

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЇВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: «Жанр трагікомедії в українській драмі 1920-х років»

Виконала: студентка 4-го року навчання

Спеціальності – 035.1 Філологія (Українська мова та література);

освітньої програми: Мова, література, компаративістика

Семенченко Марина Андріївна

Керівник: Пашко О. В.,

кандидат філологічних наук, старший викладач

Рецензент Пелешенко Н.І.,

Кандидат філологічних наук, старший викладач

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК «_____»

_____ 2022 р.

Київ – 2022

ЗМІСТ

Вступ	5
Розділ 1. Генеза жанру трагікомедії.....	8
1.1. Амбівалентна природа трагікомедії.....	8
1.2. Історія формування терміну	11
Розділ 2. Специфіка української трагікомедії 1920-х років.....	16
2.1. Трагікомедія в контексті доби: полеміка Леся Курбаса і Якова Мамонтова.....	16
2.2. Сильові пошуки: між реалізмом та експресіонізмом.....	18
2.3. Засоби трагікомічного: іронія, гротеск, сатира, трагізм.....	21
Розділ 3. Трагікомедії Миколи Куліша та Якова Мамонтова: жанрові особливості.....	23
3.1. Трагедійно-гротескні характери «Маклени Граси» Микли Куліша.....	23
3.2. Трагікомедійний характер дії та образу Малахія в п'єсі «Народний Малахій» Миколи Куліша	28
3.3. Модифікація жанру трагікомедії у п'єсі Якова Мамонтова «Республіка на колесах»	33
Висновки.....	36
Список використаної літератури	38

Вступ

Визначення жанрових особливостей драматургії майже завжди базується на опозиції «комедія-трагедія» залежно від змісту, композиції, дії, персонажів п'єси, тому ми маємо таке різноманіття типів комедій і трагедій, і тому виникає проблема диференціації жанру трагікомедії з визначенням властивих саме їй типологічних рис. Стикаючись з певним жанром, читач має ряд очікувань і стереотипів від тексту (і як глядач від перегляду вистави), відтак це дозволяє драматургові, маркуючи текст певним жанром, не повторювати правила гри жанру і перевищувати очікування реципієнта [33].

Одним з основних питань теорії жанру у театрі стає, які саме драматургійні жанри є центральними у літературі Нового часу, які їх типологічні риси, яка структура та яких модифікацій зазнають. Дослідник театру Еріх Бентлі у своїй розвідці «Теорія драми» визначає чотири види п'єс, які мають свої стійкі типологічні риси протягом історичного розвитку: трагедія, комедія, трагікомедія, мелодрама [6]. Ми спробуємо визначити типологічні риси жанру трагікомедії як повноцінної жанрової моделі в модерну добу, що ознаменує великі ідеологічні, історичні та соціальні зсуви, появу нових стильових напрямів, спираючись на контекст розвитку національного театру і драматургії у ньому, при цьому зважаючи на революційний характер означеної доби. Розшифрувати жанр означає, перш за все, вміти читати текст, порівняти його з іншими текстами, і, що важливо, вміти зіставити його із суспільно-ідеологічною площиною, що в конкретну епоху є дзеркалом правдивості для конкретної публіки [33; 160].

В. Будний та М. Ільницький окреслюють поняття жанру як рухому категорію, яка спрямована на стійкі повторювані, упізнавані типи літературних структур [9;193], залучають поняття жанрового генотипу – сукупності розрізнявальних ознак, які є спільними для творів певного жанру [9; 204].

Вивчення можливих узагальнених закономірностей та окреслення моделей допомагає поглянути, яким чином ці моделі продукують нові художні тексти, до того ж, простежити як ті чи інші культурно-історичні аспекти впливають на твори. При взаємодії двох жанрів, один іншим цілковито не заміщуються лише здобувають ознаки одне одного [47].

Класичний театр переживань, що веде до катастрофи є відмінним від театру Нового часу, що характеризується різноманітністю жанрових утворень і трансформацій. Трагікомедія Ренесансу і модерна не можуть аналізуватися за «статичною» теорією жанрів, та ми можемо віднайти певні спільні, або протилежні складові у специфіці жанру, аналізуючи її у контексті модерної епохи поряд із характеристикою жанру попереднього розквіту зокрема.

У цій роботі ми спробуємо окреслити визначення й особливості жанру трагікомедії, його специфіку в українській драмі 20-х років XX століття.

Мета роботи: охарактеризувати жанрові особливості трагікомедії в українській драматургії 1920-х на прикладі п'єс Миколи Куліша та Якова Мамонтова.

Досягнення поставленої мети вимагає виконання таких завдань:

- виявити жанрову модель трагікомедії: спроба охарактеризувати її історико-культурний контекст, генезу жанру;
- виокремити жанрові особливості трагікомедії в контексті стильових напрямів доби;
- виділити характерні ознаки поетики трагікомедії;
- систематизувати наукові розвідки у жанрі трагікомедія в українському літературознавстві;
- проаналізувати п'єси Миколи Куліша «Народний Малахій», «Маклена Граса» та трагікомедію Якова Мамонтова «Республіка на колесах» крізь призму поетики трагікомедії.

Методологічна основа дослідження: ми послуговуємося порівняльно-історичним, інтертекстуальним, історико-літературним, біографічним методами. Для дослідження даної теми до аналізу було залучено літературно-критичні статті сучасників драматургів; листи і статті самих авторів, а також літературознавчі розвідки, у яких розглянуто коло зазначених у роботі питань.

Об'єкт дослідження: п'єси Миколи Куліша «Народний Малахій», «Маклена Граса», п'єса Якова Мамонтова «Республіка на колесах».

Предметом дослідження обрано характеристику трагікомічних елементів п'єс «Народний Малахій», «Маклена Граса», «Республіка на колесах».

Структура роботи: робота складається зі вступу, двох теоритичних розділів, одного практичного, висновків.

1. Генеза жанру трагікомедії

1.1. *Амбівалентна природа трагікомедії*

Ця розмова починається, як багато інших, з «Поетики Арістотеля де загально описано структуру грецької трагедії та розглянуто п'єсу як текст, а не як видовище. Давньогрецький філософ засвідчує жанрову бінарність «комедія - трагедія», що залишається центральною в теорії драматургії, залишаючи на периферії інші жанрові модифікації. Трагедія є відтворенням дії, імітацією вчинку прикрашеною мовою (такою мовою Арістотель називає ту, що має у собі ритм і гармонію, мелодію), діють у ній ті чи інші особи, які мають свій характер та мислення, за ними і визначається дія. Це імітація, яку виконують у дії, а не у розповіді, вона викликає почуття страху та емпатії, що спонукає глядача до очищення. Комедія стає зображенням відносно поганого в людині, адже помилка і неподобство є смішними [1]. Завдяки впливу Арістотеля, сприйняття наступниками його суджень про трагедію і комедію, відбуваються подальші спроби визначення жанру трагікомедії.

Натрапляємо на визначення цього жанру як «середнього», «мішаного», як п'єси, яка є і трагедією і комедією. «Високим» жанрам притаманний героїзм, трагедійне звучання, розкриття «вічних» морально-етичних тем, написання в урочистому стилі. «Низькі» жанри мають своєрідний «реалізм» і «народність», персонажі часто залучені з простолюду, мова написання часто є розмовною, «живою», «народною», фігурують побутові деталі, поєднуються елементи фольклорної поетики, домінує народно-сміхова культура [9; 137].

Ерік Бентлі розглядає дві жанрові концепції трагікомедії, які виокремлює так: «трагедія зі щасливим фіналом» та «комедія із нещасливим фіналом». Останню автор розглядає як розвиток комедії мольєрівського типу, котрі завершуються за допомогою прийому *deus ex machine* (втручання вищих сил,

які допомагають вирішити конфлікт), різновид цієї трагікомедії поширилася наприкінці XIX і на початку XX століття. Класичним зразком такого жанру він називає «Дику качку» Ібсена, сюди ж відносить і «неприємні п'єси» Бернарда Шоу, такі як «Свята Іонна». «Генріх IV» та «Шість персонажів у пошуках автора» Бентлі називає великими трагікомедіями Піранделло, а «В очікуванні Годо» Беккета і «Стільці» Йонеско означені ним як трагікомедії. «Трагедією за щасливим фіналом» автор характеризує вже не як «попереджену трагедію», а як «трагедію, що долається», найкращими зразками цього типу називає «проблемні п'єси Шекспіра» і його «останні романтичні п'єси», аналогічною спробою в цьому жанрі автор вважає «Принц Гомбузький» Кляйста. Також, Бентлі пише, що комедія переймає у фарса агресивність, а трагікомедія переймає її у комедії. Цей жанр видається автору найжорстокішим, нагадуючи боротьбу, де дозволені будь-які прийоми: «якщо комедіограф справді є неприязним стрільцем, що проголошує свою невинність, то трагікомічна драматургія – суцільна перестрілка <...> зображує реальність в чорному кольорі <...> ставить нас перед обличчям життя» [6], а комічне не виконує функцію розрядки, а створює ще більш гнітючу атмосферу, комічне посилює трагічне, та, безсумнівно, досягає самої суті справи.

Нортоп Фрай вважав, що «трагедія є насправді неявною або незавершеною комедією», такого висновку йому допомагає дійти аналіз катарсису, що здобуває глядач при перегляді цих жанрів. Комедійний катарсис для нього близький до того, який переживає глядач під час трагедії, щоправда воно є наслідком відчуття щастя, яке відчуває реципієнт у результаті розв'язання сюжету, тому «комедія містить у собі потенційну трагедію» [48; 61]. Сюзанна Лангер стверджує, що трагедія і комедія пов'язані, але відмінності глибші, ніж обробка поверхні. Вона порівнює їх з біологічними ритмами, у комедії цей ритм пов'язаний з переродженням, а у трагедії зі смертю. Проте той факт, що вони спираються на два діаметрально протилежні ритми не означає, що вони є протилежностями, трагедія може спиратися на комічну структуру,

але бути чистою трагедією. Відтак, Лангер дає визначення трагікомедії як «випереджана трагедія». Здається, що для неї трагічне/трагедія і комічне/комедія виступають синонімами [48; 62].

«Трагедія – це повне признання серйозності світу, комедія – навпаки. Посеред них трагікомедія, що має за аспект не сміх, не серйозність, а свій гумор, що дуже близький до іронії» [16; 225], - Натяля Кузякіна вбачає у трагікомедії унікальну природу, зі своїм іронічним, деколи саркастичним сміхом, в основі якого лежить трагедія, чим ближче трагікомедія до неї, тим вона сильніша. Поєднання комічних і трагічних героїв та ситуацій не тотожне трагікомічному світовідчуттю.

Поряд з поняттям «жанр» Лесь Курбас, до прикладу, застосовував також поняття «аспект», основними аспектами визначав, знову ж таки, трагічний і комічний [39]. Учень Курбаса, Василь Василько, своєю чергою, пов'язував жанрове визначення саме зі здобуттям певної емоції у глядача. Насиченість кожного жанру позначав відповідним «пафосом»: оспівувальний, звеличувальний, який, наприклад, застосовується у філософській трагедії, і зневажливий, висміювальний, як-от політична сатира. Тобто емоція перетворюється на певну мету, людина спрямована на здобуття цієї емоції [39].

Йонеско теж розмірковує про природу трагедії і комедії, що яскраво відображує розуміння специфіки поєднання двох начал в європейському модерному контексті: «Комедія – це одна із сторін трагедії, і власне сама трагедія; комедія, більш трагічна за трагедію. Трагедія має свій закон: герой бореться із фатумом, і згодом закони долі знищують його. Комедія не має законів, тому це і весело, бо фатуму не існує. Доля, з якою ти борешся і яка знищує тебе – це вже один зі способів надати життю сенсу, але коли долі не існує...» [44]

Тетяна Свербілова називає трагікомедію «механічним поєднанням трагедії і комедії в рамках одного твору» [28]. Постійна зміна сприйняття

глядача дозволяє тримати у напрузі, адже події і характери, що постають перед глядачем у трагедійному ключі, згодом змінюються на комічне, і навпаки, в цьому полягає амбівалентна природа трагікомедії.

Зрештою, бачимо тенденцію у визначеннях: трагікомедія водночас визначається як самостійний жанр або як суміш протилежних за природою жанрів трагедії і комедії, справа ускладнюється співвідношенням комічного і трагічного, комедії і трагедії. Чи механічне поєднання чи органічна взаємодія комедії і трагедії творить жанр трагікомедії – питання відкрите. Кожен драматург має свій унікальний тон, що дозволяє побудувати трагікомедію властиву саме його добі і світовідчуттю.

1.2. Історія формування терміну

Жанр «трагікомедії» виник у XVII столітті, але дослідники виділяють появу трагікомічного світовідчуття ще за часів Античності. Саме слово вперше з'явилося ще у Древньому Римі, вперше термін вживає Плавт у пролозі до «Амфітрона», та широке застосування побачило лише у добу Ренесансу [52]. Та цей термін має різні характеристики вживання, адже у добу Відродження будь-який твір, що відступав від класичних канонів, називали саме трагікомічним.

«Я зроблю це сумішню: нехай це буде трагікомедія. Я не думаю, що це буде прийнятно зробити це лише комедією, коли в ній є і королі і боги. Як ви гадаєте? Оскільки раб також має свою роль у цій п'єсі, я зроблю це трагікомедією...» - так пише Плавт у передмові до «Амфітрона» (переклад з англ. мій – М.С.) [49]. Поєднання осіб різних рангів оприявлює для Плавта неможливість називання п'єси комедією.

Дві постаті в історії драматургії допомогли піднести трагікомедію до статусу певного жанру, тобто з власними ознаками та характеристиками. Першим був Джованні Баттіста Хіральді Чінтіо, що розробив трактат про драму за зразком римських комедій і трагедій. Він відстоював варіант трагікомедії, де трагічна історія мала щасливий фінал (*tragedia a lieto fine*), такі твори, на його

думку, було легше читати. Більш впливовим для історії жанру виявився Джованні Батісті Гуаріні. Полеміка навколо п'єси «Вірний пастух» Гуаріні викликала обурення серед критиків, оскільки вона не належала до жодного визнаного жанру – ні комедія, ні трагедія, до того ж, сучасники вважали сам жанр неправомірним через зображення християн та їх почуттів у п'єсі, ця пасторальна драма вже погана тому що містянам нема чому навчитися у грубих християн. Селяни мають займають своєю прямою працею, а не любовними стражданнями. Та на думку Гваріні, трагедія в класичному стилі вже не актуальна і не відповідає тогочасному суспільству, а трагікомедія якраз відображає те суспільство. Його роздуми впливали на жанр ще століттями пізніше [2; 166].

В Англії на початку XVII століття набув популярності жанр трагікомедії, який асоціюється з ім'ям Джона Флетчера. Для Флетчера стала відома теорія Гуаріні, тож під впливом італійських гуманістів, він дає власне визначення для трагікомедії: «Трагікомедія отримала свою назву не від того, що в ній поєднуються веселощі і вбивства, а тому, що в ній не зображується смерть, чого достатньо, щоб вона не була трагедією, але героям часто загрожує смерть, чого недостатньо, щоб вона стала комедією» (переклад з англ. – мій) []. Ми бачимо, що дефініція Флетчера зосереджена на дії, а не на характерах, жанр визначається тим чи смерть спіткала героя, чи ні - в першу чергу, а тоді наскільки близька була для нього смерть. Зазначимо, що багато сучасників Флетчера пробували себе у цьому жанрі.

Поворотним в історії драми зазначається 1731 рік, бо саме цього року з'явилася п'єса Джорджа Лілло «Лондонський купець, або Історія Джорджа Бернвеля», адже саме цей твір став початком відліком нетрагедійного і некомічного начала. Його драма вплинула на погляди Дідро і Лессінга, відповідно на весь європейський театральний процес [6].

Епоха класицизму відкинула трагікомедію як жанр за його внутрішню непослідовність. Дідро, до прикладу, розмірковуючи про жанрову специфіку

драми, допускає, що є безмірна варіативність «трагічного» і «комічного», а не лише ці жанри в «чистому» вигляді, і називає третій жанр «серйозний», який вважає таким і до якого варто прагнути. Він зумисно уточнює, що «третій» жанр не означає трагікомедії, оскільки вона побудована на контрастах, що псує емоційну єдність, в той час, коли «серйозна» драма таку єдність надає [2; 315-316]. Також, Лессінг не вважає трагікомедію суттєвим жанром, коментуючи її як «зображення важливої події, котра відбувається між знатними особами, котра має гарний фінал» [2; 214]. Згодом, драматурги «штурму і наступу» (Гете, Ленц), пізніше міщанської і романтичної драми, також звертаються до цього жанру у бажанні пояснити суть людського існування контрастами, поєднуючи гротеск із величним [2; 542].

Найбільшого розквіту трагікомедія зазнає в модерну добу. Якщо попередні епохи постають як синтетичні, такі, що не мають масштабного стильового розмаїття, то модернізм постає перед нами як полістильова епоха, що зуміщує в собі експресіонізм, імпресіонізм, неоромантизм, неореалізм, символізм. Це відображається і на жанрах, що також зазнають поєднання і «змішування». Трагікомедія має тяглу історію існування, проте у модерну добу завдяки впливу стилів та, передовсім, ідей того часу, видозмінюється: автори бачать можливість з допомогою цього жанру виразити безнадійне становище людини, деколи екзистенційний відчай.

Отже, в добу Відродження трагікомедія зазнає одного з своїх розквітів, при цьому цим жанром вважалася трагедія зі щасливою розв'язкою, вона не будувалася за чіткими правилами подібно трагедії, тяжіючи до видовища, патетики, героїзму. Героями в цьому жанрі почали з'являтися люди середнього і низьких класів, зображуються їхні любовні перипетії і страждання. І ренесансна, і модерна трагікомедія викликає як комічну, так і трагічну реакцію у публіки. Під трагічним мається на увазі такі почуття, як Арістотелівські співчуття і страх, Ренесансні трепет і здивування, та більшою мірою модерне почуття жаху і відчаю. До комічного ми залучаємо сміх, критичний і

співчутливий, сприйняття глядачем невідповідностей, відстороненості від дії. Не всі трагікомедії будуть викликати саме такі почуття, цей жанр наче зумисно влаштований так, аби комбінувати різні реакції, поєднання яких може відбуватися у ситуаціях, характерах, діалогах, сценічному рішенні.

2. Специфіка української трагікомедії 1920-х років

2.1. Трагікомедія на тлі доби: полеміка Леся Курбаса і Якова Мамонтова

Потрібно усвідомлювати, що людина ХХ сторіччя живе в світі розколеному надвоє: існує соціальна проблематика: як пише Н. Кузякіна, відбувається боротьба між соціалістичною і капіталістичною будовою світу [16; 185], та це протистояння пояснюється і колом екзистенційних питань: прагнення створити проект нової людини. Юрій Смолич на сторінках статті «Драматичне письменство наших днів», де він виокремлює постать Якова Мамонтова як драматурга, що дав найбільшу продукцію творів за час революції, його творчість стає показовою при розгляді етапів пожовтневої драматургії, та, що важливо: «він чуйніше за всіх озивався на кожний новий злом в кривій радянського театру» [33; 157]. Микола Куліш у своїх листах до друга та колеги Івана Дніпровського часто нарікав на драматургію, не визнаючи себе письменником-драматургом лише цього літературного виду, він мріяв і працював над романом, та великий конфлікт епохи, драматичне протиріччя дійсності 20-х років ХХ століття (в її економічній, і політичній, і матеріальній непевності) розв'язувалося на сторінках його п'єс та у репліках його персонажів. Саме ця форма і визначала Кулішеве ставлення до людського горя, зображення якого йому вдавалося чесно і художньо точно. Перевагу він також надавав зображенню високо драматичних речей поряд з комедійними, відповідно і найбільш довершені драми (як відзначають дослідники його творчості такі як Наталя Кузякіна, Сергій Іванюк, Лесь Танюк тощо) тяжіють якраз до зразків трагедійної форми («Народний Малахій», «Патетична соната», «Маклена Граса»), хоча сатирик Куліш не менш талановито художньо критикує дійсність. Зображувати щастя, а не критикувати, для тогочасного митця

видавалося майже неможливим, адже на кону стояло щастя цілого народу, а не окремих представників, що дедалі видавалося більш ілюзорним і призводило до екзистенційного розчарування. Всі найпопулярніші та ідеологічно витримані були якраз трагедіями, драмами (Іван Микитенко, Олександр Корнійчук тощо), які розповідали про болісний процес становлення нової людини [16; 188]. Радість і щастя видавалися лише мрією, до якої можна прагнути (згадаймо Малахія). З такої точки зору, на наш погляд, трагікомедії Миколи Куліша відбивали новий зразок модерного бачення цього жанру з його відчуттям жаху і знедоленості, при цьому смішне тут стає однією зі сторін трагічного. Жанрові модифікації XX століття породили особливий тип трагікомедії, що поєднує між собою два плани: конкретно-історичний й узагальнено-філософський [26; 304]. На думку Тетяни Свєрбілової, попри велике прагнення творити зумисно у жанрі трагікомедії (згадаймо статтю Я. Мамонтова «Трагікомедія – жанр нашого часу»), п'єси Якова Мамонтова не мають вдалого модерного вираження трагікомедійного і суперечать власній жанровій дефініції [28; 307]. Попри це, у них ми віднаходимо експресіоністські експерименти із формальними, жанровими та стильовими модифікаціями. Саме тому, ми у суперечності «свідомого і несвідомого прагнення» до трагікомедійного ми вбачаємо підставу для розгляду п'єс саме цих драматургів 1920-х.

Для того, щоб уявити цілісну картину існування і творення жанру, варто розглянути полеміку, яка виникла між Лесем Курбасом і Яковом Мамонтовим на сторінках журналу «Нове мистецтво» в 1927 році. Яків Мамонтов видає невелику статтю «Трагікомедія – жанр нашого часу», в якій запрошує до розмови щодо актуальності цього жанру. Він називає трагікомедію «найголовнішим і найсерйознішим жанром часу», що ця теза іншими театрами сприйматиметься як парадокс, проте, на переконання Я. Мамонтова так відбувається через те, що ставлення до трагікомедії зазвичай таке: «ні се, ні те, легковажний жарт, що не вартий пера поважного драматурга» [24]. На думку Я. Мамонтова, якщо у п'єсі присутня смерть героя, то варто вважати її

трагікомедією. Проте смерть героя не є основним жанровим показником, що ми можемо побачити серед найяскравіших п'єс цього жанру («Шестеро персонажів у пошуках автора», «В очікуванні Годо» Йонеско, «Не боюся Вірджинії Вулф» Едварда Албі). Яків Мамонтів протиставляє трагікомедію мелодрамі, базуючись на висунутій тезі, що реалізм є панівною стильовою доміною, на яку варто орієнтуватися: «Конструктивний реалізм, цей „общий знаменатель" сучасного радянського театру, не може сполучатися з дочкою романтики—мелодрамою; його справжня драматична форма — трагікомедія» [24]. Автор вважає, що сучасні драматурги мусять довести цю тезу своєю працею, тоді як Курбас у цьому закличові вбачає загрозу для молодой драматургії, що має створити ще безліч жанрів.

Лесь Курбас не вважає цю думку парадоксальною: «Подарували б і слабу, натягнуту доказову силу його аргументів в роді розцінювання вартости „жанру“ для сучасности по „висоті" (чи „середности очевидно?“) стилю (?); одкидання трагедії із-за її обов'язкової (?) монументальности (чому вона за для цього менше варта для нашого часу?). Подарували б і те, що істоті трагікомедії він приписує обов'язкову рухливість і контрастовість. І те, що на його думку, особливий ґрунт для трагікомедії є (переважно, очевидно?) там, де є гостра боротьба двох антагоністичних світів (зараз і само собою у всій історії людства і т. д.). І навіть те, що „архітектоніці сучасного життя - трагікомедія основна форма"» [24].

Суть трагікомедії Курбас наводить у вузькому розумінні (філістерство, що хотіло б вилізти зі своєї шкури, сягнути поза свою обмеженість —і не може. Проста розгадка в самій назві: йому трагедія — нам комедія) і широкому: «трагікомедія має свій особливий аспект. Рівно по середині поміж трагічним аспектом трагіка й комічним комедієписця. Аспект гумору, іноді іронії. Чи одного й другого, бо вони близькі. Аспект—питання світогляду, точніше—плід зіткнення світогляду з певною темою». [20] Нагадаємо, що поняття аспект у розумінні Курбаса схоже з тим, що можна назвати «жанром», тому основа

трагікомедії він називає індивідуальне відчуття драматурга себе як трагіка і як комедіографа, що твориться у поєднанні завдяки гумору та іронії, нижче уточнюючи, що Курбас не вірить, що «... тільки гірка іронія нам залилася, як окуляри для споглядання світа» [20].

Пізніше, Яків Мамонтів відповідаючи Курбасу, апелюючи до постановки трагікомедії «Народний Малахій» на сцені «Березоля»: «І коли до цієї вистави прикладати вузьке та широке Л. Курбасове визначення, то, безперечно, формула „йому трагедія нам комедія" може характеризувати її в найбільшій мірі. (Інакше це —антирадянська вистава).» [25]. Яків Мамонтів й справді поглянув у саму суть речей: якщо трактувати цю виставу, не враховуючи соціальний чинник, вона набуває трактування, що може бути неприйнятним для того часу.

Яків Мамонтов в наступній статті «Трагікомедія і логіка Леся Курбаса» порівнює трагікомедію з іншими жанрами, і, надаючи їй центрального місця серед жанрового розмаїття сучасності: «трагедія і тематикою, і ритмом, і типажем мусить бути річчю монументальною, а мелодрама не може позбутися всього того, що називається „мелодраматизмом" і що завжди одгонить міщанським смаком. Трагікомедія ж —навіпаки: може бути не менш серйозна ніж трагедія, але їй зовсім не потрібен „високий стиль"; може бути дуже ефектовна, але їй нема для чого заплутувати та "розплутувати мелодраматичні вузли. Це - з боку формального. А по соціальній суті - що може більш відповідати гострій боротьбі двох антагоністичних світів (буржуазного та пролетарського) ніж рухлива, контрастова трагікомедія» [25].

Курбас зауважує, що розквіт трагікомедії припадає на добу буржуазного тупика в Європі, тобто таким чином драматурги апелюють до соціологічної інтерпретації мистецтва, популярної в 1920-ті роки. Відповідь на нову статтю Якова Мамонтова Лесь Курбас вже не писав, не будемо фантазувати про причини, та, певно, можемо припустити, що вичерпність міркувань з приводу

жанру трагікомедії в цій думці: «Я думаю, що трагікомедія гумористичної оцінки слабостей нашої буденщини й іронічної оцінки психологічних заноз од нашої рабської спадщини, коли їх цікаво виділити, чи коли їхнє розкриття чимсь важне, така трагікомедія дуже бажаний гість на нашій сцені», додаючи потім, що врешті цей гість бажаний тоді, коли «говорить від імені нашої революційної епохи» [20]. Режисер не знецінює жанр трагікомедії, визначає його площині свого бачення, а саме у можливості іронічної оцінки дійсності та її екзистенційних проблем, проте зауважує, що жанр може повноцінно функціонувати поряд з іншими втілення, не посідаючи центрального місця.

Врешті, ХХ століття постає перед нами як епоха еkleктична з різноспрямованими стильовими та жанровими тенденціями, коли трагікомедія набуває свого нового розквіту, із відмінними характеристиками і рисами порівняно з попередніми зразками жанру. Болісний процес побудови «нової» людини стає драматичним конфліктом тогочасної драматургії. Завдяки полеміці Леся Курбаса і Якова Мамонтова можемо проілюструвати розуміння тогочасними митцями жанру, основною суперечністю якої стає поєднання трагізму та іронії в межах жанру, питання місця серед інших жанрів, актуальності для доби.

2.1. Стильові пошуки: між реалізмом та експресіонізмом

Варто зауважити, що українську драматургію 1920-х років треба розглядати у контексті європейської пізньої драми експресіонізму, гротескної драми, тобто серед таких імен як Августа Стрінберга, Бернард Шоу, Бертольд Брехт, Луїджі Піранделло, Карела Чапека. Саме в цю епоху жанр трагікомедії здобуває нові риси, завдяки яким досягає свого нового розквіту, поряд із трагікомедією ренесансною.

Протягом ХІХ століття написання трагікомедії стало непопулярним явищем, особливо, якщо зважати на реалістичні тенденції, де персонаж середнього класу говорить піднесеною мовою. Написання трагедії може

видаватися радше спробою написати мелодраму, як далі будемо бачити, багато дослідників театру, а також безпосередньо його творців, звертають увагу на занепад жанру трагедії, а отже, на необхідність його модифікувати. Свій прихисток трагедія віднаходить у трагікомедії, що видається дуже природнім. Суперечлива за визначенням та побутуванням в добу Ренесансу, майже відсутня у XVIII столітті і переважно так само в XIX, у XX трагікомедія перевиначає себе як літературний вид, завдяки таким драматургам як Ібсен, О'Ніл, О'Кейзі, Піранделло та можемо сказати Микола Куліш.

Жодна з написаних п'єс вищезгаданими авторами не відтворює цілком ознаки реалізму, варіюючи драматургійні закони поряд з експресіоністичними прийомами та подеколи символічними засобами. Ось деякі аспекти, що зберігаються у реалістичній манері: переконливий психологізм, ідейна і художня залученість до соціального контексту епохи, діалоги, що часто тяжіють до таких, які мовлені в реальному житті. Реалізм залучає глядача до співпереживання, який деколи ідентифікує себе з героями, що дозволяє виокремити трагічне в дії. Комедія створює дистанцію між реципієнтом і п'єсою, не залишаючи простору для суто трагічного сприйняття [46].

Та пізніше драматурги, прагнучи до розбудови нового світогляду, виявлення першопричин людського існування, що зумовлено світовими змінами, зрушеннями, катаклізмами (революції, війни, технічний прогрес), швидше заперечують засади реалізму та натуралізму, захоплюючись новим стильовим віянням – експресіонізмом [35;250]. Передовсім, театр переймає ці тенденції, та у спільності із драматургами режисерські погляди на розвиток театру впливає на драматургію, тож утворюється нова експресіоністська драма. Найбільш ця стильова течія близька до неоромантизму і символізму, застосування стильових прийомів цих напрямів прийомів дозволяє драматургам залучити метафізичний вимір спілкування з аудиторією.

Розглянемо теоретичні засади експресіонізму в Україні, адже, як пише С. Хороб, саме представники експресіонізму стали повноправними творцями

літературного драматургічного процесу ХХ століття [33; 271], відмінною рисою українського експресіонізму є той факт, що коли в Європі цей жанр почав вже відмирати, в Україні в 1920-х роках лише здобував розвитку – це і стало підставою для органічного поєднання різностильових прийомів в українській драматургії. Дискусія стильового спрямування національного театру у мистецькому колі зійшла на сторінки радянської преси. Приводом до розмови стала стаття Якова Мамонтова «Перед новою фазою» 1926 року, де автор виголошував нове спрямування українського театру, революцію він вбачав у зверненні до естетики реалізму – це спровокувало гостру полеміку серед театральних діячів, що суперечливо ставились до стильової уніфікації на театральній сцені країни [10; 254]. Лесь Курбас приєднується до дискусії і висуває іншу суперечливу тезу «експресивного реалізму» у публікації «Наш сезон 1927-1928»: «Експресивний реалізм – це формула, що цього року ще більше здобуває собі права на громадянство в роботі «Березоля» [21]. Опертий не на індивідуальний, а на соціальний досвід, опертий на активне, а не на пасивне сприйняття й ставлення до життя, - цей принцип в основі діаметрально протилежний тому, що у нас розуміють під «реалізмом» (побутово-натуралістична й психологічна форма). Відмінюючись у гротеск чи в урочисту монументальність, цей принцип залишається, і для нашого часу він єдиний, що може встояти проти стабілізаторських тенденцій нашого мистецтва». Експресивний реалізм має небагато спільного із реалізмом, що прагне до зображення «життя у самих формах життя» [19] - саме з цим етапом пов'язано недовготривале вільне життя українського театру.

Стає ясно, що чи не найпринциповішим та суперечливим питанням у тогочасному театрі стає поняття «реалізм», та очевидно також, що той побутовий реалізм з акцентом на психологічність не може мати свого повноправного вияву, лише видозміненим, слугуючи фундаментом для нової течії – експресіонізму [10; 255].

Безумовно, не можна відокремлювати жанрову домінанту окремої доби від стильових тогочасних віянь. Відтак, ми залучаємо до аналізу такі експресіоністичні візії: акцент на індивідуальний досвід, а не соціальний; кожен індивід вивищується до масштабів космічної величі [40]; динаміка дії, активне творення життя; відхід від класичних жанрових моделей на користь відкритого фіналу та дискусії.

2.2. Засоби трагікомічного: іронія, гротеск, сатира, трагізм

У праці “Name and nature of tragicomedy” Верна Фостер зазначається, що трагікомедія часто включає в себе такі явища, як гумор, сатира, іронія, гротеск, тобто такий різновид комічного, що викликає незручність та відчуття страху; жахливе зображене так, що разом з тим може дозволити сміятися. Важливо зауважити, подібні явища слугують лише елементом у трагікомедії, бо якщо, наприклад, чорний гумор переважатиме інші засоби, то трагікомедією це не являтиметься, швидше чорною комедією [46].

В епоху Відродження найбільш універсальним героєм трагікомедії є протагоніст «високого щабля», на відміну від сучасної трагікомедії, в якій, навпаки, автори зосереджуються на звичайній людині, яка охоплена сумнівами та страхами свого часу, часто такі характери можуть не бути трагічними, хоча їхня ситуація видається нам саме такою, і навпаки, герой опиняється у ситуації, що видається глядачеві несерйозною, при цьому він сприймає усі події серйозно, відповідно створюється той самий трагікомічний ефект.

Бернард Шоу, до прикладу, називає трагікомедію різновидом комедії, яку ми вимушені називати саме так, адже комедія старого зразка обирає нову форму і відповідно має здобути нову назву, вона покликана не лише розважати, а й критично зображувати стан сучасних норм. За судженнями Шоу, трагедія ніколи не розвивалася, від початку вона була проста, про героїчне і високе, на

відміну від комедії [38]. Новому баченню театру відповідав найбільше жанр трагікомедії.

Бернард Шоу пропонував реформувати британський театр відповідно до нової формотворчої системи, програма інтелектуалізації сцени та глядацької зали була основою інновацій. Подібних прагнень дотримувався і театр «Березіль». Та у спогадах Юрія Шевельова можемо бачити, що харківський глядач був не готовий до реформаторського театру Курбаса: «Звичайно конфлікт Курбаса бачать як конфлікт його з радянським режимом. Це тільки півправди. Другою і важливішою половиною було те, що це був конфлікт Курбаса з пересічним примітивізмом харківського глядача [37; 206], «Курбас вимагав, щоб глядач думав, щоб кожна деталь гри й сценічного оформлення змушував до мислення, мав свій зміст, а вистава і цілості вимагала зусилля, спрямованого на зрозуміння всього показаного» [37; 94]. А найбільший парадокс був у тому, що харківський глядач сприймав слабший театр Франка, а зала вистави «Маклена Граса» залишалася напівпорожньою - це та реальність, яка чекала на театр нового типу, що прагнув виховати глядача, спонукав його до інтелектуальної співтворчості. Відомо, що Курбас проводив анкетування глядачів після перегляду вистави, таким чином досліджуючи реакцію публіки, маючи намір творити театр впливу [44], оскільки як слушно зауважує Юрій Шерех-Шевельов: «Письменник може писати й складати написане для майбутніх поколінь. Не режисер. Його мистецтво суцільно в часі і в душі аудиторії» [37; 94].

В ХХ столітті, за словами Шоу, коли нескінчені жарти були замінені іронією, а клоунада витіснена з комедії, тоді комічний поет перетворився на жорстокого сатирика. Ось тут з'являється місце для комедії нового типу – ще більш трагічної, аніж трагедія з катастрофічним фіналом, і тут вже постає питання, що може бути більш трагічним – щасливий або нещасливий шлюб чи нещасний випадок на залізниці [36]. Як в трагічних, так і в комічних епізодах сучасна трагікомедія починається саме тоді, де комедії та трагедії давніші

закінчувалися. Одним із дійсно революційних нововведень Ібсена М. Кореневич називає композиційну побудову, що замінювала Арістотелівський катарсис дискусією та відкритим фіналом, це спонукає читача до осмислення моделі поведінки героїв у ситуації. [14; 13]

Іронія є однією зі складових для відображення сміхового начала в трагікомедії. Як зазначалося вище, вона має гіркий характер - і стає радше вираженням трагічного, аніж комічного. Також трагікомедії модерного типу притаманне знелюднення, що визначається у появі безіменних героїв, що стають типами, типажами, соціальними категоріями. С. Хороб відзначає, що для надання трансцендентного змісту та підсилення умовності вводиться явище «маски» як протест проти банального копіювання життя [33; 55].

Зважаючи на співвизначення різновидів комічного разом із трагічним, навіть на перетворення їх як засобів вираження трагізму, варто детальніше розглянути класичну і некласичну концепції трагізму. Слід розрізняти трагедію як жанр, що функціонує за структурою і за власними законами, та філософський принцип, що існує в багатьох художніх формах. Проте нас цікавить трагізм саме у виявленні у драматургічному площині: в класичному варіанті та в сучасних втіленнях (відштовхуємося від характеристикації явища Патріс Паві) [31; 537-541]. Класичним конфліктом трагічного постає вчинок героя проти свого єства заради високих цілей. Трагізм є наслідком конфлікту нерозв'язаного, непоправного зла, фатального, що вступає в суперечність із природою людського існування (не із зовнішніми чинниками, як катаклізми, тощо). Самопожертва героя може призвести до смерті. На думку Гегеля, справжня тема трагедії – це божественна сила нерелігійного сумління, це божественна сила в людській подобі через призму закону моралі. Справді, людині протиставлено вищий моральний закон чи релігійний, і останнє слово в цьому конфлікті за логікою моралі, попри кару чи смерть, навіть попри свої мотивації, герой згоджується на перемогу чистої справедливості, бо на ній тримається смертний світ смертного люду. Герой знає про цю вищу силу та

наважується стати проти неї, при цьому розуміючи свою невідворотну загибель. Низка дій і вчинків, що виконує герой (мотивація якого співзалежна зі світом і з волею інших персонажів), мають призвести до катастрофи. Трагізм є ознакою фатальності і вільно обраною фатальністю, герой згоден загинути для виконання своєї волі, він приймає трагічний виклик, веде з ним боротьбу, приймає трагічну вину і не йде на поступки богам, пристрастям (Шекспір), моральному закону (Корнель), спадковості (Гауптаман), тощо. Сучасні взірці виходять за класичну концепцію трагічного: саме вірогідність існування трагізму пов'язана із суспільним порядком, з яким бореться головний герой, але порядок встановлюється чи завдяки людським, чи завдяки божественним, чи завдяки метафізичним силам у кінці боротьби. Гольдманн розрізняє трагедію, де конфлікт неминучий, і драму, де конфлікт випадковий: «Ми називаємо трагедією кожную п'єсу, в якій конфлікти в жодному разі не розв'язано, а драмою кожную п'єсу, в якій конфлікти розв'язано принаймні в моральному плані або не розв'язано внаслідок втручання якомусь випадковим фактором, який міг і не виникнути» [31; 541]. У сучасному варіанті трагедії, трагізм межує з іронією та абсурдом, межа ця іноді надто коротка, зокрема у тих випадках, коли герой коли людина сумнівається в справедливості трагічного закону. Нині плутанина понять абсурду і трагізму така суттєва, що драматурги відновили зближення жанрів, змішуючи трагічне і комічне як засади абсурдного існування людини, спираючись на індивідуальне сприйняття людини.

Поруч з абсурдом межує трагічний гротеск, кордони яких знаходяться в одному кроці один від одного, саме цей крок дозволяє нам розмежовувати п'єси Йонеско та Беккета, до прикладу; гротеск дає можливість досліджувати саме трагікомічну людину, її внутрішні конфлікти. «Гротеск (італ. «взятий із печери») – досягнення комічного ефекту способом карикатурно-бурлескного й дивовижного зображення дійсності» [31; 91]. Найбільш точно трагікомічне світовідчуття, зображене завдяки гротеску бачимо у абсурдистських п'єсах, попри це, поєднання гротеску і трагізм бачимо не лише в драматургії абсурду.

Цей засіб у театрі зберігає властиву йому функцію деформації, разом з тим, даючи гостре відчуття конкретності та реалістичної детальності. Зумисна гіперболізація, спотворення природності, акцентування чутливості й матеріальності – ці явища дозволяють гротескові стати сприятливою формою для театрального і драматургічного втілення, а найбільш асоціюючи гротеск саме із трагікомедією. [31; 92] Доказом цього слугують такі тексти, що тенденційно поєднують ці жанри: драми «Бурі і натиску», романтичний та експресіоністичний театр, і *theatre grotesco* К'явеллі і Піранделло.

Отже, ці змішані жанри постійно перебувають у балансі сміхотворного й трагічного, при цьому один передбачає існування іншого. Гротеск не сприяє відтворенню гармонійного образу суспільства, але стає одним із основних засобів трагікомічного світовідчуття. Також ми бачимо трагікомедії, які волію критикувати, іронізувати над жахом людського існування залученням таких засобів, як сарказм та іронія разом з важливою домінантою трагічного. Висміюючи щось завдяки гротеску, ми не беремо щось окремо як фокус нашого висміювання, а сміємося з того, що беремо загально на глум.

3. Трагікомедії Миколи Куліша і Якова Мамонтова

3.1. Трагедійно-гротескні характери «Маклени Граса»

«Маклена Граса» - перша п'єса Миколи Куліша про розчарування і безперспективне майбутнє ідей, у які вірило суспільство – ідей соціалізму, засноване на диктатурі. Спочатку п'єса творилася як політична мелодрама з зарубіжного життя – жанр, що був поширений 20-30-ті роки [27; 306], але ця п'єса не мала шансів залишитися мелодрамою з тою трагічною напругою, яка втілилася у кожному персонажеві.

Це єдина історія Миколи Куліша, де дія відбувається поза контекстом України, зі спогадів дружини драматурга Антоніни Куліш дізнаємося, що «сюжет цієї п'єси Микола взяв із випадкової хроніки іноземної преси. Оповідалося там про загадкову смерть збанкрутілого маклера і причетність до цієї смерті якоїсь неповнолітньої дівчинки» [16; 180]. У листах Миколи Куліша віднаходимо: «Завжди я любив, завжди поважав знедолених, пригнічених, упосліджених людей. Вони мені близькі і зрозумілі більше за всіх інших» [18]. Можливо, саме тому цей сюжет і зацікавив Миколи Куліша: газетний заголовок, який став натхненням для Куліша, звучить як щось фантастичне і комедійне, та він побачив у цьому трагедію простої людини, що мусить

протистояти устрою тогочасної Польщі, яка була рекорсменкою в Європі за кількістю страйків і на порозі великої економічної кризи, і ми спостерігаємо як це призводить до фатальних наслідків. Як пише Наталя Кузякіна, це був закон тотожний як для людської природи Куліша, так і для художньої, завдання мистецтва були для нього невіддільні від обов'язків гуманістичних – захисту усіх знедолених і пригноблених [16; 169].

Маклена – тринадцятирічна дівчинка, що наважується на відчайдушний крок – вбивство, це руйнує її дитинство, змушуючи передчасно стати дорослою, адже Маклена вбиває не так за гроші, які їй потрібні, як за ідею, якою захопилися юна героїня. Загублене дитинство – похмура метафора прощання з майбутнім, яке не наступить. Ця п'єса – це філософська трагікомедія-метафора, де смерть маклера є смертю соціального конфлікту і тріумфом екзистенційного бунту, що є неминучим у провалі, сізифівський, абсурдний. Згадаємо слова-засторогу музиканта: «Це, ma fille, мої юнацькі фантазії та мрії. А ти їх мені сьогодні повторюєш. Сьогодні, коли я вже виріс із них і знаю, що соціалізм — це буде лише друга після християнства світова ілюзія...» [18], іронічно, що Маклена навіть не знає значення слова ілюзія, настільки сильна і безумовна її віра в революцію, але, як зазначає Віра Агєєва, приреченість на поразку не знімає самої потреби бунту, стоїчність полягає у тому, що персонаж підсвідомо знаючи про поразку, все одно згоджується на боротьбу. [3;52]

Скажімо, маклер Зброжек, що ставить для себе за найвищу цінність накопичені кошти, його трагедія досягає катастрофи, коли він втрачає усе, заради чого працював: соціальний статус, кошти. Двадцять три роки маклер мріяв про день, коли він зможе вкласти гроші і перетворитися на власника фабрики, його надмірна поведінка протягується крізь усю п'єсу. Коли, він бачить, що коліна у Граси вимащені, а значить він ставав на коліна перед Заремським, аби попросити почекати ще хоча б три дні перед тим, як вигнати його з дітьми з квартири, Зброжек не впускає моменту самоствердитися у

своєму соціально вищому статусі: «ви спробуйте щось вирішити без маклера» [18]. Він принижує Грасу і намагається теж поставити на коліна; лякає його поліцією і комісаром, каже, що вони помиратимуть під холодним осіннім дощем без даху над головою, а коли той відмовляється, посилає його в могилу. Проте усе його життя вмиє збувається сенсу, перетворюється на хаос, коли банк оголошує банкрутство, і він втрачає усі свої кошти, що збирав двадцять три роки, він метафоризує свою хворобу в спробах осягнути, те що сталося: це все має гротескні інтонації – наведемо цитату Зброжека: «У мене астма. Ввесь світ захворів на астму! Астма душить увесь світ! Він харчить і давиться. Його серце — банк, всесвітній банк — ось-ось лусне. Чуєш, як б'ється? Де наш домашній лікарський порадник? Що там радять у разі припадку? (Розгорнув порадник). Морфій! Морфій під шкіру! (Читає). "Іноді допомагає, коли пустити кров". (Кричить). Мерщій пустити світові кров! Мерщій кров!» [18].

Якщо пригадати визначення Леся Курбаса, що «трагікомедія – це філістерство, що хоче вийти за свої межі», тоді стає зрозуміліше, де трагічне Зброжека межує з трагікомічним. Вищегадані сцени зображують його цілком негативним героєм, філістером, чия трагедія втрати грошей не видається глядачеві серйозною, та врешті вона призводить до катастрофи. Єдиний вихід у такому випадку – самогубство, та навіть це не змушує його змінити свій ідейний життєвий вибір – він вирішує, що самогубство не принесе йому коштів, тож можна продати своє життя, якщо воно втратило свій сенс, і він згадує, що дочка отримає сто двадцять тисяч страхової компенсації за його смерть. Знову, він апелює до можливості заробітку (розуміючи, найбільша цінність для Граси – діти, тож каже, що обидва зможуть забезпечити дітей), пропонуючи Грасі заробити на його смерті, коли той відмовляється, Маклена бере на себе цю відповідальність.

Протилежним персонажем до Зброжека є Маклена, фактично з самого початку: дівчина віддає собаці їжу, яку їй дає дочка маклера (жест промовистий і дуже театральний). Конфлікт, що тринадцятилітня дівчина здатна піти на

вбивство заради порятунку своєї сім'ї і водночас заради ідеї – гротескна у її втіленні і викликає почуття жаху.

Економічна криза тут впливає на всіх: співчуття виникає навіть до вітряної Анелі, яку використовують як засіб у економічній боротьбі за владу. Попри вік, Маклена виглядає більш зрілою за Анелю, яка тішиться тому фактові, що скоро одружиться із Зарембським, цей персонаж зберігає колізію комедії-трагедії. Персонаж, що викликає страх і співчуття, є цілком трагічним – менша сестра Христинка, яка не промовляє ні слова за усю п'єсу, тому що помирає від голоду. [28; 306]

В образі голодуючого музиканта Падура, який на знак протесту проти диктатури оголосив бунт й перебрався жити у собачу будку, але не став перед диктатором на коліна, сучасники вбачають інтелігента тої доби [19]. Поряд з карлоколомною долею існує усюдимісна іронія, яку вживає герой, що є однією з форм відчаю героя. Він уже розчарований у нездійсненності революційних поривів, адже розуміє крихкість ілюзії: рівності усіх трудящих поряд з диктатурою, стати частиною диктатури означає для нього зрадити своєму єству, тобто перед нами персонаж, що протиставлений суспільному устрою, але незалежний в своїй суті. Поміж тим, іронічне сприйняття світу – це те, що залишається зневіреному героєві, в протесті якого вже знемога, втома і бунт свідомої викинутості із суспільства: «ілюзія – це те, що здається, але не здійснюється» [18]. Устами Ігнатія Падури звучить «елегія безнадійності» [36], натягнута нота трагікомічного світовідчуття.

Найбільш художньо витонченою і загостреною трагікомедійною сценою нам видається останній діалог Маклени із Зброжеком, їхній діалог виглядає як дуель, як перестрілка реплік, де, з одного боку, насмішуватий і приречений Зброжек в останні хвилини життя, а з іншого – дівчинка віддана ідеям революції, що щиросердно і серйозно готова виконати цей вольовий вчинок, який відчувається як ще більш фатальний, аніж для Зброжека. Адже Маклена, по суті, прощається зі своїм дитинством, нездорово дорослішаючи у такий

жахливий спосіб. Гротескність тут щільно межує із трагедією: іронічна розмова як привітання перед смертною межею, до того ж, маклер, що прожив ціле життя, розказуючи дівчинці, яка прийшла його вбити, що таке дуель. Ця сцена має напрочуд виражену трагікомічну колізію, адже глядач знаходиться у передчутті катастрофи, в той час як герої парують іронічними репліками:

Зброжек (глухо, але іронічно). Хто ж із нас перший скаже "добридень"?

Маклена (тоном відповіді на привітання). Пан уже сказав "добридень".

Зброжек. На мою думку, перший повинен вітатися найманець.

Маклена. Я панові вже відповіла.

Зброжек. Панянка відповідає так, начебто вона вийшла на дуель.

Маклена. А що таке дуель?

Зброжек. Це раніше, якщо одне одного ображали, то рубалися чи стрілялися. Тільки не за гроші, а як рівний з рівним.

Маклена. Адже панові за це заплатять більше, ніж пан мені. Певне, тисячі? Зброжек. Га... (Розглядає Маклену). Та скільки ж насправді панянці років? Маклена. Тринадцятий. Я вчора сказала.

Зброжек. О, панянка далеко піде.

Зброжек. (покvapливо). Ну от... Тепер я стану отут на стежці, панянка (озирнувся і майже пошепки) хай стріляє. Тільки в шию. А потім – в революціонери! [18].

Мовні портрети – це те, що перетворює дійових осіб у Куліша на повнокровні насичені характери. Разом із іншим простором, герої п'єси здобувають й інше мовне полотно, що вже не зіткане із просторіч, народної говірки, суржику чи псевдо-революційної говірки (як у «Мині Мазайло», наприклад), зважаємо тут і на те, що текст реконструйований у зворотному

перекладі з російської¹, та, правда кажучи, навряд чи на такі мовні звороти ми б натрапили, адже дія відбувається закордоном. Символічним проявом характеристики героїв стають деталі їхнього простору: кожен із героїв згідно зі своїм соціальним становищем живе на відповідному поверсі будинку, навіть балкон стає показником матеріального статусу [19].

Зрештою, це була перша цілком нереалістична п'єса драматурга. [18] Сатирою, іронією і гротеском були наповнені і попередні твори автора, проте в цей твір стає завершальним у мотиві «ідейного фанатизму», тут трагедія набуває пікового втілення, яке вручене волею автора кожному персонажеві. Трагічні історії героїв, що перебувають серед економічної кризи, дозволяють реципієнтам критично поглянути на устрій суспільства і на «Я» бунтівливої індивідуальності. Світ Маклени зовсім небуденний, він радше надпобутовий, виходить на узагальнено-філософський метафізичний конфлікт, що є однією з рис трагікомедії модерного взірця.

3.2. Трагікомедійний характер дії та образу Малахія в п'єсі «Народний Малахій»

Кожна нова п'єса Миколи Куліша ставала для автора пробою принципово нової естетики. Взірцевою моделлю експресіоністської трагікомедії модерного типу, зображеною в національному вимірі, є трагікомедія «Народний Малахій» (авторське визначення «трагедійне»), в ній особливим чином поєднуються антиномії комедійного і трагічного. Кулішеві персонажі - суцільні суперечності, серед яких Малахій Стаканчик стає складним для розуміння характером, не тільки у жанровому аспекті, який ми розглядаємо, колізія гротескно-трагедійного трактування допомагає підібратися до суті героя, проте не є визначальним. Дії Малахія, спрямовані на втілення утопічної мрії

¹ Професор Шевельов нотує 1956 року: «про «Маклену Грасу» говорити трудно. Оригінал драми загубили прадідів великих правнуки погані, як гублять з кишені гребінець або гривеник. Зберігся тільки російський переклад, хто зна, наскільки точний і повний»[34;355]. Реконструкція тексту п'єси сталася завдяки російського перекладу П. Зенкевича і С. Свободіної та спогадам сучасників, що мали можливість стати глядачами «Маклени» Березоля, переклад українською сконструйований у двох варіантах: Лесем Танюком 1962 року (який ми беремо за основу) та І. Сенченка [18].

«голубого» майбутнього набувають гротескного зображення, перетворюючись у фанатизм. Малахій не досягає бажаного, а відтак глядач не здобуває катарсису разом з перемогою ідеї, він споглядає за Малахієм, що залишився один на один зі своїми нездійсненими візіями «негайної реформи людини». Як пише Сергій Іванюк, образ Малахія Стаканчика амбівалентний, має викривальний, експериментальний і розпачливий зміст: «З одного боку, це пародія на революціонера, що вийшов із підпілля, аби змінити людину, народ, всесвіт, це найнародніший комісар (імена конкретних прототипів можна було б називати, але вони нічого не додадуть, оскільки Малахій - збірний образ УСІХ їх), з другого боку, може, це й відчайдушна спроба автора примірки вериги мученика, юродивого, спробувати спропозувати немистецький, бродяжницький ШЛЯХ для себе особисто?» [13]. Образ Малахія він називає спокутою Куліша, бо більшість молодих письменників 1920-х років також пережили періоди «малахіанства», вірячи в революцію: дехто розумів, що починати потрібно із себе, а хтось пішов шляхом Малахія. Лесь Танюк каже, як про одну із заслуг Миколи Куліша, – це вихоплення з реальності цілого типу людини [18].

Назва, за Умберто Еко, вже ключ до інтерпретації [12]. Невипадкове обігрування самоназви Малахія у тексті: спочатку «народний делегат», далі «народний нарком», «найнародніший нарком» і «нармахнар», крім влучної сатири на тодішню владу, можемо говорити про позначення внутрішніх етапів Малахія наміру втілення «голубої» мрії: кожна нова самоназва ставала все скромнішою, її формулювання ближчало від месії до назви посади. Термін «голуба» має особливе значення в контексті 1920-х, його любив використовувати і Микола Хвильовий з тою ж конотацією, цей колір у п'єсі він постає у двох значеннях: у патетичному і пародійному [28; 305]. Куліш створює приголомшливу сцену, де Малахій відрікається від свого батьківства, спочатку навіть іронізує з цього: «срібна сльоза скочується у голубе море <...> як це трагічно: на голубих мріях сумує» [19], далі постає справді трагічна сцена, яка

не видається такою Малахієві – Любуня вішається. Конотація «голубуго» моря не змінюється для нього навіть після такої події: в його світі вона потонула в голубому морі, а для глядача ця зміна разюча. Відтак, трагічна постать Малахія послаблюється комічними колізіями, які він сам і створює, вони ж стають причиною трагічних подій. Також подвійним значенням, згідно з принципами трагікомедії, наділене ім'я Малахія, що, з одного боку, тотожне з ім'ям останнього старозавітного біблійного пророка і, з іншого, сленгове «малахольний», що означає божевільний [28; 299].

Тетяна Свербілова називає п'єсу трагікомедією мрії, що має відбиток тієї маленької людини, яка її продукує [28; 299]. Тут же вона говорить про те, що ця п'єса побудована як історія людини, хворої на шизофренію із маніакальними мареннями та маніями. В авангардному мистецтві ця ідея не нова, зокрема в драматургії абсурду, проте божевілля Малахія – питання відкрите. Люди довкола Малахія постійно нарікають на його божевілля, ставлять під сумнів, розмірковують про природу його вчинків:

Ти думаєш — він божевільний?

Перший. Коли він не божевільний, то тоді ти або я божевільний, інакше не може бути.

Другий. Ет... просто чудій!

Перший. А його проекти?

Другий. І божевільного мало. Я чув, казали в РНК — просто наколотив чоловічок гороху з капустою, оливи з мухами, намішав Біблії з Марксом, акафіста а "Анти-Дюрінгом"... [18].

П'єса починається у комічних тонах, покидання родини Малахієм не сприймається як щось серйозне і фатальне. Одна з перших сцен, де Стаканчиха розказує сусідам про своє горе: «Хай знають усі, яка в домі й у серці драма» [18]. Куліш вводить натовп, що символічно передає сутність сільського

простору, де дні буденні і наперед визначені, традиційна реалістично-побутова картина для класичного українського театру вирішується у гротескних тонах: проводи Малахія із піснями, вбивство найкращої курки, демонстративне зомління Стаканчихи, сусіди, що стають публікою, комічно-відсторонено відігруючи реакції на горювання Таросовни:

«Сусіди (Вже й їх пройняло. У хустки та в фартухи сякаючись). Така ж драма, така драма, що й кіна не треба!.. (По паузі). Хоч скажіть, коли це сталося з ним, з чого й як?» [18].

Юрій Шевельов, аналізуючи п'єси драматурга влучно називає свою статтю «Шоста симфонія Миколи Куліша», таким чином зіставляючи настрої частин музичної композиції із настроєвими відтінками п'єс, в епіграфі він наводить вирізку з енциклопедичного словника, де сказано, що «шоста симфонія Чайковського сповнена передчуттям смерті й відчуття тлінності всього живого, хоч композитор почував себе добре» [36]. Зіставляючи музику з чотирма вершинними п'єсами Куліша, автор пише, що «принципом композиції відтепер є для нього музика, знаряддям – поетичне слово, вирване з щоденного контексту» [36].

Жанрове визначення Кулішем «трагедійне» вимальовує певний горизонт очікувань для рецепієнта: зрозуміло, що «чистої» трагедії перед нами не постане, іронічне формулювання в прикметниковій формі дозволяє нам усвідомити, що Малахіїв конфлікт не трагедійний, а лиш «трагедійне», бо він залишається для глядача, попри всі свої прагнення, смішним і жалюгідним, усі його дії обертаються протилежними результатами задуманому. Цю думку підтверджує Юрій Шевельов. До того ж, він називає Малахія трагікомічним, бо він не знає, що робить, і не має трагічної провини. Ролан Барт вважає, що кожен герой народжується невинним, він стає винним тоді, коли намагається врятувати Бога [32;539], у такому випадку герой приймає тягар долі, що йому випадає, вину людини повинна пробачити божественна сила. У Малахія відсутня провинна, адже він не несе відповідальності за свої вчинки, у своєму

прагненні змінити суспільство він втрачає найважливіший момент цієї конструкції: «Маса – це колектив індивідів» [21], прибираючи особистість з цієї ланки, дивлячись на світ очима узагальнень, Малахій приречений на провал своїх намірів, адже його прагнення несвідомі, а відтак ілюзорні.

Дисонанс, яким гугнявила дудка Малахія, стає влучним образом, що передає настроєвий мотив усього твору, фінал п'єси подається у гротескних похмурих тонах. Усе в зовнішньому світі дисонує із вчинками Малахія. Традиційний для експресіонізму мотив «танка смерті» трансформується у мотив симфонія смерті: «Малахій грав. Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом» [18].

Модерний прийом в трагікомедії зображення саме типажів застосовує і Куліш: деякі персонажі лишаються безіменними, акцентом у такому випадку стає їхня соціальна приналежність: перший комендат, другий комендант, дідок, кур'єр, бас, тенор, сусіди.

Постать Любуні, дійсно, є трагічною, тут автор не обирає шлях шифрування тексту, Любуня прямо втілює любов, яку Малахій відштовхує. [13] Вона є напрочуд трагедійним персонажем, що переймає батькову трагічну провину на себе, проте вона обирає скоїти найбільший християнський гріх – самогубство задля очищення. П'єса з комедійного початку в першій дії, крізь ланцюг комедійних епізодів, у фіналі переходить до катастрофи, що характерно для трагедії.

Отже, трагікомедії Куліша звучать трагічним голосами безлічами інтонацій усіх характерів цих п'єс: Ігнатія Падури, мешканця «будки» світу, тринадцятирічної Маклени, донкіхотівського Малахія, галасливої Тарасовни. «Високою» у Куліша є ідея, трагічно-філософське підґрунтя, що рухає героями, проте, завдяки тому, що він у центрі свого письменницького світу ставить людину «на повний зріст і в повній оголеності, без усякого тла часа й побуту»

[36; 339], герої не стають механічними маріонетками, що служать авторській ідеї, вони подібно до Піранделівських шести персонажів говорять з читачем, живою мовою, автор залишається у тіні героїв. Драматург має особливе світовідчуття трагікомічності, відмінне від європейських зразків, для нього характерне поєднання плану історично-побутового з ідейно-філософським, трагедія головного героя постає перед нами у гротескних тонах, комічне стає однією зі сторін трагічного, а іноді і причиною трагічного. Трагікомедія Куліша – явище неповторне і оригінальне.

3.3. Модифікація жанру трагікомедії у п'єсі Якова Мамонтова «Республіка на колесах»

У своїй роботі «На театральних роздоріжжях» 1925 року Яків Мамонтов у статті «Під молотом доби» розглядає проблему взаємозв'язку епохи і театру: «Коли кажуть про театральний кризис, то це значить, що театр згубив соціальний ґрунт, що він не в силі викресати огонь в серцях своїх сучасників» [40]. Мамонтів, все ж, орієнтувався на реалістичну стильову домінанту театру, але експресіоністичні візії вплинули на жанрову модель твору.

Тетяна Свербілова пише, що п'єса написана всупереч власному визначенню жанру трагікомедії драматургом. Чи вдалося втілити природу жанру у п'єсі «Республіка на колесах», питання відкрите [25; 306].

Сюжетний мотив узятий з оповідання О. Слісаренка «Президент Кислокапустянської республіки» та з фактичних подій 1918-1919 років. Історія постає перед нами у гротескно-комічних тонах, висвітлення подій твору відбувається крізь призму карикатурно-буфонадного зображення. Відсутність позитивних персонажів характерно для втілення комедійно-сатиричної манери оповіді, чи мають революціонери чи «самотійники» трагедійний конфлікт? Автор наголошує на важливості серйозного сприйняття, у листі до режисера Одеської держради В. Василька драматурга підкреслював трагікомедійне начало п'єси: «Дуже радий, що Ви не будете трактувати п'єсу як веселий

«пустячок». На мій погляд, з таким же правом можна назвати (і називати) пустячком і «Ревізора» Гоголя <...> Поставте п'єсу так, щоб глядач нареготавшись до кольок в животі, подумав: а все ж таки – скільки треба енергії, розуму, витривалості щоб довести якусь Бузанівку до Дніпрельстану! Щоб глядач повірив у Дніпрельстан так щиро, так безпосередньо й зворушливо, як вірять Завірюха і Максим. Тільки серйозна трактовка п'єси дасть Вам можливість розкрити соціальний зміст таких персонажів, як Кудалов, Фенька, Люся... Отже – йдіть накресленим шляхом, - автор буде з Вами» [23-24].

Комічними елементами, епізодами та персонажами п'єси рясніє. Якщо поглянути на головного героя Дудку: армійський прапорщик з купкою «анархістів хитались по різних краях, аж поки вони не потрапили на станцію села Бузанівки, там він проголошує себе Народним президентом вигаданої республіки, виголошуючи пишні промови «революційного авангарду», кожна його репліка наповнена невинуватеною патетикою, що виглядає гротескно, карнавальна, деколи навіть карикатурно-буфонадно. Любовний сюжет між Фенькою і Дудкою зведений до фарса, тут виявляється пародія на мелодраматичний жанр [45].

Текст рясніє мовною грою: перекручування фраз, слова, що вживаються невідповідно своєму значенню, каламбури: «республіка» - «роспубліка», «революція» - «реворуція», «рівулюція» тощо - ці слова звучать від сусідів дядька Максима, якого автор на початку в списку заявлених «лицедіїв» (так автор називає дійових осіб) характеризує як «звичайнісінького селянина», пишучи, що публіка страх як любить «хохла дражнить».

Наприклад, Г. Семенюк вважає, що у художній структурі п'єси є відчутний приціл на комедію, а не на трагедію, що впливає з ряду сцен з головними персонажами: «Яків Мамонтов свідомо активізує комедійні ситуації за участю Дудки, Хапчука, Мерчика, Явдохи та інших персонажів, свідомо наділяючи їх фарбами гротеску, сатири, шаржу, гумору... У творі так і не знайшлося персонажів, у яких би яскраво переплелось трагічне з комічним.

Натомість в окремих епізодах превалює комедійний світ, багатий і багатогранний» [130]. До «Нещастя», як висловився один з персонажів, з'являється раптово, під час веселещів, символічний знаком «семи ударів годинника», яке відбувається «завжди перед нещастям», про це може свідчити те, як легко Мерчик відрікається від своєї посади міністра по фінансових справах, заявляючи, що його взагалі не було в той момент, коли Дудка обирався президентом, а Оксюша, названою міністеркою тікає на потяг. Тобто не відбувається наростання конфлікту до катастрофи за логікою дії, вона стається за волею автора в той момент, коли заявлено цей образ. «Трагедія» відбувається із концептом «Республіки», яка метафорично зникає «на колесах», але для жодного з персонажів це не є власною трагедією. Автор називає передостанню сцену «Катастрофічна репліка в історичний момент»: солдати виконують пісню, якою заявлять штучність самоназваного президенства Дудки: «начхать на бузанівську республіку! Дайош Таранівку!». Кузьма в останній сцені змнює вивіску на «Червона бузанівку», засвідчуючи прихід більшовиків і зміну влади, знецінює революцію: «Раз ревулюція, значить, чорт його бери!» [95]. Трагічність сцени виявлено у смерті Кувалова: «тільки він – за революцію...». Проте, як ми можемо бачити серед зразків європейської трагікомедії, смерть не обов'язково є свідченням трагедії. Т. Свербілова пише, що «Республіка на колесах» зі своєю політичною спрямованістю крізь десятиріччя узагальнилася [27; 310].

Зрештою, жанрова диференціація «Республіки на колесах» все ще залишається дискусійним питанням. П'єса зображена в історично-побутовому плані, що притаманно українському типу трагікомедії. Тут наявні такі прийоми, як гротеск, карнавал, пародія, карикатура, що можуть виступати засобами поетики жанру, проте трагічної колізії, що є одною із найважливіших складових (до того ж, зосередженістю на психологізмі індивідуальному «Я»), ми тут не вбачаємо.

Висновки

Отже, дослідження показало, що жанрова диференціація трагікомедії в українській драматургії 1920-х - питання дискусійне та вимагає комплексного погляду на стильові тенденції того часу і соціокультурні явища. Нам вдалося охарактеризувати жанр з перспективи європейської традиції. З'ясували, що розмова про природу жанру, як і багато інших, починається із «Поетики» Арістотеля, де вводиться антиномія «комедія-трагедія». Відтак, цей жанр визначається взаємовпливом і поєднанням трагедії і комедії, що охоплює характеристику сюжетів, персонажів, дії, структури, а найбільшого розквіту він здобуває в добу Ренесансу (тоді цей жанр існував як «трагедія зі щасливим фіналом», порушувалась структура п'єси, з'являлися персонажі низького і середнього класів) Також важлива сторінка у модифікації жанру – це трагікомедія модерного зразка. Такі драматурги, як Бернард Шоу, Генріх Ібсен, Бертольд Брехт, Луїджі Піранделло, Єжен Йонеско, Семіюель Беккет, Август Стрінберг створюють зразки тогочасної трагікомедії. Жанр актуалізується завдяки пошукам нових форм і засобів у митців. Лесь Курбас пише, що розквіт жанру припадає на «добу буржуазного тупику в Європі» [].

Ми розглянули взаємодію стилю і жанру, що зумовило його поетику, зокрема експресіонізму: акцент на індивідуальний досвід; динаміка дії, активне творення життя на сцені; відхід від класичних жанрових моделей на користь

відкритого фіналу та дискусії, залучаючи глядача до активного співтворення вистави, до інтелектуального осмислення.

Також ми охарактеризували засоби трагікомічного світовідчуття, що складають особливу поетику жанру: передусім, це категорія трагізму, що поєднується із засобами такими засобами комічного, як сатира, гротеск, іронія. Найбільш близьким до трагікомічної природи називають гротескні елементи. До того ж, ми залучили до розуміння жанру контекст означеної доби, постреволуційної і поствоєнної, питання формування «нової людини» зумовлює ідейне спрямування п'єс, зокрема і трагікомедії. Зважаючи на традиції розвитку українського театру, до експресіоністичної ознак додається реалістичні традиції, важливі для драматургів 1920-х років.

Основними в трагікомедії 1920-х років постають два плани: історико-побутовий та ідейно-філософський. В центрі питання постає реформа людини, а відтак і суспільства, поряд з цим виникає питання наскільки кардинальна реформа людини можлива і якою має бути людина, що втілює ці реформи.

До аналізу ми долучили полеміку на сторінках тогочасної преси Якова Мамонтова і Леся Курбаса про трагікомедію. Яків Мамонтів характеризує цей жанр як найактуальніший для доби завдяки своїй контрастивності і рухливості, гострій боротьбі двох антагоністичних світів, проте, на думку Леся Курбаса, суть жанру полягає у боротьбі філістерства, що хоче вилізти зі своєї шкури, сягнути поза свою обмеженість – і не може, для героя -трагедія, для глядача – комедія <...> трагікомедія гість бажаний, але не щодня, тоді, коли він говорить від імені революційної епохи». Ця полеміка допомогла із визначенням того, які драматичні тексти варто залучити до розгляду. Ми прийшли до висновків, що найяскравішими прикладами трагікомедії 1920-х рр. були п'єси Миколи Куліша і Якова Мамонтова. Нам вдалося проаналізувати як втілюється трагікомічне відчуття у характерах «Маклени Граси», як колізія трагічного і комічного творить логіку дії у п'єсі «Народний Малахій», проаналізовано доречність

визначення цієї п'єси саме як трагікомедії поряд з авторським визначенням «трагедійне».

Також, проаналізовано комедійні елементи п'єси «Республіка на колесах» і питання наявності трагедійних, а відтак, висунуто питання жанрового визначення п'єси як трагікомедії.

Список використаної літератури

1. Арістотель. Поетика. / Пер. Б. Тена; вступ. Ст. і коментарі Й. Кобова. К.: Мистецтво, 1967. 136 с.
2. Аверинцев С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М.: Наука, 1989. – С. 3-25.
3. Агєєва В. Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша // Наукові записки НаУКМА. Т. 4. Філологія. Історія літератури. 1998. С. 52-59
4. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. - М. : Наука, 1967. 454 с
5. Атаманчук В. Спотворення духовних цінностей у трагікомедіях Миколи Куліша «Народний Малахій» та Володимира Винниченка «Пророк». Філологічний дискурс. №6. 2017. С. 9-18
6. Бентли Э. Жизнь драмы [перевод с англ. В. Воронина; предисловие И. Минакова] – М. : Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
7. Беляєва О. Гротеск як спосіб артикляції трагікомедійної візії світу у п'єсі Я. Мамонтова «Республіка на колесах» / Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Вип. 18. – 2010. С. 43-48
8. Бовсунівська, Т.В. Теорія літературних жанрів: Підручник - К.: Видавничо- поліграфічний центр "Київський університет", 2009. - 519 с.

9. Будний В. Ільницький М. Порівняльне літературознавство. К. :
Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
10. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем
сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. — К.: Фенікс, 2010. — 368
с.
11. Голобородько Геніальний тріумвірат: Лесь Курбас, Микола Куліш,
Мар'ян Крушельницький . Дивослово. 2005. № 11. С. 33–41.
12. Еко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие // Называют вещи своими
именами: Прогр. выступления мастеров зап-евр. лит. XX в. М.: Прогресс,
1986. – С. 227 – 229.
13. Іванюк С. Лікар і листоноша (типологія Фауста і Малахія Стаканчика:
світоглядно-естетичні аспекти) 3б. «На пошану пам'яті Віктора
Китастого» КМ Академія. 2004. С. 173 - 191
14. Іванюк С. Пізнати себе. Національна ідентичність у драматургії Миколи
Куліша / С. Іванюк // Мандрівець. – 2013. – № 13. – С. 59–70.
15. Кореневич М. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті
європейської «нової драматургії» : Автореф. дис... канд. філол. наук / М.
Кореневич. – К., 2001.
16. Кузякіна Н.Б. Драматург Микола Куліш: Літературна і сценічна історія. –
К.: Радянський письменник, 1970. – 454 с.
17. Кузякіна Н. Б. П'єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія. – К.:
Радянський письменник, 1970. – 452 с.
18. Куліш М. Г. Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990, - Т. 2: п'єси, статті, виступи,
документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. Текстів, комент. Л. С.
Танюка. – К.: Дніпро, 1990. – 877 с.
19. Куліш М. Вибрані твори. Серія «Розстріляне відродження». К.:
«Смолоскип». 2014, - 968 с.
20. Курбас Л. Мамонтові парадокси // Нове мистецтво. 1928. № 10–11. С. 2–3.
21. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників/ Упоряд.
Осип Зінкевич – Балтимор-Торонто: «Смолоскип», 1989. – 1026 с.

- 22.Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Наталія Малютіна. – Одеса : Астроспринт, 2006. – 350
- 23.Мамонтов Я. Гризуть граніт сюжетів : (Кафедра драматургії в Харківському Муздрамінституті) // Нове мистецтво. 1928. № 9. С. 6–7.
- 24.Мамонтов Я. Трагікомедія – жанр нашого часу : (З поточних нотаток драматурга) // Нове мистецтво. 1928. № 4. С. 4–5.
- 25.Мамонтов Я. Трагікомедія і логіка Леся Курбаса // Нове мистецтво. 1928. № 13. С. 2–3
- 26.Мороз Л. Жанр трагікомедії в українській класичній драматургії / Слово і час. № 9. – 2014. С. 40-52
- 27.Панченко В. Українська версія соцреалізму // Слово і час. 2011. № 7. С. 23-26.
- 28.Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, В. Скорина. – Черкаси, 2009. – 598 с.
- 29.Свербілова Т. Драматургічні жанри: концепція культурного вибуху перехідних епох у порівняльному аспекті / Т. Свербілова // Літературознавча компаративістика. – Вип І. – К.: Фоліант, 2005. – С. 74–86.
30. Свербілова Т. Микола Гурович Куліш / Т. Свербілова // Дивослово. – 2013. – №1. – С. 47–54.
- 31.Свербілова Т. Такі близькі – такі далекі... : (жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики) / Тетяна Свербілова. – Черкаси: «Маклаут», 2011. – 560 с.
- 32.Семенюк Г. Українська драматургія 20-их років / Г. Семенюк. – К. : Либідь, 1992. – 183 с.
- 33.Словник театру / П. Паві ; пер. М. Якуб'як ; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Факультет культури і мистецтв. Кафедра театрознавства

- та акторської майстерності. - Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. - 640 с.
34. Смолич Ю. Драматичне письменство наших днів. Огляд // Червоний шлях, 1927. – №4.
35. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця XIX - початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) : монографія. Івано-Франківськ : Плай, 2002. - 413 с.
36. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша / Ю. Шерех // Куліш М. Твори; В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. С. 326-329
37. Шевельов Ю. В. Я – мене – мені... (і довкруги). – Т.1. В Україні: Спогади / Ю.Шевельов. – Х.: Березіль; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. – 428 с.
38. Шоу Б. О драме и театре. – М., 1963.
39. Клековкін О. «Містерія у генезі видовищних жанрів». URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Misteria_u_henezi_vydovy_schnykh_zhanriv.pdf
40. Кореневич М. Експресіонізм у Миколи Куліша. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20161022-ekspresionizm-u-m-kulisha>
41. Мамонтів Я. «На театральних роздоріжжях». URL: <https://openkurbas.org/wp-content/uploads/2021/11/16.-Na-teatralnih-rozdorizhzhayah.pdf>
42. Мамонтів Я. «Республіка на колесах». <https://elib.nlu.org.ua/mobile/#/view/13072>
43. Олешко С. Польська п'єса миколи Куліша: URL: <https://md-eksperiment.org/post/20210724-polska-p-yesa-mikoli-kulisha>
44. Патрола Я. Про глядача у режисерській системі Леся Курбаса. URL: <https://youtu.be/Hsae-f26RFg>
45. Jonesko E. Interview. URL: <https://youtu.be/yjRiTGS8n3c>
46. Foster, Verna A. The Name and Nature of Tragicomedy. Aldershot, UK: Ashgate. 2004

47. Lowe, Jeri Laureen, "Tragicomedy: an Attempt at Classification." (1999). LSU Historical Dissertations and Theses. 172 p.
48. Lowe, Jeri Laureen, "Tragicomedy: an Attempt at Classification." LSU Historical Dissertations and Theses. 1999, 184 p.
49. Quoted Plautus "Amphitruon." In Introduction to Early Modern Tragicomedy. Eds. Subha Mukherji and Raphael Lyne. Suffolk, UK: DS Brewer. P. 8–9