’єс І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Франка, доповнюються змалюванням у трагікомічній тональності злободенних конфліктів сучасності. Окреслені фактори поглиблюють художні можливості жанру комедії, спричиняють її жанрову трансформацію.

Рухливість і легкість жанру української комедії кінця XIX–початку XX століть забезпечуються вдало побудованою інтригою, яка надає єдності драматичній дії, канонічними прийомами гіперболізованого окреслення окремих рис дійових осіб із використанням елементів буфонади, комічними ефектами із застосуванням мотивів упізнавання, епізодів викриття та підслуховування. Комедії «Сто тисяч», «Чумаки», «Хазяїн», «Чмир», «Мамаша», «По-модньому» характеризуються інтенсивним перебігом подій, емоційним напруженням, активними діями персонажів. У цих п’єсах автори змальовують численні хитромудрі вчинки, витівки, примхи життєрадісних постатей, розставляють для них підступні пастки, насичують їхнє мовлення іронією, експресією, апосіопезою, з’ясовують наслідки випадкових помилок і непорозумінь. Заплутані сюжетні лінії з динамічними конфліктами наприкінці цих творів розв’язуються ефектно, несподівано, мають стандартний для

комедійного жанру характер. Традиційність системи художніх засобів у змалюванні зіткнень і протистоянь тут виявляється в розгортанні конфлікту навколо центрального персонажа, якому протиставлені інші дійові особи.

Позитивний гумор – важлива жанрова особливість творів І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Франка, Б. Грінченка. Попри те, що в образах Івана Барильченка, Степана Крамарюка, Каленика Окуня, Герасима Калитки, Терентія Пузиря, Мартина Борулі, Максима Кукси, Степана Дранка, Прокопа Рябини, Олекси Коваля, Омеляна Ткача, Івана Хоростіля добродушно висміюються численні недоліки і вади, для них нехарактерна сатирична гострота. Художня функція позитивного гумору, на відміну від гнівної сатири, не полягає в плямуванні, нещадній карі як суспільних, так і особистих недоліків і вад. Глузлива оцінка хиб як окремих особистостей, так і дійсності загалом не має в комедіях українських письменників різко негативного спрямування, їй невластива безжалісна сатира, навпаки, сміх супроводжується ліричною атмосферою.

Для характеристики української комедії порубіжної епохи стрижневу роль відіграють комізм ситуацій і комізм характерів. В основу п’єс «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Супротивні течії» М. Кропивницького, «Учитель» І. Франка, «Співочі товариства» В. Винниченка, в яких більшу вагу має ситуативний комізм, покладені несподівані, непередбачені, мало пов’язані між собою події. Сюжети цих творів вирізняються динамічною дією, що ґрунтується на випадковостях і не зумовлена чітко визначеними закономірностями. Твори «Сто тисяч», «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «За двома зайцями» М. Старицького, «Пошились у дурні», «Чмир» М. Кропивницького – комедії, в яких домінує комізм характерів. Їхньою важливою рисою є те, що в розвитку драматичної дії, її перебігу чільне місце відведено характеру, внутрішній закономірності його емоційної сфери, а не сюжету як ланцюгу зовнішніх подій і явищ.

Драматичний конфлікт у комедіях Б. Шоу, О. Вайлда, Ґ. Гауптмана, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого визначається

мистецькими новаціями кінця XIX–початку XX ст. Особливості доби зумовлюють перенесення центру конфлікту зі сфери зовнішніх подій в царину духовного життя персонажів. За пластом буденних подій приховується напруга особистісних станів. Зміна тональності конфліктної схеми редукує вагу активних дій, інтриги, зовнішньої динаміки. Значущими у комедії спостерігаються протистояння між розумом і почуттями, зіткнення світобачень. Йдеться не про одну подієву лінію зримих сутичок між дійовими особами, а про поліфонічну систему конфліктів, зумовлену життєвими колізіями.

Синтетичне поєднання зовнішніх виявів поведінки та дисгармонії внутрішнього світу персонажів у комедіях «Зброя і людина» Б. Шоу, «Колега Крамптон», «Боброва шуба» Ґ. Гауптмана, «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Супротивні течії» М. Кропивницького надає їхнім конфліктам двовимірного характеру. Ця бінарність полягає у рівномірному залученні в структуру творів як традиційних колізій, так і типової для нової драми психології душевних станів. Зіткненнями між героями п’єс увиразнюється тло епохи, в контексті якого розкрито особистісні драми зображених дійових осіб.

Еволюція жанру української комедії на межі XIX–XX століть характеризується синтетичним переходом від традиційних до новаторських прийомів і засобів естетичного освоєння світу, що супроводжується сміхом. Він притаманний для п’єс «Помирились», «По ревізії», «Пошились у дурні», «Чмир», «Супротивні течії», «Мамаша» М. Кропивницького. Послідовна заміна на сторінках творів автора драми «Дай серцеві волю, заведе в неволю» етнографічно-побутових і національно-романтичних мотивів, сюжетів і образів комічним ракурсом філософських узагальнень, боротьби світоглядів та ідей промовисто відображає генологічний розвиток тогочасної української комедії. Цей поступ органічно пов’язаний з іманентною природою сміху й комічного.

Детальний розгляд комедій «Пошились у дурні» та «Супротивні течії» М. Кропивницького засвідчує процес змін ідейно-тематичних горизонтів, сюжетно-композиційних особливостей тогочасної веселої п’єси. У комедії «Пошились у дурні» чітко проступає орієнтація автора на усталені зразки

національної комедіографії. Сюжет твору, його композиція, перебіг драматичної дії та сутність конфлікту, добір персонажів, побудова діалогів, засоби створення комічного ефекту засвідчують їхню типовість, побутовість, належність до традиційних канонів. На противагу до цього, п’єса «Супротивні течії» вирізняється суголосністю тенденціям, притаманним для комедійного жанру в переходову добу як у західноєвропейській, так і в українській драматургії. Тут М. Кропивницький надав фольклорному матеріалу актуального звучання, переробив його на новому ідейно-естетичному рівні, відповідно до вимог часу трансформував звичні засоби комізму, увиразнив протистояння думок, настроїв, світосприйняття, вчинків непересічної людини усталеному світопорядку, наявному способу життя, окреслив перевагу духовних цінностей особистості над матеріальними благами, прагматичними цілями. Драматург дотепно висміяв анахронічні звичаї, яких непорушно дотримуються сільські мешканці, вміло визначив загальні контури й масштаби пияцтва, користолюбства, невігластва, віри в забобони, що зумовлюють духовний занепад сільської громади. Цей регрес має руйнівний вплив на ментальний рівень українця.

Комедія «Пошились у дурні» створена за класичними жанрологічними взірцями. Відповідно до канонічних вимог твір насичений неординарними хитрощами та лестощами дійових осіб, активними протистояннями опозиційних боків, зав’язаною на любовних пристрастях інтригою, яку вінчає поєднання закоханих, природною динамікою емоційних реакцій. Розвиток сюжетної лінії стимулюється побутовими конфліктами між Максимом Куксою, Степаном Дранком, з одного боку, та їхніми наймитами – з другого. Звідси – цілеспрямованість лінійного та наскрізного протистояння, що надає веселому дійству пріоритетних ознак сміхової культури.

Розвиток конфліктної схеми в комедіях «Супротивні течії» М. Кропивницького та «Зброя і людина» Б. Шоу витікає безпосередньо із змін душевних станів дійових осіб. Вони знаменують уявлення про самоцінність особистості, саморозвиток її внутрішнього суперечливого світу. Зображуючи

відносини героїв та їхнього оточення, драматурги відтворювали зміст тогочасних соціальних зіткнень. Ці протистояння, що увиразнюються пошуками індивідуального поклику, спричиняють порушення внутрішньої рівноваги. Емоційні стани Андрія та Надежди Хилько, капітана Блюнчлі, майора Саранова вирізняються почуттями вагання, неспокою, тривоги. Ці персонажі прагнуть самоствердитися, вибороти своє право на вільний вибір. Їхні переживання, драми особистісної свідомості спричинені зміною світоглядних орієнтацій.

Відсутність напруженої боротьби між персонажами, що супроводжується складними колізіями, – новації конфлікту в комедії «Зброя і людина» Б. Шоу, на відміну від п’єси «Супротивні течії» М. Кропивницького. Головну роль автор відводить словесним сутичкам, в яких розкриваються образи-характери. Драматичний конфлікт проявляється в гострій боротьбі ідей. У комедії «Зброя і людина» Б. Шоу зобразив новий тип героя, який відкидає існуючі моральні цінності та пропонує інші шляхи до щастя й внутрішньої гармонії. Обидва драматурги увиразнили протистояння думок, настроїв, світосприйняття, вчинків непересічної людини усталеному світопорядку, наявному способу життя, окреслили перевагу духовних цінностей особистості над матеріальними благами, прагматичними цілями.

Новації у площині жанрологічних схем Б. Шоу виразно проступають в антиромантичній комедії «Зброя і людина». Комізм п’єси сфокусований навколо контрастного зіставлення кардинальних розбіжностей між індивідуальним адекватним світосприйняттям і суспільним безумством. Їх автор вміло акцентував на тлі позірності протистояння між вороже налаштованими людьми, що існує лише на полі битви. Поза її межами непримиренні вороги легко знаходять спільну мову. Цей факт підтверджується в ситуації, коли дочка майора болгарської армії Райна Петкова дає у своєму будинку притулок ворожому їй швейцарському офіцеру, який кілька годин тому був готовий вбити її нареченого.

На ідейно-тематичному рівні комедія «Зброя і людина» порушує важливі політичні, ідеологічні та етичні проблеми епохи. Вони підпорядковані промовистій меті – показу безглуздості збройного протистояння між болгарським і сербським народами. Проти війни виступає не тільки «шоколадний солдат» Блюнчлі, абсурдність міжнаціональної агресії усвідомлює також майор Саранов. Цей герой болгарського війська зрештою розчаровується в доцільності кар'єри військового і подає у відставку.

Центральні персонажі комедій «Ідеальний чоловік» та «Зброя і людина» здійснюють переоцінку життєвої позиції, кризової ситуації у світлі інтерпретації ситуативного комізму. Оскар Вайлд та Бернард Шоу розмежовували зовнішні та внутрішні ознаки жанрового змісту комедії, вбачали тісний взаємозв'язок ситуативного комізму з елементами життєвого драматизму, відстоюючи життєздатний, творчий, активний спосіб існування, а не пасивний результат. Манера творення художньої реальності в аналізованих комедіях співвідноситься з концентрацією інтенсивного використання виразної комічної деталі, що зміцнює представлення комічної характеристики дійових героїв.

У комедії «Ідеальний чоловік» аргументовано розкрито у типологічному зіставленні специфіку етнокультурної ідентичності англійського національного гумору. У репліках дійових осіб відтворено жартівливий дух, схильність до кепкування, що розмежовує за допомогою дистанційованої гри як способу сценічного комічного втілення якостей позитивних і негативних рис.

У дискусіях дійових осіб п'єс О. Вайлда та Б. Шоу прихована насмішка, іронія, дотепність, що постають своєрідною формою утвердження прав вільної особистості, її протесту проти власного поневолення. Репліки сера Роберта Чілтерна, лорда Ґорінґа, графа Кавершема, Райни Петкової, Серґіуса Саранова, капітана Блюнчлі містять елементи несподіванки, раптового повороту в логіці викладу, їхня наповненість дотепними реакціями, каламбурним контекстом, веселою усмішкою виявляє нові грані смішного в людині та явищах життя, оригінальність англійського національного гумору.

В основу комедій «Ідеальний чоловік» та «Зброя і людина» лягли ціннісні орієнтації, що набувають значення стильової тенденції та її самореалізації, забарвленої іронією, дошкульним сарказмом та, у першу чергу, доброзичливим гумором. О. Вайлд та Б. Шоу переконливо моделюють контрастні рішення, засвідчуючи відкритість або замаскованість порушуваних комедійних ситуацій. П'єси містять також інтелектуальний стрижень, пройнятий суб'єктною відкритістю ментального простору. Драматурги утверджували новаторські тенденції психологічного характеротворення, вказували на важливість ціннісних орієнтацій, що спонукали до глибинного відтворення підсвідомого стосовно пізнання людської долі та осмислення навколишнього світу.

Англійські, німецькі та українські драматурги на зламі XIX–XX століть у своїх комедійних творах створили галерею жіночих образів – носіїв позитивних і негативних рис характеру, – серед яких варто виокремити таких дійових осіб, як Ґертруда Чілтерн, Лора Чівлі («Ідеальний чоловік» О. Вайлда), Ґертруда Крамптон («Колега Крамптон» Ґ. Гауптмана), фрау Волф («Боброва шуба» Ґ. Гауптмана), Маруся Барильченко («Житейське море» І. Карпенка-Карого), Надежда Хилько («Супротивні течії» М. Кропивницького).

На сторінках комедії «Ідеальний чоловік» О. Вайлд комплексно змалював психологічний портрет Ґертруди Чілтерн, дружини заступника міністра закордонних справ. Ґертруда, як і Маруся Барильченко в комедії «Житейське море» І. Карпенка-Карого, володіє стійкими моральними цінностями. Саме вони, а не матеріальні блага, мають для неї пріоритетне значення. Дружина Роберта рішуче відмовляється від грошей, що можуть заплямувати честь її чоловіка. Неприйнятна для неї також влада, що здобувається підлістю. Ґертруда наголошує на тій винятковій ролі, яку її чоловік відіграє для неї та навколишніх.

В образі дружини Івана Барильченка автор вивів яскравий характер української жінки. Маруся змальована берегинею традиційних цінностей. Для неї неприйнятні нещирість взаємин, лукава мораль, приховане блюзнірство, що передбачають некерованість пристрастей і як наслідок – втрату інтимного

співпереживання. Вона не здатна на моральне падіння, в її почуттях емоційне та раціональне гармонійно врівноважені. Романтичні ідеали Марусі, її піднесено-духовні, сердечні симпатії виявляються вищими, ніж прагматичні вияви емоцій Платона. Кохання та повага героїні твору до її чоловіка мають міцну гармонійну основу, за глибиною їхньої емоційної напруги вони діаметрально протилежні бажанням Іванового товариша до тілесних утіх.

На сторінках комедії «Ідеальний чоловік» О. Вайлд комплексно змалював психологічний портрет місіс Чівлі. У зіткненнях Лори із заступником міністра закордонних справ автор вміло відтворив особливості мотивацій цієї жінки. Відзначимо, що засоби, якими місіс Чівлі послуговується з метою досягнення бажаного результату, відповідають сутності її вдачі. Її неоднозначність відтворено в характеристиці, яку Лорі дає Робертова дружина. Колишня однокласниця Ґертруди Чілтерн спробами підкупу, шантажування намагається переконати Роберта Чілтерна у важливості будівництва Аргентинського каналу, однак її спроби завершуються невдачею.

Ризиковані витівки та пригоди фрау Волф в оригінальному ракурсі зображено в авантюрній натуралістичній комедії «Боброва шуба». Аналізуючи особливості психології головної героїні твору Ґ. Гауптмана, відзначимо, що праля чітко усвідомлює об’єкт власних прагнень. Матуся Волф стурбована майбутнім своїх дітей. Звідси – її планомірні зусилля, що спрямовані на покращення добробуту родини. Головна дійова особа комедії прагне до умов існування, що найбільш відповідають її уявленням про заможність. Пані Волф – крутійська, але загалом приваблива центральна постать. У характеристиці пралі письменник зробив акцент на тому, що свою ціннісну шкалу вона вибудовує на основі власних логічних розмірковувань. Конструювання образу власного щастя в свідомості пані Волф художньо реалізується в перебігу комічних ситуацій, зумовлених оригінальним сюжетом: п’єса Ґ. Гауптмана змальовує, як жінка з низів прагне пробитися до вершин суспільності. Кумедного забарвлення цій постаті надає той факт, що не убогість і злиденність спонукають пані Волф до нечесного збагачення. Драматичний поєдинок в її

свідомості виникає через непомірну амбіційність і жадібність. На основі цього протиборства драматург порушив проблему особистісної дисгармонії. З легкою іронією митець окреслив жінку, яка не йде протоптаною стежкою, а сама творить власну долю.

Ґертруда Крамптон – життєрадісна, добродушна, наймолодша дочка професора Крамптона, змальована психологічно переконливо німецьким драматургом Ґ. Гауптманом у комедії «Колега Крамптон». Вона, як і праля Волф, теж завжди готова прийти на допомогу членам сім'ї. Дівчина постійно виявляє до батька співчуття. Коли Крамптон викладав у художній академії, її відвідини його ательє слугували для нього стимулом вдавати із себе сумлінного працівника та непитущу людину. Впродовж усіх перипетій, що їх пережив центральний персонаж комедії, Ґертруда його морально підтримувала. Дівчина зберігає надію на повернення професора до пристойного способу життя. Ґертруда усвідомлює, що провина в тому, що її батько став жебраком, лежить не тільки на ньому.

Піклування про підвищення рівня освіти на селі лягло на плечі працелюбної та амбітної дівчини Надежди Хилько, головної героїні комедійного твору «Супротивні течії» М. Кропивницького. Вона, як і Омелян Ткач у комедії «Учитель» (1894) І. Франка, намагається прищепити сільським дітям любов до знань. Андрієва дочка самовіддано вчить їх читати, писати, рахувати, запам'ятовувати молитви. Вона цілком присвячує себе освітянській ниві. Навчаючи інших, Надежда відводить також час для самовдосконалення, займається етнографією та фольклористикою. Розсудлива, розумна дівчина користується незаперечним авторитетом у селі. Незважаючи на шанобливе та поважне ставлення до неї односельців, Надежда залишається скромною та невибагливою. В постаті Надежди М. Кропивницький рельєфно конкретизував риси представниці нового покоління українського жіноцтва.

Ґ. Гауптман, як і О. Вайлд, Б. Шоу, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, фокусували увагу на процесі зміни духовних потреб, сприйняття та розуміння навколишнього, властивих їхньому сучаснику. Праля

Волф, Гаррі Крамптон, Ґертруда Крамптон, як і Джон Вордінґ, Алджернон Монкриф, Артур Ґорінґ, капітан Блюнчлі, Райна Петкова, Джон Таннер, Іван Барильченко, Степан Крамарюк, Надежда Хилько, виявляють алогізми звичного та повсякденного в житті, з гумором та іронією сміються над недолугістю регламентованих стереотипів. В своїй духовній шляхетності згадані літературні персонажі відображають домінантні ознаки національного характеру, протистоять моральній розбещеності, самозакоханості, честолюбству, суєтності меркантильної, гендлярської частини суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Александрова І. В. Російська комедія першої третини XIX століття: традиції, стильові модифікації, жанровий канон : автореф. дис. …д-ра філол. наук : 10.01.02 / Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2013. 40 с.

2. Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. Москва : Высшая школа, 1975. 528 с.

3. Андреева С. А. Функции паузы в поэтике английской «новой драмы»: Дж. Б. Шоу и Дж. Голсуорси : канд. филол. наук : 10.01.03. Красноярск, 2005. 182 с.

4. Аристотель. Поетика / пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. Київ : «Мистецтво», 1967. 136 с.

5. Бабенко В. Г. Драматические жанры и их взаимодействие: Английская и ирландская драматургия. Иркутск : Изд-во Иркутского ун-та, 1988. 151 с.

6. Балашов П. С. Художественный мир Бернарда Шоу. Москва : Худож. лит., 1982. 328 с.

7. Білоус Н. В. Стильові особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі другої половини XIX–початку XX ст. : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література». К., 2005. 20 с.

8. Боборыкина Т. А. Драматургия О. Уайльда (к проблеме идейно-художественного своеобразия эстетизма О. Уайльда) : автореф. дис. …канд. филол. наук. Л., 1981. 16 с.

9. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання : монографія. Київ, 2006. 510 с.

10. Борев Ю. Б. Основные эстетические категории. Москва : Высшая школа, 1960. 447 с.

11. Борев Ю. Б. Эстетика. Москва : Политиздат, 1975. 400 с.

12. Бродська О. О. Творчість Артура Шніцлера: контекст австрійсько-українських літературних взаємодій : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2010. 20 с.

13. Брудный А. О некоторых особенностях сатиры Шоу. *О мастерстве сатиры.* Фрунзе, 1960. С. 153–169.

14. Ваврищук І. А. Пунктуаційна підсистема драматургічного тексту (на матеріалі англомовної драми кінця XIX–XX ст.) : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.02.04 / Одеський держ. ун-т ім. І. І. Мечникова. О., 1997. 16 с.

15. Вайльд О. Ідеальний чоловік. Як важливо бути серйозним / пер. з англ. Олекси Негребецького. Київ : Знання, 2014. 222 с.

16. Валова О. М. Комедиография Оскара Уайльда как литературная критика *Вестник Пермского государственного университета. Российская и зарубежная филология.* 2014. С. 115–123.

17. Васильєв Є. М. Драматургія парадоксу: проблеми типології : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.06 / Дніпропетровський держ. ун-т. Дніпропетровськ, 1998. 16 с.

18. Васильєв Є. М. Драматургія парадоксу: проблеми типології : канд. філол. наук : 10.01.06 / Рівненський держ. педагогічний ін-т. Рівне, 1998. 190 с.

19. Веселовська Н. В. Психологізм української драматургії XXI століття : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.01 / Київський університет імені Б. Грінченка. Київ, 2016. 19 с.

20. Вишинський В. Ґергарт Гауптман: жанрово-стильові особливості драми : монографія. Дрогобич : Коло, 2006. 174 с.

21. Вишинський В. С. Жанрово-стильові особливості драми Ґергарта Гауптмана: натуралістичний об’єктивізм (німецько-українські типологічні паралелі) : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2007. 20 с.

22. Вишинський В. С. Жанрово-стильові особливості драми Ґергарта Гауптмана: натуралістичний об’єктивізм (німецько-українські типологічні паралелі) : канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2007. 215 с.

23. Вишинський В. С., Летнянчин П. П., Ступницька Г. І. Сцієнтизм і художній домисел у німецькій драмі кін. 19–поч. 20 ст. *Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського.* Одеса : Астропринт, 2012. С. 41–49.

24. Вишинський В. С., Ступницька Г. І. Німецька натуралістична драма: особливості жанру *Сучасні проблеми германістики в Україні :* матеріали Міжнародної наукової конференції (Дрогобич, 7–8 травня 2008 р.). Дрогобич : Видавець Сурма, 2008. С. 432–443.

25. Вірченко Т. І. Драматургія Лесі Українки, Ґ. Гауптмана, Г. Ібсена: індивідуальні особливості процесу творення характерів. *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. У. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації».* 2011. С. 191–198.

26. Волковецька Н. В. Проблема української самоідентифікації в англомовній та українській прозі XXI століття : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ, 2015. 20 с.

27. Вороний М. Твори / упоряд., підгот. текстів, перед. та приміт. Г. Д. Вервеса. Київ : Дніпро, 1989. 688 с.

28. Гаврилюк С. В. Проблема психології селянина та християнської моралі у драматургії Марка Кропивницького : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01 / Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. К., 1995. 24 с.

29. Гаврилюк С. В. Проблема психології селянина та християнської моралі у драматургії Марка Кропивницького : канд. філол. наук : 10.01.01 / Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. К., 1995. 167 с.

30. Гальчук О. В. Художня трансформація античності в українській поезії 1920–1930-х років: типологічні моделі : автореф. дис. …д-ра філол. наук :

10.01.05, 10.01.01 / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2013. 38 с.

31. Гауптман Г. Бобровая шуба. *Гауптман Г. Пьесы* / перевод с нем. Г. Бергельсона. Т. 1. Москва : Искусство, 1959. С. 305–374.

32. Гауптман Г. Коллега Крамптонъ. *Полное собраніе сочиненій Гергарта Гауптмана* / перевод А. Соколовского. Т. 2. С.-Петербургъ : Изданіе Т-ва А. Ф. Марксъ, 1908. С. 157–218.

33. Гзокян Л. А. Жанровая транспозиция художественного текста как проблема филологической топологии : канд. филол. наук : 10.02.04. М., 2002. 160 с.

34. Голобородько Я. Ю. Художні константи Миколи Куліша : д-ра філол. наук / Київський університет ім. Т. Шевченка. Київ, 1997. 358 с.

35. Гром'як Р. Т. Естетика і критика. Філософсько-естетичні проблеми художньої критики. Київ : Мистецтво, 1975. 224 с.

36. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки : монографія. Київ : Академвидав, 2009. 184 с.

37. Деркач Г. С. Творчість Оскара Вайлда в літературно-критичних (англійському, українському та російському) дискурсах : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2011. 19 с.

38. Джурбій Т. О. Українська драма ІІ-ї половини XIX ст. за запозиченими сюжетами: транспозиція змісту (на матеріалі творів М. П. Старицького та М. Л. Кропивницького) : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. Тернопіль, 2011. 20 с.

39. Дземидок Б. О комическом / перевод с польского С. Свяцкого. Москва : Прогресс, 1974. 224 с.

40. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. Москва : Прогресс, 1977. 229 с.

41. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Москва : Прогресс, 1979. 318 с.

42. Дяків Ю. Бернард Шоу: жанрові особливості драми : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2010. 108 с.

43. Дяків Ю. О. Структура і функції драматичного конфлікту у п'єсах Бернарда Шоу : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.04 / Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2013. 20 с.

44. Жлуктенко Н. Уроки Джорджа Бернарда Шоу (До 125-річчя з дня народження драматурга). *Всесвіт.* 1981. № 8. С. 162–167.

45. Завірюхіна І. Г. Контекстуальна парадигма художньо-інноваційних процесів в українській драматургії кінця XIX–початку XX століття : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.01 / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2011. 19 с.

46. Засенко О. Є. Драматургія Івана Франка // Історія української літератури : у 8 т. Т. 4, кн. 2 : Література 70–90-х років XIX ст. / О. Є. Засенко, Н. Л. Калениченко, А. А. Каспрук і ін.; відп. ред. О. Є. Засенко. Київ : Наукова думка, 1969. С. 406–432.

47. Захарченко А. В. Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця XIX–початку XX століття (проблематика, жанри, характери) : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. К., 2007. 19 с.

48. Захарченко А. В. Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця XIX–початку XX століття (проблематика, жанри, характери) : канд. філол. наук : 10.01.01 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. К., 2007. 210 с.

49. Здоровега В. Сучасна українська комедія. Київ : Радянський письменник, 1959. 326 с.

50. Зимомря І. Знаковість художнього творення та авторської позиції. *Теорія літератури, компаративістика, україністика :* збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка

Академії вищої школи України Романа Гром'яка. Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. Вип. 19.С. 79–86.

51. Зимомря І., Вишинський В. Внутрішня організація драматичного тексту: місце мотиву у натуралістичних драмах Г. Гауптмана, І. Франка, В. Винниченка. *Новітня філологія.* Миколаїв, 2007. № 8 (28). С. 126–140.

52. Зимомря М. Модельний світ особистості у драмах Бернарда Шоу, Івана Франка, Володимира Винниченка. *Летнянчин П. Особистість у драмах Бернарда Шоу, Івана Франка, Володимира Винниченка :* монографія. Дрогобич : Сурма, 2007. С. 181–185.

53. Зимомря М. Німеччина та Україна: У нарисах взаємодії культур. Львів : «Зерна», 1999. 156 с.

54. Зимомря М. Потужність художньої гармонії та її призначення у драмах Ґергарта Гауптмана. *Вишинський В. Ґергарт Гауптман:жанрово-стильові особливості драми :* монографія. Дрогобич : Коло, 2006. С. 167–169.

55. Зимомря М. Примітки. *Француз К. Е. За правду.* Ужгород : «Карпати», 1982. 480 с.

56. Зимомря М. І., Вишинський В. С., Ступницька Г. І. Тенденції поетики німецької драми: дискурс комедії на зламі XIX–поч. XX ст. *Semper Tiro.* Івано-Франківськ, 2010. С. 333–341.

57. Зимомря М., Гвоздяк О., Ступницька Г., Маркова М. Жанрові особливості комедій О. Вайлда «Ідеальний чоловік» та Б. Шоу «Людина та надлюдина». *Текст. Система. Поетика жанру :* навч. посібн. / за ред. проф. Г. Ф. Семенюка, проф. М. І. Зимомрі, проф. М. П. Ткачука. Київ–Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, 2012. С. 131–166.

58. Зимомря М., Ступницька Г., Маркова М. Жанрові особливості комедій О. Вайлда «Ідеальний чоловік» та Б. Шоу «Людина та надлюдина». *Текст. Система. Поетика жанру :* навч. посібн. / за ред. проф. Г. Ф. Семенюка, проф. М. І. Зимомрі, проф. М. П. Ткачука. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ

Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, 2011. С. 125–161.

59. Зорницький А. В. Драматургія в історико-культурному контексті (на матеріалі творчості Теннессі Уїльямса) : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.06 / Донецький національний ун-т. Донецьк, 2007. 20 с.

60. История английской литературы : в 3 т. Т. 3 / редколлегия : И. И. Анисимов, А. А. Елистратова, Д. Г. Жантиева и др. Москва : Из-во АН СССР, 1958. 732 с.

61. История немецкой литературы : в 3-х т. Т. 3 / пер. с нем. Общ. ред. А. Дмитриева. Москва : Радуга, 1986. 464 с.

62. История немецкой литературы : учеб. пособие для студентов фак. и ин-тов иностр. яз. Москва : «Высш. школа», 1975. 526 с.

63. Іванишин Н. Я. Лексичні засоби формування імпліцитності у драматургійному тексті (на матеріалі української драми початку ХХ століття) : канд. філол. наук : 10.02.01 / Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2006. 186 с.

64. Історія української літератури : у 8 т. Т. 4, кн. 2 : Література 70–90-х років XIX ст. / О. Є. Засенко, Н. Л. Калениченко, А. А. Каспрук і ін.; відп. ред. О. Є. Засенко. Київ : Наукова думка, 1969. 452 с.

65. Історія української літератури XIX століття : у 2 кн. Кн. 2 : Підручник / за ред. акад. М. Г. Жулинського. Київ : Либідь, 2006. 712 с.

66. Калініченко М. М. Герман Мелвілл і Федір Достоєвський. Авторські міфи в романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара» : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. Тернопіль, 2008. 20 с.

67. Карпенко-Карий І. Драматичні твори / вступ. ст., упоряд. і приміт. Р. Я. Пилипчука; ред. С. Д. Зубков. Київ : Наук. думка, 1989. 608 с.

68. Карпенко-Карий І. Твори : в 3 т. Т. 3. Київ : Державне вид-во художньої літератури, 1961. 459 с.

69. Карпова А. Ю. А. П. Чехов и Г. Гауптман: комедиография «новой драмы» : канд. филол. наук : 10.01.01 / Национальный исследовательский Томский государственный университет. Томск, 2016. 195 с.

70. Кебало М. С. Типологічні відповідності українського та німецького натуралізму останньої третини XIX ст. : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Тернопільський державний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2002. 20 с.

71. Киричок М. С. П'єса М. Л. Кропивницького «Дай серцеві волю, заведе у неволю » в українському літературному і театральному контексті другої половини XIX століття : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01 / Харківський національний педагогічний ун-т ім. Г. С. Сковороди. Х., 2005. 17 с.

72. Киричок М. С. П'єса М. Л. Кропивницького «Дай серцеві волю, заведе у неволю» в українському літературному і театральному контексті другої половини XIX століття : канд. філол. наук : 10.01.01 / Таврійський національний ун-т ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2004. 209 с.

73. Кирчів Р. Ф. Комедії Івана Франка. Київ : Вид-во Акад. наук УРСР, 1961. 100 с.

74. Кисельов Й. Марко Лукич Кропивницький. *Кропивницький М. П'єси.* Київ : Держ. вид-во худож. літ-ри, 1950. С. 3–16.

75. Кобзар О. І. Драматургічна творчість Фрідріха Геббеля і проблеми трансформації міфологічних парадигм у німецькій драматургії 1840–1860-х рр. : автореф. дис. …д-ра філол. наук : 10.01.04 / Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2012. 44 с.

76. Ковпік С. І. Драматургія Пантелеймона Куліша: духовні виміри, проблематика, жанровий діапазон : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01 / Херсонський держ. ун-т. Херсон, 2005. 20 с.

77. Ковпік С. І. Драматургія Пантелеймона Куліша: духовні виміри, проблематика, жанровий діапазон : канд. філол. наук : 10.01.01 / Криворізький держ. педагогічний ун-т. Кривий Ріг, 2005. 184 с.

78. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.) : монографія. Рівне : [НУВГП], 2010. 440 с.

79. Когут О. В. Трансформація містерійних сюжетів в українській драматургії кінця XIX–XX століття : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. К., 2005. 20 с.

80. Когут О. В. Трансформація містерійних сюжетів в українській драматургії кінця XIX–XX століть : канд. філол. наук : 10.01.01 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. К., 2005. 175 с.

81. Козлов А. В. Еволюція жанрів української класичної драматургії : автореф. дис. ...д-ра філол. наук : 10.01.08 / Київський ун-т. Кривий Ріг, 1993. 46 с.

82. Козлов А. В. Еволюція жанрів української класичної драматургії : д-ра філол. наук : 10.01.08 / Криворізький педагогічний ін-т. Кривий Ріг, 1993. 312 с.

83. Козлов А. В. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів. Київ : Вища школа, 1991. 200 с.

84. Конгрив У. О юморе в комедии. *Конгрив У. Комедии.* Москва : Наука, 1977. С. 285–292.

85. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.

86. Коханська І С. Літературна репутація роману Е. Хемінгвея «По кому подзвін» в американському, російському та українському літературознавстві : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2007. 20 с.

87. Крекотень В. Вчений-літературознавець і драматург. *Мороз З. Від шкільної драми до комедії. Дослідження. П'єси.* Київ : Поліграфічний центр «Фоліант», 2004. С. 295–297.

88. Кропивницький М. Л. Драматичні твори / упоряд. і приміт. В. М. Івашкова; вступ. стаття Л. З. Мороз. Київ : Наукова думка, 1990. 608 с.

89. Кропивницький М. Л. П'єси. Київ : Дніпро, 1982. 368 с.

90. Кропивницький М. П'єси. Київ : Держ. вид-во худож. літ-ри, 1950. 384 с.

91. Кудрявцев М. Жанр комедії у світовій драматургії: ґенеза, еволюція, тенденції і явища. *Всесвітня література та культура.* 2011. № 7–8. С. 49–56.

92. Кутоян А. К. Композиційно-мовленнєві засоби створення комічного в тексті англійської комедії : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.02.04 / Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. Х., 2007. 19 с.

93. Лаврієнко Т. Я. Морально-етичні концепти в творах Г. Ф. Квітки-Основ'яненка та американській літературі кінця XVIII–середини XIX століття: типологічні відповідності : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2009. 20 с.

94. Ланглад Ж. Оскар Уайльд, или Правда масок / перевод с франц. В. И. Григорьева; предисл. А. М. Зверева. Москва : Молодая гвардия; Палимпсест, 1999. 325 с.

95. Лессінг Г.-Е. Лаокоон. Київ : Мистецтво, 1968. 290 с.

96. Летнянчин П. П. Концепція особистості у драмах Б. Шоу, І. Франка, В. Винниченка: компаративний дискурс : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. Тернопіль, 2009. 20 с.

97. Летнянчин П. Особистість у драмах Бернарда Шоу, Івана Франка, Володимира Винниченка : монографія. Дрогобич : Сурма, 2007. 192 с.

98. Лімборський І. В. Світова література і глобалізація. Черкаси : Брама-Україна, 2011. 192 с.

99. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 1 : А-Л / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.

100. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.

101. Луцишин І. Д. Екзистенціал тривоги як літературний феномен у наративі модернізму (на матеріалі творчості Володимира Винниченка) :

автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.01 / Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2013. 19 с.

102. Майстер драми: Драматичні твори І. Карпенка-Карого : навч. посіб. / упоряд. Чічановського А. А.; передм. Дем'янівської Л. С. Київ : Грамота, 2004. 496 с.

103. Макушева С. П. Карикатура як засіб сатири у творах Б. Шоу. *Іноземна філологія.* 1972. Вип. 29. С. 127–133.

104. Малютіна Н. П. Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця XIX–початку XX століття : автореф. дис. ...д-ра філол. наук : 10.01.01; 10.01.06 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. К., 2007. 39 с.

105. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX–початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки : монографія. Одеса : Астропринт, 2006. 352 с.

106. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX–початку XX століття : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2010. 256 с.

107. Марко В. П. Стежки до таїни слова: Літературознавчі й методичні студії. Кіровоград : Степ, 2007. 264 с.

108. Матющенко А. В. Особистісна колізія в українській драматургії першої третини XX-го століття : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01 / НАН України. К., 1996. 16 с.

109. Матющенко А. В. Особистісна колізія в українській драматургії першої третини XX-го століття : канд. філол. наук : 10.01.01 / НАН України. К., 1996. 161 с.

110. Мацько В. П. Концепція людини і світу в українській діаспорній прозі XX століття : автореф. дис. …д-ра філол. наук : 10.01.01 / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ, 2010. 36 с.

111. Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. Кіровоград : Центрально-Українське видавництво, 2002. 192 с.

112. Мінчин Б. М. Деякі питання теорії комічного. Київ : АН УРСР, 1959. 238 с.

113. Мороз З. Від шкільної драми до комедії: Дослідження. П'єси. Київ : ПЦ «Фоліант», 2004, 302 с.

114. Мороз З. П. На позиціях народності: Дослідження в двох томах. Київ : Дніпро, 1971. Т. ІІ. 480 с.

115. Мороз Л. З. Драматургія Володимира Винниченка: ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця XIX–початку XX століть : автореф. дис. ...д-ра філол. наук : 10.01.01 / НАН України. К., 1997. 30 с.

116. Мороз Л. З. Драматургія Володимира Винниченка: ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця XIX–початку XX століть : д-ра філол. наук : 10.01.01 / НАН України. К., 1997. 294 с.

117. Мороз Л. З. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. 208 с.

118. Москвичева Г. В. Русский классицизм. Москва : Просвещение, 1986. 192 с.

119. Мукан В. С. Поетика абсурду в українській драматургії першої половини XX століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького) : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.01 / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2015. 19 с.

120. Наливайко Т. О. «Школа Скандалу» Шерідана та проблеми жанрово-стильової еволюції в англійській комедії XVII–XVIII століть : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т. Д., 2006. 21 с.

121. Наливайко Т. О. «Школа Скандалу» Шерідана та проблеми жанрово-стильової еволюції в англійській комедії XVII–XVIII століть : дис. ...канд. філол. наук : 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т. Д., 2006. 205 с.

122. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. Москва : Наука, 1976. 358 с.

123. Неупокоева И. Г. Уайльд. *История английской литературы.* Москва : Изд-во АН СССР, 1958. Т. 3. С. 235–255.

124. Николаев Д. П. Смех – оружие сатиры. М. : Искусство, 1962. 224 с.

125. Ничко О. Я. Імагологічні особливості художньої прози та публіцистики Джона Стейнбека : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2008. 20 с.

126. Новиков А. О. Марко Кропивницький і українська драматургія другої половини XIX–початку XX ст. : автореф. дис. ...д-ра філол. наук : 10.01.01 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. К., 2007. 36 с.

127. Новиков А. Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку XX ст. : монографія. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2015. 133 с.

128. Новиков А. О. Художній універсум Марка Кропивницького : монографія. Харків : Майдан, 2006. 352 с.

129. Образцова А. Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. Москва : Наука, 1965. 316 с.

130. Образцова А. Комедии Оскара Уайльда. *Сообщения Ин-та истории искусств АН СССР.* М., 1957. С. 157–171.

131. Оладько Т. В. Жанрова специфіка комедій Тобілевича І. К. (І. Карпенка-Карого) : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.01 / Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2012. 17 с.

132. Орехов В. В. Російська література та імагологічний дискурс у російсько-французькому літературному діалозі першої половини XIX століття : автореф. дис. …д-ра філол. наук : 10.01.02, 10.01.05 / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2008. 35 с.

133. Павлова Т. В. Оскар Уайльд в России (конец XIX–начало XX века) : автореф. дис. …канд. филол. наук. Л., 1986. 21 с.

134. Панченко В. Є. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. Київ : Твім інтер, 2004. 288 с.

135. Парандовский Я. Алхимия слова. Петрарка. Король жизни / перевод с польс.; сост. и вступ. ст. С. Бэлзы; ил. П. Сацкого. М. : Правда, 1990. 656 с.

136. Паскевич Н. М. Специфіка та структура конфлікту у драматургії Володимира Винниченка в контексті «нової драми» кінця XIX–початку XX століття : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.05 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. К., 2000. 19 с.

137. Паскевич Н. М. Специфіка та структура конфлікту у драматургії Володимира Винниченка в контексті «нової драми» кінця XIX–початку XX століття : канд. філол. наук : 10.01.05 / Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. В. Гнатюка. Т., 1999. 205 с.

138. Петрова О. В. Англійська комічна опера середини XX століття в контексті національної художньої традиції : автореф. дис. …канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.

139. Петрова О. Комічне у контексті англійської національної художньої традиції. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : збірка статей. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2012. Вип. 42. С. 166–176.

140. Пилипчук Р. Я. Іван Карпенко-Карий. *Карпенко-Карий І. Драматичні твори.* Київ : Наук. думка, 1989. С. 5–26.

141. Пільгук І. Класик української драматургії. *Кропивницький М. Л. Твори* / передм. І. Пільгука. Київ : Дніпро, 1982. С. 3–12.

142. Пирсон Х. Бернард Шоу / перевод с англ. В. Харитонова, М. Марецкой; послесл. А. Шестакова. Москва : Терра-Кн. клуб, 1998. 558 с.

143. Погребняк О. А. Модус України в чеській прозі кінця XX–початку XXI століття: типологія і жанрологія : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2015. 20 с.

144. Поліщук К. М. Поетика Івана Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.01 / Бердянський державний педагогічний університет. Бердянськ, 2016. 18 с.

145. Поляков М. Я. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. Москва : Советский писатель, 1983. 368 с.

146. Прасол Є. А. Образ Японії в японській та англомовній прозі кінця XX–початку XXI століття : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Дніпропетровський національний університет ім. О. Гончара. Дніпропетровськ, 2014. 20 с.

147. Працьовитий В. С. Національний характер в українській драматургії 20–30-х років XX століття. Львів : Ліга-Прес, 1999. 282 с.

148. Ромазан О. О. Художнє втілення ґендерних проблем у творчості Сильвії Плат та Оксани Забужко : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Дніпропетровський національний університет ім. О. Гончара. Дніпропетровськ, 2010. 19 с.

149. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років. Київ : РВЦ «Проза», 1993. 204 с.

150. Семенюк Г., Зимомря М., Летнянчин П. Дискурс літературних характерів у драмах Б. Шоу, І. Франка, В. Винниченка. *Текст. Система. Поетика жанру :* навч. посібн. / за ред. проф. Г. Ф. Семенюка, проф. М. І. Зимомрі, проф. М. П. Ткачука. Київ–Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, 2012. С. 97–126.

151. Слонимский А. Л. Пушкин и комедия 1815–1820 гг. Т. 2. 1936. С. 23–42.

152. Соколянский М. Г. Оскар Уайльд: Очерк творчества. Киев–Одесса : Лыбидь, 1990. 200 с.

153. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 631 с.

154. Спатар І. М. Мала проза Елізи Ожешко та українська новелістика кінця XIX–початку XX століття: поетика, типологія : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2011. 20 с.

155. Ставицький О. Ф. Драматургія // Історія української літератури : у 8 т. Т. 5 : Література початку XX ст. Київ : Наукова думка, 1968. С. 451–499.

156. Стеценко Л. Ф. Драматургія М. П. Старицького // Історія української літератури : у 8 т. Т. 4, кн. 2 : Література 70−90-х років XIX ст. / О. Є. Засенко, Н. Л. Калениченко, А. А. Каспрук і ін.; відп. ред. О. Є. Засенко. Київ : Наукова думка, 1969. С. 327–359.

157. Стеценко Л. Ф. І. К. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич) // Історія української літератури : у 8 т. Т. 4, кн. 2 : Література 70–90-х років XIX ст. / О. Є. Засенко, Н. Л. Калениченко, А. А. Каспрук і ін.; відп. ред. О. Є. Засенко. Київ : Наукова думка, 1969. С. 359–406.

158. Стеценко Л. Ф. М. Л. Кропивницький // Історія української літератури : у 8 т. Т. 4, кн. 2 : Література 70–90-х років XIX ст. / О. Є. Засенко, Н. Л. Калениченко, А. А. Каспрук і ін.; відп. ред. О. Є. Засенко. Київ : Наукова думка, 1969. С. 293–327.

159. Ступницька Г. І. Сутність комізму як парадигми в англійській, німецькій, українській драматургії кінця XIX–початку XX ст. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* 2008. №14. С. 135–139.

160. Ступницька Г. І. Поетика комедії в англійській, німецькій, українській драматургії наприкінці XIX–на початку XX ст. *Система тексту: інтеркультурний вимір :* матеріали Міжнародної наукової конференції (Київ–Дрогобич, 2008 р.). Київ–Дрогобич, 2008. С. 236–244.

161. Ступницька Г. І. Ідейно-художні виміри літературного характеру в комедії Б. Шоу «Людина та надлюдина». *Нова філологія.* Запоріжжя : ЗНУ, 2009. Вип. 33. С. 312–317.

162. Ступницька Г. І. Поетикальні аспекти конфлікту світоглядів у англійській комедії кінця XIX–початку XX століть (на матеріалах творів Б. Шоу). *Актуальні проблеми іноземної філології: лінгвістика та літературознавство* : міжвузівський збірник наукових статей. Донецьк : Юго-Восток, 2009. Вип. 3. С. 326–334.

163. Ступницька Г. І. Генологічні домінанти англійської, німецької, української комедії кін. XIX– поч. XX ст. *Перекладознавчі студії: поетика тексту :* міжвідомчий науковий збірник. Дрогобич, 2009. Вип. 2. С. 135–145.

164. Ступницька Г. І. Жанрові особливості комедій О. Вайлда «Як важливо бути серйозним» і Б. Шоу «Зброя й людина». *Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського :* збірник наукових праць. Одеса : Астропринт, 2010. № 10. С. 116–125.

165. Ступницька Г. І. Комедія в англійській та українській драматургії на зламі XIX–початку XX століть : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2010. 160 с.

166. Ступницька Г. І. Художньо-стильові модифікації комедійного жанру на зламі XIX–початку XX століть: компаративний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Дрогобич, 2013. Вип. 7. С. 216–223.

167. Ступницька Г. І**.** Особливості мовлення дійових осіб у комедіях англійських та німецьких драматургів на зламі XIX–XX століть. *Наукові записки Інституту іноземних мов :* зб. наук. праць / гол. ред. Кемінь В. П. Дрогобич : Видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2015. Вип. 11. С. 99–107.

168. Ступницька Г. І. Аспекти конфлікту у комедіях Бернарда Шоу. *Первісність життєвих змагань. Студії з україністики.* Київ–Ужгород–Дрогобич : Посвіт, 2016. Вип. XVIII. Ч. II. С. 234–243.

169. Ступницька Г. І. Функціонування стилістичних засобів у комедії Бернарда Шоу «Людина та надлюдина». *Наукові записки інституту іноземних мов :* зб. наук. праць / гол. ред. Кемінь В.П. Дрогобич : Видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2016. Вип. 12. С. 74–84.

170. Ступницька Г. І. Комедійний жанр в англійській, німецькій та українській драматургії: особистісний дискурс. *Актуальні тенденції сучасного гуманітарного дискурсу :* матеріали Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (Дрогобич, 30 березня 2017 р.). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. № 4.3 (44.3). С. 241–246.

171. Ступницька Г., Жовтані Р. Image of the Artist on the Background of the Characters in Ivan Karpenko-Karyi's Comedy «The Sea of Life». *Wartości i wartościowanie w procesach edukacyjnych. Innowacje i ewaluacja w edukacji :* матеріали Міжнародної наукової конференції (Kalisz–Konin–Mikorzyn, 15–17 травня 2017 р.). Kalisz–Konin, 2017. S. 207–214.

172. Ступницька Г. І. Комедія в англійській та українській драматургії: жанрові особливості : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2017. 176 с.

173. Ступницька Г. І. Дискурс особистости у творчості Івана Карпенка-Карого (еволюція характеру на прикладі комедії «Житейське море»). *Spheres of Culture* / editor-in-chief : prof. Ihor Nabytovych. Lublin, 2017. Volume XVI. P. 160–165.

174. Ступницька Г. І. The Discourse of Personality in Ivan Karpenko-Karyi's Works (the Evolution of Character on the Basis of the Comedy «The Sea of Life»). *KELM.* Łódź : Fundacja «Oświata i Nauka Bez Granic PRO FUTURO», 2017. S. 370–376.

175. Сулима М. М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. : автореф. дис. …д-ра філол. наук : 10.01.01 / НАН України. К., 1996. 44 с.

176. Сулима М. М. Українська драматургія XVII – XVIII ст. : д-ра філол. наук : 10.01.01 / НАН України. К., 1996. 363 с.

177. Тайц И. Ф. О некоторых особенностях драматического метода О. Уайльда. *Учен. зап. Свердловского пед. ин-та.* Сб. 88. Свердловск, 1969. С. 30–56.

178. Теорія драми в історичному розвитку: хрестоматія / заг. ред. та передм. О. І. Білецького; упоряд. П. Нестеровського. Київ : Мистецтво, 1950. 628 с.

179. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. Олександра Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.

180. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

181. Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) : монографічне дослідження / наук. ред. і післямова доктора філологічних наук, професора Р. Т. Гром'яка. Тернопіль, 2003. 384 с.

182. Федоров А. А. Бернард Шоу. Пьесы «Джон Теннер», «Пигмалион». *Зарубежная литература XIX–XX веков. Эстетика и художественное творчество.* Москва : Изд-во МГУ, 1989. С. 45–50.

183. Фоміна Г. В. Німецькомовна драматургія 60–80-х рр. XX ст.: своєрідність трансформації традиційних сюжетів та образів : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.04 / Київський національний університет імені Т. Шевченка. Київ, 2009. 20 с.

184. Франко І. Я. Зібрання творів : у 50-ти томах. Київ : Наук. думка, 1976– 1989.

185. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). Москва : Изд-во МГУ, 1986. 260 с.

186. Хороб С. І. Драматургія Олександра Олеся і Моріса Метерлінка: типологія ідей та образів. *Степан Хороб. На літературних теренах. Дослідження, статті, рецензії.* Івано-Франківськ : Вид. ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2006. С. 193–205.

187. Хороб С. І. Збережені миті. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015. 416с.

188. Хороб С. І. Модельний світ особистості (порівняльний дискурс у драмах Івана Франка, Володимира Винниченка і Бернарда Шоу). *Степан Хороб. Діалоги у відсвіті слова. Українська драматургія в типологічних зіставленнях.* Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. С. 276–283.

189. Хороб С. І. Неоромантизм Лесі Українки і західноєвропейська драма. *Степан Хороб. Діалоги у відсвіті слова. Українська драматургія в типологічних зіставленнях.* Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. С. 149–163.

190. Хороб С. І. Поетика конфлікту в експресіоністській драматургії Володимира Винниченка: компаративний аспект. *Степан Хороб. Діалоги у*

відсвіті слова. Українська драматургія в типологічних зіставленнях. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. С. 170–186.

191. Хороб С. І. Рання драматургія Івана Франка: ґенеза, особливості розвитку. *Прикарпат. вісн. НТШ. Сер. Слово.* 2015. №2. С. 168–189.

192. Хороб С. І. Становлення експресіонізму в українській драматургії перших десятиліть ХХ століття і західноєвропейська експресіоністська драма: типологія авторської ідейно-естетичної свідомості. *Степан Хороб. Діалоги у відсвіті слова. Українська драматургія в типологічних зіставленнях.* Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. С. 82–90.

193. Хороб С. І. Українська драматургія кінця ХІХ–початку ХХ століття в системі модерністського художнього мислення : автореф. дис. ...д-ра філол. наук : 10.01.01 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2002. 45 с.

194. Хороб С. І. Українська драматургія кінця ХІХ–початку ХХ століття в системі модерністського художнього мислення : д-ра філол. наук : 10.01.01 / Прикарпатський ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2002. 432 с.

195. Хороб С. І. Українська драматургія: крізь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми). Івано-Франківськ : Лілея, 1999. 199 с.

196. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця ХІХ–початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) : монографія. Івано-Франківськ : «Плай», 2002. 413 с.

197. Хороб С. І. Український драматургічно-театральний модернізм у контексті вибору між Сходом і Заходом. *Степан Хороб. Діалоги у відсвіті слова. Українська драматургія в типологічних зіставленнях.* Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. С. 47–58.

198. Хороб С. І. Український драматургічно-театральний символізм у контексті вибору між Сходом і Заходом. *Степан Хороб. Літературно-мистецькі знаки життя. Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика.* Івано-Франківськ : «Нова Зоря», 2009. С. 110–122.

199. Хрестоматія з теорії драми. Особливості драматургічного мистецтва в історичному розвитку. Від античних часів до початку XIX століття / упоряд. та статті про авторів Петра Петровича Нестеровського. Київ : Мистецтво, 1978. 184 с.

200. Чернікова Л. Ф. Поетика історичної драматургії Івана Карпенка-Карого: романтичний дискурс : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Інститут філології. К., 2003. 16 с.

201. Чернікова Л. Ф. Поетика історичної драматургії Івана Карпенка-Карого: романтичний дискурс : канд. філол. наук : 10.01.01 / Таврійський національний ун-т ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2003. 170 с.

202. Чик Д. Ч. Проза Г. Квітки-Основ'яненка і англійський сентименталізм : автореф. дис. …канд. філол. наук : 10.01.05 / Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2008. 20 с.

203. Шоу Б. Людина і надлюдина. *Шоу Б. Вибрані твори* / пер. з англ., за ред. О. Мокровольського. Т. ІІ. Київ : ФОП Жупанський, 2009. С. 128–305.

204. Щербина А. О. Жанри сатири і гумору. Нарис. Київ : Дніпро, 1977. 136 с.

205. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Астролябія, 2012. 588 с.

206. Явтушенко Н. Г. Драматургія Панаса Мирного. Жанрові особливості : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01 / Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. Х., 2008. 20 с.

207. Asmuth Bernhard. Einführung in die Dramenanalyse. 6. Auflage. Stuttgart-Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2004. 232 S.

208. Baumann B., Oberle B. Deutsche Literatur in Epochen. Ismaning : Max Hueber Verlag, 1985. 368 S.

209. Beigel H. Komik und Komoedie bei Gerhart Hauptmann. Dissertetion. Wien, 1924. 176 S.

210. Bentley E. Bernard Shaw. London : Hale, 1950. 256 p.

211. Bentley J. The Importance of Being Constance. London : R. Hale, 1983. 160 p.

212. Bird A. The Plays of Oscar Wilde. New York : Barnes & Noble Books, 1977. 220 p.

213. Cooper-Prichard A. H. Conversations with Oscar Wilde. Norwood : Norwood Editions, 1976. 244 p.

214. Chesterton G. K. George Bernard Shaw. Wien : Phaidon, 1925. 241 p.

215. Chesterton G. George Bernard Shaw. New York : Hill and Wang, 1956. 190 p.

216. Chesterton G. K. George Bernard Shaw. New York : John Lane Company, 1909. 249 p.

217. Christoff S. N. Typen des Dramas bei Gerhart Hauptmann. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades. Wien, 1944. 132 S.

218. Cowen R. C. Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. München : Winkler Verlag, 1973. 301 S.

219. Cowen R. C. Nachwort. *Dramen des deutschen Naturalismus: Von Hauptmann bis Schönherr :* antologie in 2 Bd. / Hrsg. von Roy C. Cowen. München : Winkler Verlag. Bd. II. 1981. S. 709−763.

220. Davies W. H. The Autobiography of a Super-tramp. Oxford : Oxford University Press, 1980. 253 p.

221. Deutsche Komödien: vom Barock bis zur Gegenwart / Hrsg. von Winfried Freund. München : Fink, 1995. 314 S.

222. Dramen des deutschen Naturalismus: Von Hauptmann bis Schönherr : antologie in 2 Bd. / Hrsg. von R. C. Cowen. München : Winkler Verlag, 1981.

223. Ellmann R. Oscar Wilde. New York : Knopf, 1988. 680 p.

224. Ericksen D. H. Oscar Wilde. Boston, 1977. 175 p.

225. Ervine S. J. G. George Bernard Shaw. His Life, Work and Friends. London : Constable, 1956. 628 p.

226. Fido M. Oscar Wilde. London; New York : Hamlyn, 1973. 144 p.

227. Fuller E. George Bernard Shaw. Critic of Western Morale. New York : Scribner, 1950. 123 p.

228. Ganz A. F. George Bernard Shaw. New York : Grove Press, 1983. 227 p.

229. Gespräche und Interviews mit Gerhart Hauptmann (1894−1946) / Hrsg. von H. D. Tschörtner in Zusammenarbeit mit Sigfrid Hoefert. Berlin : Erich Schmidt, 1994. 190 S.

230. Gocke R. Dramenfiguren zwischen Paradoxie und Pathos. Ein Versuch über Oscar Wildes Gesellschaftskomödien. Münster : Westf, 1973. 193 S.

231. Gordon D. J. Bernard Shaw and the Comic Sublime. London : Macmillan, 1990. 218 p.

232. Haida P. Komödie um 1900: Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim. München : Wilhelm Fink Verlag, 1973. 199 S.

233. Harris F. Oscar Wilde: His Life and Confessions. New York, 1974. 612 p.

234. Hauer R. Die Formen des Dramenschlusses bei Gerhart Hauptmann. Dissertation. Graz, 1955. 260 S.

235. Hauptmann G. Sämtliche Werke / Hrsg. von Hans-Egon Hass. Frankfurt / M.–Berlin : Propyläen, 1966. Bd. I. 1172 S.

236. Henderson A. George Bernard Shaw: Man of the Century. New York : Appleton-Century-Crofts, 1956. 969 p.

237. Hildebrandt K. Naturalistische Dramen Gerhart Hauptmanns: «Die Weber» − «Rose Bernd» − «Die Ratten»; Thematik − Entstehung − Gestaltungsprinzipien – Struktur. München : R. Oldenbourg Verlag, 1983. 116 S.

238. Hill E. C. George Bernard Shaw. Boston : Twayne Publishers, 1978. 184 p.

239. Hilscher E. Gerhart Hauptmann: Leben und Werk; mit bisher unpublizierten Materialien aus dem Manuskriptnachlaß des Dichters. Frankfurt am Main : Athenäum, 1988. 604 S.

240. Hoefert S. Gerhart Hauptmann. Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1974. 133 S.

241. Hoefert S. Das Drama des Naturalismus. Stuttgart [u.a.] : Metzler, 1993. 130 S.

242. Holland V. B. Oscar Wilde. New York : Thames and Hudson, 1988. 144 p.

243. Holroyd M. Bernard Shaw, Magier der Vernunft : eine Biographie. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995. 1285 S.

244. Hugo L. Bernard Shaw. Playwright and Preacher. London : Methuen, 1971. 270 p.

245. Ihrig E. Das Paradoxon bei Oscar Wilde. Düsseldorf, 1934. 60 S.

246. Irvine W. The Universe of G. B. S. New York : Whittlesey House, 1949. 439 p.

247. Joad C. E. M. Shaw. London : Gollanz, 1949. 240 p.

248. Karan K. K. Bernard Shaw and the Concept of Superman. New Delhi: Vani Prakashan, 1989. 176 p.

249. Kaye J. B. Bernard Shaw and the Nineteenth-Century Tradition. Norman : Univ. of Oklahoma Press, 1958. 222 p.

250. Kerr A. Technik des realistischen Dramas. *Dramen des deutschen Naturalismus: Von Hauptmann bis Schönherr :* antologie in 2 Bd. / Hrsg. von Roy C. Cowen. München : Winkler Verlag. Bd. II. 1981. S. 627−637.

251. Mander R., Mitchenson J. The Lost Theatres of London. London : Rupert Hart-Davis, 1968. 572 p.

252. Mann O. Geschichte des deutschen Dramas. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1969. 651 S.

253. Marx F. Gerhart Hauptmann. Stuttgart : Reclam, 1998. 403 S.

254. Meisel M. Shaw and the Nineteenth-Century Theater. Princeton : Princeton University Press, 1963. 477 p.

255. Morley Sh. Oscar Wilde. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1976. 160 p.

256. Müller-Salget K. Dramaturgie der Parteilosigkeit. Zum Naturalismus Gerhart Hauptmann. *Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement /*

Hrsg. von Helmut Scheuer. Stuttgart / Berlin; Köln; Mainz : Verlag W. Kohlhammer, 1974. S. 48−67.

257. Nethercot A. H. Men and Supermen; the Shavian Portrait Gallery. New York : B. Blom, 1966. 327 p.

258. Pearson H. Bernard Shaw. London : House of Stratus, 2001. 551 p.

259. Pearson H. George Bernard Shaw: His Life and Personality. N.Y. : Atheneum, 1963. 480 p.

260. Pearson H. The Life of Oscar Wilde. London : Methuen, 1946. 389 p.

261. Pearson H. The Life of Oscar Wilde: a Biography. London : Macdonald and Jane's, 1975. 399 p.

262. Pfister Manfred. Das Drama: Theorie und Analyse. 11. Aufl. München : Fink, 2001. 454 S.

263. Poppe R. Erläuterungen zu Gerhart Hauptmann «Der Biberpelz. Der rote Hahn». Hollfeld : Bange, 1991. 112 S.

264. Prang H. Formgeschichte der Dichtkunst. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz : W. Kohlhammer Verlag, 1968. 231 S.

265. Prang H. Geschichte des Lusdtspiels: Von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1968. 390 S.

266. Renier G. J. Oscar Wilde. London : Davies, 1933. 164 p.

267. Roy E. British Drama since Shaw. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1972. 143 p.

268. Roy R. N. George Bernard Shaw's Historical Plays. Delhi : Macmillan Co. of India, 1976. 107 p.

269. Schoeller B. Gelächter und Spannung: Studien zur Struktur des heiteren Dramas. Zürich : Atlantis Verlag, 1971. 139 S.

270. Shaw G. B. Arms and the Man. An Anti-Romantic Comedy in Three Acts / introduction and notes by A. C. Ward. London; New York; Toronto: Longmanns, Green and Co in association with Constable and Co Ltd, 1961. 118 p.

271. Shaw G. B. Man and Superman. A Comedy and a Philosophy. Harmondsworth–Middlesex : Penguin books, 1946. 265 p.

272. Shaw G. B. The Complete Plays. L. : Constable, 1931. 1131 p.

273. Shaw G. B. The Penguin Edition: 10 Vols. Harmondsworth–New York : Penguin books, 1946.

274. Shaw G. B. The Quintessence of Ibsenism. London : W. Scott, 1891. 161 p.

275. Shaw G. B. Plays. New York : Dodd, Mead, 1951. 911 p.

276. Sherard R. H. Bernard Shaw, Frank Harris & Oscar Wilde. New York : Haskell House Publishers, 1974. 299 p.

277. Sternberg K. Gerhart Hauptmann: Der Entwicklung seiner Dichtung. Berlin : Verlag Neues Leben / Wilhelm Borngräber, 1910. 429 S.

278. Ukrainka L. Forest Song: dramatic fairytale in three acts / translation from Ukrainian into English by Percival Kandi. Lutsk : Lesya Ukrainka Volyn National University, 2011. 137 p.

279. Weintraub S. Bernard Shaw. University Park : Pennsylvania State Univ. Pr., 1992. 154 p.

280. Wilde O. Complete Works : in 14 vols. London, 1911.

281. Wilde O. Complete Works : in 1 vol. London; Glasgow, 1960. 1024 p.

282. Wilde O. Plays. London : Penguin Books, 1978. 352 p.

283. Wilson C. Bernard Shaw: a Reassessment. London : Macmillan, 1981. 314 p.

284. Woodcock G. The Paradox of Oscar Wilde. London : Boardman, 1949. 239 p.

285. Worth K. Oscar Wilde. New York : Grove Press, 1984. 199 p.

ДОДАТОК 1

Список праць за темою дисертації:

Монографії

1. Ступницька Г. І. Комедія в англійській та українській драматургії на зламі XIX–початку XX століть : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2010. 160 с.

2. Ступницька Г. І. Комедія в англійській та українській драматургії: жанрові особливості : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2017. 176 с.

Основні публікації

1. Ступницька Г. І. Сутність комізму як парадигми в англійській, німецькій, українській драматургії кінця XIX–початку XX ст. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* Луцьк : Вид-во Волинського національного університету ім. Л. Українки, 2008. №14. С. 135–139.

2. Ступницька Г. І. Ідейно-художні виміри літературного характеру в комедії Б. Шоу «Людина та надлюдина». *Нова філологія.* Запоріжжя : ЗНУ, 2009. Вип. 33. С. 312–317.

3. Ступницька Г. І. Поетикальні аспекти конфлікту світоглядів у англійській комедії кінця XIX–початку XX століть (на матеріалах творів Б. Шоу). *Актуальні проблеми іноземної філології: лінгвістика та літературознавство :* міжвузівський збірник наукових статей. Донецьк : Юго-Восток, 2009. Вип. 3. С. 326–334.

4. Ступницька Г. І. Жанрові особливості комедій О. Вайлда «Як важливо бути серйозним» і Б. Шоу «Зброя й людина». *Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського :* збірник наукових праць. Одеса : Астропринт, 2010. № 10. С. 116–125.

5. *Вишинський* В. С., Летнянчин П. П., Ступницька Г. І. Сцієнтизм і художній домисел у німецькій драмі кін. 19–поч. 20 ст. *Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету*

ім. К. Д. Ушинського : збірник наукових праць. Одеса : Астропринт, 2012. С. 41–49. Особистий внесок охоплює концептуальну характеристику сцієнтизму як тенденції використання у драмі логоцентричних моделей стосовно пізнання сутності довкілля.

6. Ступницька Г. І. Дискурс особистости у творчості Івана Карпенка-Карого (еволюція характеру на прикладі комедії «Житейське море»). *Spheres of Culture* / editor-in-chief : prof. Ihor Nabytovych. Lublin : Maria Curie-Sklodovska University, 2017. Volume XVI. P. 160–165.

7. Ступницька Г. І. The Discourse of Personality in Ivan Karpenko-Karyi's Works (the Evolution of Character on the Basis of the Comedy «The Sea of Life»). *KELM*. Łódź : Fundacja «Oświata i Nauka Bez Granic PRO FUTURO», 2017. S. 370–376.

Додаткові публікації

8. Ступницька Г., Жовтані Р. Image of the Artist on the Background of the Characters in Ivan Karpenko-Karyi's Comedy «The Sea of Life». *Wartości i wartościowanie w procesach edukacyjnych. Innowacje i ewaluacja w edukacji :* матеріали Міжнародної наукової конференції (Kalisz – Konin – Mikorzyn, 15–17 травня 2017 р.). Kalisz – Konin : WPA UAM w Kaliszu & PWSZ w Koninie, 2017. S. 207–214. Особистий внесок полягає в окресленні концепту образу митця та у виокремленні ролі гумору і сатири для об'єктивного зображення персонажів комедії «Житейське море» І. Карпенка-Карого.

9. Ступницька Г. І. Комедійний жанр в англійській, німецькій та українській драматургії: особистісний дискурс. *Актуальні тенденції сучасного гуманітарного дискурсу :* матеріали Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (Дрогобич, 30 березня 2017 р.). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. № 4.3 (44.3). С. 241–246.

10. Ступницька Г. І. Особливості мовлення дійових осіб у комедіях англійських та німецьких драматургів на зламі XIX–XX століть. *Наукові записки Інституту іноземних мов :* зб. наук. праць / гол. ред. Кемінь В. П. Дрогобич : Видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2015. Вип. 11. С. 99–107.

11. Ступницька Г. І. Поетика комедії в англійській, німецькій, українській драматургії наприкінці XIX–на початку XX ст. *Система тексту: інтеркультурний вимір. Наукові записки факультету романо-германської філології. Філологічні науки :* матеріали Міжнародної наукової конференції (Київ – Дрогобич, 2008 р.). Київ – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, 2008. Том II. С. 236–244.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Міжнародна наукова поетологічна конференція «Криза теорії» (Чернівці, 18–20 жовтня 2007 р.).

2. Міжнародна наукова конференція «Сучасні проблеми германістики в Україні» (Дрогобич, 7–8 травня 2008 р.).

3. Міжнародна наукова конференція «Wartości i wartościowanie w procesach edukacyjnych. Innowacje i ewaluacja w edukacji» (Kalisz–Konin–Mikorzyn, 15–17 травня 2017 р.).

4. Міжнародна наукова конференція «Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі Європи та Америки» (Тернопіль, 2–3 листопада 2017 р.).

5. Всеукраїнська науково-практична конференція «Українське слово мовами народів світу» (Дрогобич, 30 березня 2007 р.).

6. Всеукраїнська науково-практична конференція «Перекладознавство, літературознавство, мовознавство: тенденції розвитку на зламі XX–XXI століття» (Дрогобич, 2 листопада 2007 р.).

7. Всеукраїнська науково-практична конференція «Українське слово мовами народів світу» (Дрогобич, 20 березня 2008 р.).

8. Всеукраїнська науково-практична конференція «Українське слово мовами народів світу» (Дрогобич, 11 березня 2013 р.).

9. Всеукраїнська науково-практична конференція «Українське слово мовами народів світу» (Дрогобич, 10 березня 2016 р.).

10. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Актуальні тенденції сучасного гуманітарного дискурсу» (Дрогобич, 30 березня 2017 р.).

11. Всеукраїнська науково-практична конференція «Українське слово мовами народів світу» (Дрогобич, 16 березня 2017 р.).

12. Засідання кафедри германських мов і перекладознавства Інституту іноземних мов Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (Дрогобич, 24 жовтня 2017 р.).

ДОДАТОК 2

Цитати мовою оригіналу

Oscar Wilde «The Importance of Being Earnest»

«*Algernon:* Oh!... by the way, Lane, I see from your book that on Thursday night, when Lord Shoreman and Mr Worthing were dining with me, eight bottles of champagne have been consumed.

Lane: Yes, sir; eight bottles and a pint.

Algernon: Why is it that at a bachelor's establishment the servants invariably drink the champagne? I ask merely for information.

Lane: I attribute it to the superior quality of the wine, sir. I have often observed that in married households the champagne is rarely of a first-rate brand.

Algernon: Good heavens! Is marriage so demoralizing as that?

Lane: I believe it is a very pleasant state, sir. I have had very little experience of it myself up to the present. I have only been married once. That was in consequence of a misunderstanding between myself and a young person» [282, с. 253]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 75 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Jack:* I am in love with Gwendolen. I have come up to town expressly to propose to her.

Algernon: I thought you had come up for pleasure? … I call that business.

Jack: How utterly unromantic you are!

Algernon: I really don't see anything romantic in proposing. It is very romantic to be in love. But there is nothing romantic about a definite proposal. Why, one may be accepted. One usually is, I believe. Then the excitement is all over. The very essence of romance is uncertainty. If ever I get married, I'll certainly try to forget the fact.

Jack: I have no doubt about that, dear Algy. The Divorce Court was specially

invented for people whose memories are so curiously constituted.

Algernon: Oh, there is no use speculating on that subject. Divorces are made in Heaven» [282, с. 255]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 145 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«A man should always have an occupation of some kind. There are far too many idle men in London as it is» [282, с. 266]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 146 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«I am pleased to hear it. I do not approve of anything that tampers with natural ignorance. Ignorance is like a delicate exotic fruit; touch it and the bloom is gone. The whole theory of modern education is radically unsound. Fortunately in England, at any rate, education produces no effect whatsoever. If it did, it would prove a serious danger to the upper classes, and probably lead to acts of violence in Grosvenor Square» [282, с. 266]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 146 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«To lose one parent, Mr Worthing, may be regarded as a misfortune; to lose both looks like carelessness» [282, с. 267]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 146 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Lady Bracknell*: Mr Worthing, I confess I feel somewhat bewildered by what you have just told me. To be born, or any rate bred, in a hand-bag, whether it had handles or not, seems to me to display a contempt for the ordinary decencies of family life that reminds one of the worst excesses of the French Revolution. And I presume you know what that unfortunate movement led to? As for the particular locality in which the hand-bag was found, a clock-room at a railway station might

serve to conceal a social indiscretion – has probably, indeed, been used for that purpose before now – but it could hardly be regarded as an assured basis for a recognized position in good society.

Jack: May I ask you then what you would advise me to do? I need hardly say I would do anything in the world to ensure Gwendolen's happiness.

Lady Bracknell: I would strongly advise you, Mr Worthing, to try and acquire some relations as soon as possible, and to make a definite effort to produce at any rate one parent, of either sex, before the season is quite over.

Jack: Well, I don't see how I could possibly manage to do that. I can produce the hand-bag at any moment. It is in my dressing-room at home. I really think that should satisfy you, Lady Bracknell.

Lady Bracknell: Me, sir! What has it to do with me? You can hardly imagine that I and Lord Bracknell would dream of allowing our only daughter – a girl brought up with the utmost care – to marry into a cloak-room, and form an alliance with a parcel. Good morning, Mr Worthing!» [282, с. 268–269]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 146–147 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«I am sick to death of cleverness. Everybody is clever nowadays. You can't go anywhere without meeting clever people. The thing has become an absolute public nuisance. I wish to goodness we had a few fools left» [282, с. 270]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 145 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«You have invented a very useful younger brother called Ernest, in order that you may be able to come up to town as often as you like. I have invented an invaluable permanent invalid called Bunbury, in order that I may be able to go down into the country whenever I choose. Bunbury is perfectly invaluable. If it wasn't for Bunbury's extraordinary bad health, for instance, I wouldn't be able to dine with you at Willis's tonight, for I have been really engaged to Aunt Augusta for more than a

week» [282, с. 259]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 148 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«Gwendolen – Cecily – it is very painful for me to be forced to speak the truth. It is the first time in my life that I have ever been reduced to such a painful position, and I am really quite inexperienced in doing anything of the kind. However, I will tell you quite frankly that I have no brother Ernest. I have no brother at all. I never had a brother in my life, and I certainly have not the smallest intention of ever having one in the future» [282, с. 296]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 148 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

George Bernard Shaw «Arms and the Man»

«*The Man*. A narrow shave; but a miss is as good as a mile. Dear young lady: your servant to the death. I wish for your sake I had joined the Bulgarian army instead of the other one. I am not a native Serb.

Raina [*haughtily*] No: you are one of the Austrians who set the Serbs on to rob us of our national liberty, and who officer their army for them. We hate them!

The Man. Austrian! not I. Don't hate me, dear young lady. I am a Swiss, fighting merely as a professional soldier. I joined the Serbs because they came first on the road from Switzerland. Be generous: you've beaten us hollow.

Raina. Have I not been generous?

The Man. Noble! Heroic! But I'm not saved yet. This particular rush will soon pass through; but the pursuit will go on all night by fits and starts. I must take my chance to get off in a quiet interval. [Pleasantly] You don't mind my waiting just a minute or two, do you?

Raina [*putting on her most genteel society manner*] Oh, not at all. Won't you sit down?

The Man. Thanks. [*He sits on the foot of the bed*]» [270, с. 24–25]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 122 дисертації).*

«I've no ammunition. What use are cartridges in battle? I always carry chocolate instead; and I finished the last cake of that hours ago» [270, c. 25]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 194–195 дисертації).*

«Down that waterpipe! Stop! Wait! I can't! I daren't! The very thought of it makes me giddy. I came up it fast enough with death behind me. But to face it now in cold blood–! [*He sinks on the ottoman*]. It's no use: I give up: I'm beaten. Give the alarm. [*He drops his head on his hands in the deepest dejection*]» [270, c. 29]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 123 дисертації).*

«My rank is the highest known in Switzerland: I am a free citizen» [270, c. 84]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 196 дисертації).*

«I am no longer soldier. Soldiering, my dear madam, is the coward's art of attacking mercilessly when you are strong, and keeping out of harm's way when you are weak. That is the whole secret of successful fighting. Get your enemy at a disadvantage; and never, on any account, fight him on equal terms» [270, c. 42–43]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 196 дисертації).*

Oscar Wilde «An Ideal Husband»

«*Lady Basildon* [*looking round through her lorgnette*]: I don't see anybody here tonight whom one could possibly call a serious purpose. The man who took me in to dinner talked to me about his wife the whole time.

Mrs Marchmont: How very trivial of him!

Lady Basildon: Terribly trivial! What did your man talk about?

Mrs Marchmont: About myself.

Lady Basildon [*languidly*]: And were you interested?

Mrs Marchmont [*shaking her head*]: Not in the smallest degree.

Lady Basildon: What martyrs we are, dear Margaret!

Mrs Marchmont [*rising*]: And how well it becomes us, Olivia!» [282, с. 153–154]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 193–194 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«How can you say such a thing? Why, he rides in the Row at ten o'clock in the morning, goes to the Opera three times a week, changes his clothes at least five times a day, and dines out every night of the season. You don't call that leading an idle life, do you?» [282, с. 155]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 77 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Mabel Chiltern*: Oh, I love London Society! I think it has immensely improved. It is entirely composed now of beautiful idiots and brilliant lunatics. Just what Society should be.

Lord Caversham: Hum! Which is Goring? Beautiful idiot, or the other thing?

Mabel Chiltern [*gravely*]: I have been obliged for the present to put Lord Goring into a class quite by himself. But he is developing charmingly!» [282, с. 155]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 77 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Lady Chiltern* [*advances toward Mrs Cheveley with a sweet smile. Then suddenly stops, and bows rather distantly*]: I think Mrs Cheveley and I have met before. I did not know she had married a second time.

Lady Markby [*genially*]: Ah, nowadays people marry as often as they can, don't they? It is most fashionable. [*To Duchess of Maryborough*.] Dear Duchess, and

how is the Duke? Brian's still weak, I suppose? Well, that is only to be expected, is it not? His good father was just the same. There is nothing like race, is there?» [282, с. 155–156]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 78 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«Sir Robert Chiltern enters. A man of forty, but looking somewhat younger. Clean-shaven, with finely-cut features, dark-haired and dark-eyed. A personality of mark. Not popular – few personalities are. But intensely admired by the few, and deeply respected by the many. The note of his manner is that of perfect distinction, with a slight touch of pride. One feels that is conscious of the success he has made in life. A nervous temperament, with a tired look. The firmly-chiselled mouth and chin contrast strikingly with the romantic expression in the deep-set eyes. The variance is suggestive of an almost complete separation of passion and intellect, as though thought and emotion were each isolated in its own sphere through some violence of will-power. There is nervousness in the nostrils, and in the pale, thin, pointed hands. It would be inaccurate to call him picturesque. Picturesqueness cannot survive the House of Commons. But Vandyck would have liked to have painted his head» [282, с. 156–157]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 182–183 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«I hope not, Lady Markby. At any rate we do our best to waste the public time, don't we?» [282, с. 157]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 183 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«Sir Robert, I will be quite frank with you. I want you to withdraw the report that you had intended to lay before the House, on the ground that you have reasons to believe that the Commissioners have been prejudiced of misinformed, or something. Then I want you to say a few words to the effect that the Government is going to reconsider the question, and that you have reason to believe that the Canal, if

completed, will be of great international value. You know the sort of things ministers say in cases of this kind. A few ordinary platitudes will do. In modern life nothing produces such an effect as a good platitude. It makes the whole world kin. Will you do that for me?» [282, c. 168]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 184 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«My dear Sir Robert, you are a man of the world, and you have your price, I suppose. Everybody has nowadays. The drawback is that most people are so dreadfully expensive. I know I am. I hope you will be more reasonable in your terms» [282, c. 168]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 185 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«I realize that I am talking to a man who laid the foundation of his fortune by selling to a Stock Exchange speculator a Cabinet secret» [282, c. 169]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 185 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«It was a swindle, Sir Robert. Let us call things by their proper names. It makes everything simpler. And now I am going to sell you that letter, and the price I ask for it is your public support of the Argentine scheme. You made your own fortune out of one canal. You must help me and my friends to make our fortunes out of another!» [282, c. 169]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 78 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«My dear Sir Robert, what then? You are ruined, that is all! Remember to what a point your Puritanism in England has brought you. In old days nobody pretended to be a bit better than his neighbours. In fact, to be a bit better than one’s neighbour was considered excessively vulgar and middle-class. Nowadays, with our modern mania for morality, everyone has to pose as a paragon of purity, incorruptibility, and all the

other seven deadly virtues – and what is the result? You all go over like ninepins – one after the other. Not a year passes in England without somebody disappearing. Scandals used to lend charm, or at least interest, to a man – now they crush him. And yours is a very nasty scandal. You couldn't survive it. If it were known that as a young man, secretary to a great and important minister, you sold a Cabinet secret for a large sum of money, and that that was the origin of your wealth and career, you would be hounded out of public life, you would disappear completely. And after all, Sir Robert, why should you sacrifice your entire future rather than deal diplomatically with your enemy? For the moment I am your enemy. I admit it! And I am much stronger than you are. The big battalions are on my side. You have a splendid position, but it is your splendid position that makes you so vulnerable. You can't defend it! And I am in attack» [282, с. 170]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 205–206 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Sir Robert Chiltern* [*in a low voice*]: I will give you any sum of money you want.

Mrs Cheveley: Even you are not rich enough, Sir Robert, to buy back your past. No man is» [282, с. 171]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 186 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«Robert, I know this woman. You don't. We were at school together. She was untruthful, dishonest, an evil influence on everyone whose trust of friendship she could win. I hated, I despised her. She stole things, she was a thief. She was sent away for being a thief. Why do you let her influence you?» [282, с. 176]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 207 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Lady Chiltern*: Compromise? Robert, why do you talk so differently tonight from the way I have always heard you talk? Why are you changed?

Sir Robert Chiltern: I am not changed. But circumstances alter things.

Lady Chiltern: Circumstances should never alter principles!» [282, с. 177]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 186 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Lady Chiltern*: It can never be necessary to do what is not honourable. Or if it be necessary, then what is it that I have loved! But it is not, Robert; tell me it is not. Why should it be? What gain would you get? Money? We have no need of that! And money that comes from a tainted source is a degradation. Power? But power is nothing in itself. It is power to do good that is fine – that, and that only. What is it, then? Robert, tell me why you are going to do this dishonourable thing!

Sir Robert Chiltern: Gertrude, you have no right to use that word. I told you it was a question of rational compromise. It is no more than that.

Lady Chiltern: Robert, that is all very well for other men, for men who treat life simply as a sordid speculation; but not for you, Robert, not for you. You are different. All your life you have stood apart from others. You have never let the word soil you. To the world, as to myself, you have been an ideal always. Oh! be that ideal still. That great inheritance throw not away – that tower of ivory do not destroy. Robert, men can love what is beneath them – things unworthy, stained, dishonoured. We women worship when we love; and when we lose our worship, we lose everything. Oh! don’t kill my love for you, don’t kill that!» [282, с. 177]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 199–200 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«Sir Robert Chiltern: Oh, love me always, Gertrude, love me always!

Lady Chiltern: I will love you always, because you will always be worthy of love. We must love the highest when we see it!» [282, с. 179]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 187 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«Arthur, I couldn’t tell my wife. When could I have told her? Not last night. It would have made a lifelong separation between us, and I would have lost the love of the one woman in the world I worship, of the only woman who has ever stirred love within me. Last night it would have been quite impossible. She would have turned from me in horror … in horror and in contempt» [282, c. 180]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 200 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Sir Robert Chiltern* [*pacing up and down the room*]: Arthur, do you think that what I did nearly eighteen years ago should be brought up against me now? Do you think it fair that a man’s whole career should be ruined for a fault done in one’s boyhood almost? I was twenty-two at the time, and I had the double misfortune of being well-born and poor, two unforgivable things nowadays. It is fair that the folly, the sin of one’s youth, if men choose to call it a sin, should wreck a life like mine, should place me in the pillory, should shatter all that I have worked for, all that I have built up? Is it fair, Arthur?

Lord Goring: Life is never fair, Robert. And perhaps it is a good thing for most of us that it is not.

Sir Robert Chiltern: Every man of ambition has to fight his century with its own weapons. What this century worships is wealth. The god of this century is wealth. To succeed one must have wealth. At all costs one must have wealth» [282, c. 181–182]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 187–188 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Lord Goring*: Robert, how could you have sold yourself for money?

Sir Robert Chiltern [*excitedly*]: I did not sell myself for money. I bought success at a great price. That is all» [282, c. 182]. *(Наведена цитата мовою*

оригіналу співвідноситься зі сторінкою 188 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).

«he was a man of the most subtle and refined intellect. A man of culture, charm, and distinction. One of the most intellectual men I ever met» [282, с. 182]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 188 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«luxury was nothing but a background, a painted scene in a play, and that power, power over other men, power over the world, was the one thing worth having, the one supreme pleasure worth knowing, the one joy one never tired of, and that in our century only rich possessed it» [282, с. 183]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 79 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«I was dazed at the prospect he held out to me, and my ambition and my desire for power were at that time boundless» [282, с. 183]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 79 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«But I have paid conscience money many times. I had a wild hope that I might disarm destiny. The sum Baron Arnheim gave me I have distributed twice over in public charities since then» [282, с. 184]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 80 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«Oh, I should fancy Mrs Cheveley is one of those very modern women of our time who find a new scandal as becoming as a new bonnet, and air them both in the Park every afternoon at five-thirty. I am sure she adores scandals, and that the sorrow of her life at present is that she can’t manage to have enough of them» [282, с. 186].

(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 189 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).

«*Sir Robert Chiltern*: You have enabled me to tell you the truth. That is something. The truth has always stifled me.

Lord Goring: Ah! the truth is a thing I get rid of as soon as possible! Bad habit, by the way. Makes one very unpopular at the club … with the older members. They call it being conceited. Perhaps it is.

Sir Robert Chiltern: I would to God that I had been able to tell the truth … to live the truth. Ah! that is the great thing in life, to live the truth. [*Sighs, and goes towards the door.*] I'll see you soon again, Arthur, shan't I?» [282, с. 189]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 189 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Mrs Cheveley:* I see that after all these years you have not changed a bit, Gertrude.

Lady Chiltern: I never change.

Mrs Cheveley [*elevating her eyebrows*]: Then life has taught you nothing?

Lady Chiltern: It has taught me that a person who has once been guilty of a dishonest and dishonourable action may be guilty of it a second time, and should be shunned» [282, с. 200]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 201 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«Call it what you choose. I hold your husband in the hollow of my hand, and if you are wise you will make him do what I tell him» [282, с. 201]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 190 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Lady Chiltern*: Don't come near me. Don't touch me. I feel as if you had soiled me for ever. Oh! what a mask you have been wearing all these years! A

horrible painted mask! You sold yourself for money. Oh! a common thief were better. You put yourself up to sale to the highest bidder! You were bought in the market. You lie to the whole world. And yet you will not lie to me.

Sir Robert Chiltern [*rushing towards her*]: Gertrude! Gertrude!

Lady Chiltern [*thrusting him back with outstretched hands*]: No, don't speak! Say nothing! Your voice wakes terrible memories – memories of things that made me love you – memories of words that made me love you – memories that now are horrible to me. And how I worshipped you! You were to me something apart from common life, a thing pure, noble, honest, without stain. The world seemed to me finer because you were in it, and goodness more real because you lived. And now – oh, when I think that I made of a man like you my ideal! the ideal of my life!» [282, с. 202–203]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 190–191 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«There was your mistake. There was your error. The error all women commit. Why can't you women love us, faults and all? Why do you place us on monstrous pedestals? We have all feet of clay, women as well as men: but when we men love women, we love them knowing their weaknesses, their follies, their imperfections, love them all the more, it may be, for that reason. It is not the perfect, but the imperfect, who have need of love. It is when we are wounded by our own hands, or by the hands of others, that love should come to cure us – else what use is love at all? All sins, except a sin against itself, Love should forgive. All lives, save loveless lives, true Love should pardon. A man's love is like that. It is wider, larger, more human than a woman's. Women think that they are making ideals of men. What they are making of us are false idols merely. You made your false idol of me, and I had not the courage to come down, show you my wounds, tell you my weaknesses. I was afraid that I might lose your love, as I have lost it now. And so, last night you ruined my life for me – yes, ruined it!» [282, с. 203]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 201–202 дисертації, де міститься її переклад*

Олекси Негребецького).

«I love her more than anything in the world. I used to think ambition the great thing. It is not. Love is the great thing in the world. There is nothing but love, and I love her. But I am defamed in her eyes. I am ignoble in her eyes. There is a wide gulf between us now. She has found me out, Arthur, she has found me out» [282, с. 214]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 191–192 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«You have to get married, and at once. Why, when I was your age, sir, I had been an inconsolable widower for three months, and was already paying my addresses to your admirable mother. Damme, sir, it is your duty to get married. You can't be always living for pleasure. Every man of position is married nowadays. Bachelors are not fashionable any more. They are a damaged lot. Too much is known about them. You must get a wife, sir» [282, с. 208]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 81 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Lord Goring* [*expostulating*]: My dear father, if I am to get married, surely you will allow me to choose the time, place, and person? Particularly the person.

Lord Caversham [*testily*]: That is a matter for me, sir. You would probably make a very poor choice. It is I who should be consulted, not you. There is property at stake. It is not a matter for affection. Affection comes later on in married life.

Lord Goring: Yes. In married life affection comes when people thoroughly dislike each other, father, doesn't it?» [282, с. 212]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 192 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«I regret to say, Miss Chiltern, that I have no influence at all over my son» [282, с. 228]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 81 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«*Lord Caversham*: Why don't you propose to that pretty Miss Chiltern?

Lord Goring: I am of a very nervous disposition, especially in the morning.

Lord Caversham: I don't suppose there is the smallest chance of her accepting you.

Lord Goring: I don't know how the betting stands today.

Lord Caversham: If she did accept you she would be the prettiest fool in England.

Lord Goring: That is just what I should like to marry. A thoroughly sensible wife would reduce me to a condition of absolute idiocy in less than six months» [282, с. 228]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 81–82 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«Poor old Lord Mortlake, who had only two topics of conversation, his gout and his wife! I never could quite make out which of the two he was talking about. He used the most horrible language about them both» [282, с. 218–219]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 207 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«I don't mind bad husbands. I have had two. They amused me immensely» [282, с. 219]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 208 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).*

«What you know about him is not his real character. It was an act of folly done in his youth, dishonourable, I admit, shameful, I admit, unworthy of him, I admit, and therefore … not his true character» [282, с. 220]. *(Наведена цитата мовою*

оригіналу співвідноситься зі сторінкою 192 дисертації, де міститься її переклад Олекси Негребецького).

George Bernard Shaw «Man and Superman»

«Roebuck Ramsden is in his study, opening the morning letters. The study, handsomely and solidly furnished, proclaims the man of means. Not a speck of dust is visible: it is clear that there are at least two housemaids and a parlormaid downstairs, and a housekeeper upstairs who does not let them spare elbow-grease. Even the top of Roebuck's head is polished: on a sunshiny day he could heliograph his orders to distant camps by merely nodding. In no other respect, however, does he suggest the military man. It is in active civil life that men get his broad air of importance, his dignified expectation of deference, his determinate mouth disarmed and refined since the hour of his success by the withdrawal of opposition and the concession of comfort and precedence and power. He is more than a highly respectable man: he is marked out as a president of highly respectable men, a chairman among directors, an alderman among councillors, a mayor among aldermen. Four tufts of iron-grey hair, which will soon be as white as isinglass, and are in other respect not at all unlike it, grow in two symmetrical pairs above his ears and at the angles of his spreading jaws. He wears a black frock coat, a white waistcoat (it is bright spring weather), and trousers, neither black nor perceptibly blue, of one of those indefinitely mixed hues which the modern clothier has produced to harmonize with the religions of respectable men. He has not been out of doors yet today; so he still wears his slippers, his boots being ready for him on the hearthrug» [271, с. 41]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 130 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«I will not allow you or any man to treat me as if I were a mere member of the British public. I detest its prejudices; I scorn its narrowness; I demand the right to think for myself. You pose as an advanced man. Let me tell you that I was an

advanced man before you were born» [271, с. 53]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 131–132 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«Mr John Tanner suddenly opens the door and enters. He is too young to be described simply as a big man with a beard. But it is already plain that middle life will find him in that category. He has still some of the slimness of youth; but youthfulness is not the effect he aims at: his frock coat would befit a prime minister; and a certain high chested carriage of the shoulders, a lofty pose of the head, and the Olympian majesty with which a mane, or rather a huge whisp, of hazel colored hair is thrown back from an imposing brow, suggest Jupiter rather than Apollo. He is prodigiously fluent of speech, restless, excitable (mark the snorting nostril and the restless blue eye, just the thirty-secondth of an inch too wide open), possibly a little mad. He is carefully dressed, not from the vanity that cannot resist finery, but from a sense of the importance of everything he does which leads him to make as much of paying a call as other men do of getting married or laying a foundation stone. A sensitive, susceptible, exaggerative, earnest man: a megolmaniac, who would be lost without a sense of humor» [271, с. 47]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 132 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«*Tanner*: It’s all my own doing: that’s the horrible irony of it. He told me one day that you were to be Ann’s guardian; and like a fool I began arguing with him about the folly of leaving a young woman under the control of an old man with obsolete ideas.

Ramsden [*stupended*]: My ideas obsolete!!!!!!!

Tanner: Totally. I had just finished an essay called Down with Government by the Greyhaired; and I was full of arguments and illustrations. I said the proper thing was to combine the experience of an old hand with the vitality of a young one. Hang me if he didn’t take me at my word and after his will – it’s dated only a fortnight after

that conversation – appointing me as joint guardian with you!» [271, c. 49]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 134 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«I am altogether on your side in this matter. I congratulate you, with the sincerest respect, on having the courage to do what you have done. You are entirely in the right; and the family is entirely in the wrong» [271, c. 81]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 134 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«Oh, they know it in their hearts, though they think themselves bound to blame you by their silly superstitions about morality and propriety and so forth. But I know, and the whole world really knows, though it dare not say so, that you were right to follow your instinct; that vitality and bravery are the greatest qualities a woman can have, and motherhood her solemn initiation into womanhood; and that the fact of your not being legally married matters not one scrap either to your own worth or to our real regard for you» [271, c. 82]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 135 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«I am only the most impudent person you’ve ever met. That’s your notion of a thoroughly bad character. When you want to give me a piece of your mind, you ask yourself, as a just and upright man, what is the worst you can fairly say of me. Thief, liar, forger, adulterer, perjurer, glutton, drunkard? Not one of these names fit me. You have to fall back on my deficiency in shame. Well, I admit it. I even congratulate myself; for if I were ashamed of my real self, I should cut as stupid a figure as any of the rest of you. Cultivate a little impudence, Ramsden; and you will become quite a remarkable man» [271, c. 53]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 135 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«*Ramsden* [*very deliberately*]: Mr Tanner: you are the most impudent person I have ever met.

Tanner [*seriously*]: I know it, Ramsden. Yet even I cannot wholly conquer shame. We live in an atmosphere of shame. We are ashamed of everything that is real about us; ashamed of ourselves, of our relatives, of our incomes, of our accents, of our opinions, of our experience, just as we are ashamed of our naked skins. Good Lord, my dear Ramsden, we are ashamed to walk, ashamed to ride in an omnibus, ashamed to hire a hansom instead of keeping a carriage, ashamed of keeping one horse instead of two and a groom-gardener instead of a coachman and footman. The more things a man is ashamed of, the more respectable he is. Why, you’re ashamed to buy my book, ashamed to read it: the only thing you’re not ashamed of is to judge me for it without having read it; and even that only means that you’re ashamed to have heterodox opinions. Look at the effect I produce because my fairy godmother withheld from me this gift of shame. I have every possible virtue that a man can have except –» [271, с. 52]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 136 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«We all lie; we all bully as much as we dare; we all bid for admiration without the least intention of earning it; we all get as much rent as we can out of our powers of fascination» [271, с. 199]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 136 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«*Ann*: But, Jack, you cannot get through life without considering other people a little.

Tanner: Ay; but what other people? It is this consideration of other people – or rather this cowardly fear of them which we call consideration – that makes us the sentimental slaves we are. To consider you, as you call it, is to substitute your will for

my own. How if it be a baser will than mine? Are women taught better than men or worse? Worse, of course, in both cases. And then what sort of world are you going to get, with its public men considering its voting mobs, and its private men considering their wives? What does Church and State mean nowadays? The Woman and the Ratepayer» [271, с. 76]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 137 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«*Ann* [*earnestly*]: Oh, how wrong you are! I would have done anything for you.

Tanner: Anything except let me get loose from you. Even then you had acquired by instinct that damnable woman's trick of heaping obligations on a man, of placing yourself so entirely and helplessly at his mercy that at last he dare not take a step without running to you for leave. I know a poor wretch whose one desire in life is to run away from his wife. She prevents him by threatening to throw herself in front of the engine of the train he leaves her in. That is what all women do. If we try to go where you do not want us to go there is no law to prevent us; but when we take the first step your breasts are under our foot as it descends: your bodies are under our wheels as we start. No woman shall ever enslave me in that way» [271, с. 76]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 138 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«Is that any reason why you are not to call your soul your own? Oh, I protest against this vile abjection of youth to age! Look at fashionable society as you know it. What does it pretend to be? An exquisite dance of nymphs. What is it? A horrible procession of wretched girls, each in the claws of a cynical, cunning, avaricious, disillusioned, ignorantly experienced, foul-minded old woman whom she calls mother, and whole duty it is to corrupt her mind and sell her to the highest bidder. Why do these unhappy slaves marry anybody, however old and vile, sooner than not marry at all? Because marriage is their only means of escape from these decrepit fiends who hide their selfish ambitions, their jealous hatreds of the young rivals who

have supplanted them, under the mask of maternal duty and family affection.» [271, с. 96–97]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 138–139 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«Break your chains. Go your way according to your own conscience and not according to your mother's. Get your mind clean and vigorous; and learn to enjoy a fast ride in a motor car instead of seeing nothing in it but an excuse for a detestable intrigue. Come with me to Marseilles and across to Algiers and to Biskra, at sixty miles an hour. Come right down to the Cape if you like. That will be a Declaration of Independence with a vengeance. You can write a book about it afterwards. That will finish your mother and make a woman of you» [271, с. 97–98]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 139 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«*Tanner*: Stand by her! What danger is she in? She has the law on her side; she has popular sentiment on her side; she has plenty of money and no conscience. All she wants with me is to load up all her moral responsibilities on me, and do as she likes at the expense of my character. I can't control her; and she can compromise me as much as she likes. I might as well be her husband.

Ramsden: You can refuse to accept the guardianship. I shall certainly refuse to hold it jointly with you.

Tanner: Yes; and what will she say to that? What does she say to it? Just that her father's wishes are sacred to her, and that she shall always look up to me as her guardian whether I care to face the responsibility or not. Refuse! You might as well refuse to accept the embraces of a boa constrictor when once it gets round your neck» [271, с. 49]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 140 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«It is not for me to approve or disapprove. I accept it. My father loved me and

knew best what was good for me» [271, с. 56]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 140 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«I feel that I am too young, too inexperienced to decide. My father's wishes are sacred to me» [271, с. 58]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 140 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«In short – to put it as a husband would put it when exasperated to the point of speaking out – she is a liar. And since she has plunged Tavy head over ears in love with her without any intention of marrying him, she is a coquette, according to the standard definition of a coquette as a woman who rouses passions she has no intention of gratifying. And as she has now reduced you to the point of being willing to sacrifice me at the altar for the mere satisfaction of getting me to call her a liar to her face, I may conclude that she is a bully as well. She can't bully men as she bullies women; so she habitually and unscrupulously uses her personal fascination to make men give her whatever she wants. That makes her almost something for which I know no polite name» [271, с. 199]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 141 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«I fought with boys I didn't hate; I lied about things I might just as well have told the truth about; I stole things I didn't want; I kissed little girls I didn't care for. It was all bravado: passionless and therefore unreal» [271, с. 70–71]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 141 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«Yes, of her purpose; and that purpose is neither her happiness nor yours, but Nature's. Vitality in a woman is a blind fury of creation. She sacrifices herself to it:

do you think she will hesitate to sacrifice you?» [271, с. 60]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 142 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«I began to have scruples, to feel obligations, to find that veracity and honor were no longer goody-goody expressions in the mouths of grown-up people, but compelling principle in myself» [271, с. 73]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 142 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«Love played its part in the earliest dreams and follies and romances I can remember – may I say the earliest follies and romances we can remember? – though we did not understand it at the time. No: the change that came to me was the birth in me of moral passion; and I declare that according to my experience moral passion is the only real passion» [271, с. 73]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 142 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«*Ann* [*bored*]: I am afraid I am too feminine to see any sense in destruction. Destruction can only destroy.

Tanner: Yes. That is why it is so useful. Construction cumbers the ground with institutions made by busybodies. Destruction clears it and gives us breathing space and liberty» [271, с. 74]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 143 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«But why me? Me of all men! Marriage is to me apostasy, profanation of the sanctuary of my soul, violation of my manhood, sale of my birthright, shameful surrender, ignominious capitulation, acceptance of defeat. I shall decay like a thing that has served its purpose and is done with; I shall change from a man with a future

to a man with a past; I shall see in the greasy eyes of all the other husbands their relief at the arrival of a new prisoner to share their ignominy. The young men will scorn me as one who has sold out: to the women I, who have always been an enigma and a possibility, shall be merely somebody else's property – and damaged goods at that: a secondhand man at best» [271, с. 203]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 143 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

«It is false. I love you. The Life Force enchants me. I have the whole world in my arms when I clasp you. But I am fighting for my freedom, for my honor, for my self, one and indivisible» [271, с. 205]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 144 дисертації, де міститься її переклад Олександра Мокровольського).*

Gerhart Hauptmann «Kollege Crampton»

«Professor Crampton liegt mit heraufgezogenen Beinen schlafend auf dem Diwan. Er ist ein mittelgroßer Mann, hoher Vierziger, zart und mit dünnen Beinen. Auf seinem rabenschwarzen Haar sitzt ein Fes. Der Schnurrbart sowie der dichte Backenbart sind ebenfalls tiefschwarz. Seine Augen quellen hervor, haben oft einen öden und stieren Ausdruck und verraten den Trinker. Er vermeidet es, wenn er spricht, fast immer, die Menschen anzusehen; bei Anreden blickt er an ihnen vorbei. Umhergehend heftet er die Augen meist auf den Boden. In seiner Kleidung ist der Professor verwahrlost. Oft muß er mit einem Griff die trichterförmigen, weiten Beinkleider heraufrücken; sein Samtjackett ist abgeschabt, und seine türkischen Pantoffeln sind verblichen» [235, с. 263–264]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 158 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

«Sehen Sie, ich bin nun zehn Jahre in diesem Nest. Da kann man genug haben. Wie? Man versauert. Wie? Man versauert schlechterdings. – Es ist auch so manches nicht nach meinem Geschmack. Wenig Talent unter den Schülern und unter den Lehrern schon gar nicht. Diese Kollegen, ha, ha! Dieser Direktor! ho, ho, ho! – Oh! ’n ganz guter Mann. Frißt keine Stiefelsohlen … nicht?» [235, с. 266]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 159 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

«Ach was, machen Sie sich nichts draus, Strähler! Pfeifen Sie auf die ganze Akademie. Was ein echtes Talent ist, das ist wie ein Urwaldbaum. Verstehen Sie mich? Eine Akademie – das ist die Dressur, das ist der spanische Stiefel, das ist der Block, das ist die Uniform, das ist die Antikunst!» [235, с. 270]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 161 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

«Und im übrigen, junger Mann, Brust raus! Kopf hoch! Und wenn der Teufel und seine Großmutter in Ihren Weg treten, durch! Und wenn deine besten Freunde dir raten, von der Kunst abzulassen – laß sie schwatzen! Man wird dir, wenn du erst mal was Rechtes leistest, erst recht den Kopf heiß machen. Jeder Straßenkehrer wird deine Arbeit bespucken und dir zuschreien: werde Straßenkehrer! Die Hauptsache ist: bete und arbeite! Aber nicht zu viel beten, mein Lieber! lieber etwas mehr arbeiten!» [235, с. 271]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 162 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

«Die Schande, die Schande, das ist ja das schlimmste. – Erst heute früh kam ein Brief an Mama. Ein Brief vom Direktor, worin er ihr schreibt, Papa würde morgen wahrscheinlich seines Amtes enthoben werden. Sie möge nur Papa beizeiten darauf vorbereiten. Nun ist sie aber fort, wo hätte sie denn auch bleiben sollen?! Zu Hause ist heute alles versiegelt worden. Unsere ganze Wohnung ist vom Hauswirt mit Beschlag belegt. Und hier, schreibt der Direktor, würde es heut oder morgen ebenso

gehen. Ach, mein Papa ist ein Bettler! Mein Papa ist ein armer, hilfloser Bettler! *Sie schluchzt*» [235, с. 283]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 87 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

«Liebe Kinder, – lieber Strähler – lieber Freund. Ich weiß, daß Sie mein Freund sind. Ich scheue mich jetzt auch vor niemand mehr, es einzugestehen. Es hilft nun doch nichts mehr. Um mich ist es sehr schlecht bestellt. Es steht miserabel um mich. Wenn mir jetzt einer einen Gefallen tun wollte – aber Sie sehen nicht danach aus, lieber Freund. Gertrud, ich muß dir nun ein Geständnis machen. Wenn dir jemand in Zukunft sagt: ehre Vater und Mutter, so sag' ich dir, dein Papa ist keiner Ehre wert. Dein Papa hat euch alle und sich selbst an den Rand des Abgrunds gebracht» [235, с. 284–285]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 165 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

«Der Mann wird verhöhnt und mit Steinen geworfen, und jeder Wicht hackt auf ihm rum. Ich will dir was sagen: für den Mann bürge ich. Ach, lache meinetwegen. Ich sag' es noch mal: ich bürge für ihn mit Haut und Haaren. Hör du nur Leute reden, die seine Verhältnisse genau gekannt haben. Man hat ihn ausgenützt, man hat ihn ausgesaugt. Blutsauger haben ihn ausgesaugt. Weltunerfahren ist er, gutmütig, wohltrauend …» [235, с. 295]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 166 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

«Was er braucht, ist Ruhe. Menschen, die ihn verstehen und ihm die kleinen Sorgen des Lebens abnehmen» [235, с. 295–296]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 166 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

«Sein größtes Unglück war seine Frau. Eine herzlose, aufgeblasene, leere Person. Dumm und adelsstolz obendrein» [235, с. 296]. *(Наведена цитата мовою*

оригіналу співвідноситься зі сторінкою 167 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).

«Sie wissen wohl, daß ich Papa meistens führen muß, er kann nicht allein gehen. Wenn er allein geht, bekommt er Schwindel. – Er verträgt fast gar nichts mehr. – Er ist überhaupt so hinfällig, er muß in jeder Beziehung so vorsichtig sein, daß … daß man ein gutes Werk tut, wenn man ihm immer wieder ans Herz legt, sich zu schonen, sich keine Strapazen zuzumuten. – Herr Strähler, Sie werden es vielleicht seltsam finden, aber – ich habe schon so viel durchgemacht… Vielleicht ist es Ihnen möglich, meine Lage zu verstehen. Sie wissen vielleicht, daß Papa – die Nacht – wieder nicht nach Hause gekommen ist. Vielleicht wissen Sie sogar, wo er gewesen ist!? – Ich bin die ganze Nacht nicht zur Ruhe gekommen. – Denken Sie doch, was kann ihm alles zustoßen. Er ist ja so hilflos, so ganz auf die anderen angewiesen… *Mit einem tiefen Seufzer der Erschöpfung.* Ach, ich kann nicht mehr, ich kann nicht mehr» [235, с. 276]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 174 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

«Ich will nicht, ich will nicht. Ich mag nicht ihr Gnadenbrot essen. Ich mag nicht mit anhören, wie sie auf meinen Papa alle Schuld häufen. Mama hat auch Schuld. Mama ist oft genug hart und lieblos gewesen. Und wenn Großpapa herkommt, ich gehe nicht mit ihm. Ich mag nicht, ich mag nicht. Mein Papa ist allein. Mein Papa hat niemand. Für Mama und die Schwestern ist gut gesorgt. Ich will bei Papa bleiben. Ich gehöre zu meinem Papa» [235, с. 290]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 212–213 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

«der edle Dulder» [235, с. 295]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 175 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

«Ich brauche nicht essen, aber lesen muß ich» [235, с. 299]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінкою 175 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

«Um Gottes Willen! ich soll Sie wohl malen. Mein Allerliebster, mein Allerliebster! Ich bedanke mich höflich. Ich werde mich hüten. Den Kneipwirt soll ich malen für fünfzig Pfennig. Ein Grünzeugweib soll ich abklatschen für einen Topf sauer Gurken. Ein Porträt, mein Freund, kostet sechshundert Taler; nicht mehr und nicht weniger. Ich kann mich nicht wegwerfen. Also wenn Sie das wollen, dann stehe ich zu Diensten» [235, с. 306]. *(Наведена цитата мовою оригіналу співвідноситься зі сторінками 87–88 дисертації, де міститься її переклад О. Соколовського).*

Gerhart Hauptmann «Der Biberpelz»

«*Frau Wolff war bemüht, ein Stück Rehwild aus dem Sack hervorzuziehen*. I, schinden tun se dich also bei Kriegers? Nee, so a armes Kind aber ooch! – Mit so was komm mer ock uffgezugen! A Frauenzimmer wie a Dragoner…! Nanu faß an, dort unten a Sack! Du kannst dich woll gar nich tälscher anstellen? Bei mir haste damit kee Glicke nich! ’s Faulenzen lernste bei mir erscht recht nich! *Beide hängen den Rehbock am Türpfosten auf.* Nu sag’ ich dersch aber zum letzten Male…

Leontine. Ick jeh’ nich mehr bei die Leute hin. Denn jeh’ ick lieber int Wasser, Mama!

Frau Wolff. Na, daßte ock bloß keen’n Schnuppen krigst.

Leontine. Ich spring’ int Wasser!

Frau Wolff. Da ruff mich ock, heerschte! Ich wer der an Schubs geben, dass de ooch ja – und fliegst nich daneben» [235, с. 486]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 208–*209 *дисертації).*

«*Frau Wolff.* Renn du bloß mit'n Kopp durch de Wand! – Du wirscht bei da Leuten nich ewig bleiben. Du bist ni vermit't fir ewige Zeiten. – Meinswegen zieh du zum erschten April. – So lange bleibste an Ort und Stelle! – 's Weihnachtsgeschenk in der Tasche, gelt, nu mechtste fortloofen? Das is keene Mode! – Ich geh' bei da Leuten aus und ein. Das wer ich woll uff mir sitzen lassen!

Leontine. Det bißken Lumpe, det ick da anhabe?

Frau Wolff. 's baare Geld vergißte woll ganz?

Leontine. Jawoll doch! Janze Märker sechse!

Frau Wolff. I, Geld is Geld! Das laß du gutt sein!» [235, с. 487]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 91 дисертації).*

«*Frau Wolff.* Da is keene Angst drum, Julian. Kann meeglich sein, du erlebst noch was. Se wohnt noch amal in der Beletage, und wir sein froh, wenn se uns bloß kennt. Was hat'n der Tätsrat zu mir gesagt? Ihre Tochter is so ein scheenes Mädchen, die kann beim Theater Farure machen.

Julius. Denn soll se man machen, det se hinkommt.

Frau Wolff. Du hast keene Bildung, Julian. Von Bildung hast du ooch keene Spur. Wenn ich nee gewest wär', Julian! Was wär' ock aus da Mädeln geworden? Ich hab' se gebild't erzogen, verstehste. De Bildung is heutzutage de Hauptsache. Das geht nich aso uff eenen Hieb. Immer eens nach'n andern, a pee a pee. Nu mag se mal erscht a Dienst kenn'nlern. Dann geht se meinswegen rein nach Berlin. Die is heite noch viel zu jung fersch Theater» [235, с. 488–489]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 210 дисертації).*

«Ihr Männer habt immer a großes Maul, und wenn's derzu kommt, da kennt er nischt leisten. Ich arbeit' euch dreimal in a Sack un wieder raus, euch alle mitnander» [235, с. 499]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 210 дисертації).*

«*Julius*. Ick kann doch nich stehlen. Ick soll woll – all rinfallen.

Frau Wolff. De bist eben tumm und musst ooch tumm bleiben. Hier hat kee Mensch von stehln gered't. Wer halt nich wagt, der gewinnt ooch nich. Und wenn de erscht reich bist, Julian, und kannst in der Eklipage sitzen, da fragt dich kee Mensch nich, wo de's her hast. Ja, wenn ma's von armen Leiten nähme! Aber wenn mer nu wirklich – und gingen zu Kriegern und lad'ten de zwee Meter Holz uff a Schlitten und stellten se drum'n bei uns in a Schuppen, da sein die Leite noch lange nich ärmer» [235, с. 501]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 149 дисертації).*

«A Armes schind't sich halt Tag und Nacht. A Reiches liegt derfire im Bette» [235, с. 502–503]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 149 дисертації).*

«*Krüger, ungeduldig*. Ich habe nicht länger Zeit, Herr Vorsteher.

Wehrhahn. Was heißt das, Zeit? Sie haben nicht Zeit? Kommen Sie zu mir oder ich zu Ihnen? Nehme ich Ihre Zeit in Anspruch oder Sie die meine?

Krüger. Das ist Ihr Amt, dafür sind Sie hier.

Wehrhahn. Bin ich vielleicht Ihr Schuhputzer, was?

Krüger. Habe ich vielleicht silberne Löffel gestohlen? Ich verbitte mir diesen Unteroffizierston!

Wehrhahn. Da hört doch aber… Schreien Sie nicht so!

Krüger. Sie schreien, Herr!

Wehrhahn. Sie sind halbtaub, da muß ich schreien.

Krüger. Sie schreien immer, Sie schreien jeden an, der hierherkommt.

Wehrhahn. Ich schreie niemand an, schweigen Sie still!

Krüger. Sie spielen sich hier als wer weiß was auf. Sie schikanieren den ganzen Ort.

Wehrhahn. Das kommt noch ganz anders, warten Sie nur. Ich werde Ihnen noch viel unbequemer.

Krüger. Das macht mir nicht den keringsten Eindruck. Ein Kernegroß sind Sie, weiter nichts. Sie wollen sich aufspielen, weiter nichts. Als ob Sie der König selber wären…

Wehrhahn. Hier bin ich auch König!

Krüger lacht aus vollem Halse. Ha, ha, ha, ha! Das lassen Sie kut sein, in meinem Auge sind Sie kar nichts. Sie sind'n kanz simpler Amtsvorsteher. Sie müssen erst lernen, einer zu werden» [235, с. 516]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 92–*93 *дисертації).*

«Ich sage Ihnen, mein lieber Motes, so'n Posten wird einem schwer gemacht. Wenn man nicht wüsste, für was man hier steht, da könnte man manchmal die Büchse ins Korn werfen. So aber heißt es: tapfer aushalten. Was ist es denn schließlich, für was man kämpft? Die höchsten Güter der Nation!» [235, с. 517]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 93 дисертації).*

«*Krüger*. Nu denken Sie sich um Chottes willen! In vierzehn Tagen zwei solche Diebstäbe! Zwei Meter Knüppel, wie Sie dort haben. *Er nimmt einen der Knüppel in die Hand.* So chutes, teures Holz, Frau Wolff.

Frau Wolff. Nee, ärgern könnt' ma sich, daß ma grien wird. Was hier fer ane Bande sitzt… Pfui Teifel! Nee so was! äh! Laßt mich zufriede!

Krüger ficht wütend mit dem Knüppel in der Luft herum. Und wenn's mich tausend Taler kost, ich werde den Tieben schon auf die Spur komm. Die Leute entkehen dem Zuchthause nicht.

Frau Wolff. Das wär' ooch a Segen. Wahrhaft'gen Gott!» [235, с. 528]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 95 дисертації).*

«Gut, wollen mal sehn. *Er dehnt sich, steht auf und vertritt sich die Beine. Zu Wulkow*. Das ist nämlich hier unsre fleißige Waschfrau. Die denkt, alle Menschen

sind so wie sie. *Zu Frau Wolff*. So ist's aber leider nicht in der Welt. Sie sehen die Menschen von außen an. Unsereins blickt nun schon etwas tiefer. *Er geht einige Schritte, bleibt dann vor ihr stehen und legt ihr die Hand auf die Schultern*. Und so wahr es ist, wenn ich hier sage: die Wolffen ist eine ehrliche Haut, so sage ich Ihnen mit gleicher Bestemmtheit: Ihr Dr. Fleischer, von dem wir da sprachen, das ist ein lebensgefährlicher Kerl!» [235, с. 542]. *(Наведена цитата мовою оригіналу подається в перекладі автора (с. 96 дисертації).*