

Контекст

Context

УДК [82-34+7.049.2]:008(477)

ГУМОР І ГРОТЕСК В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Ігор Юджін-Ріпун

Гумор становить вихідну форму розвитку комізму та основу збереження дитячого світобачення особистості, яка уможлиблює осягнення світової марноти в химерних гротесках.

Ключові слова: гумор, інфантилізм, інженю, марнота, хаос, казка, небилиця, абсурд, реалізм, ритуальний сміх, агресія осміювання.

Humor is the initial form for the development of the comic and the foundation for the preservation of infantine worldview of a personality that enables comprehending mundane vanity in chimerical grotesques.

Keywords: humor, infantillism, ingénue, vanity, chaos, tale, nonsense, absurd, realism, ritual laughter, derisive aggression.

Універсальне значення гумористики в історії української культури загальновизнане. Саме на гуморі, на відміну від інших виявів комізму, наголошувала Олена Пчілка в програмній статті «Українська гумористика», де, зокрема, відзначено повсюдну присутність у текстах фольклору саме гумористичного елемента, оскільки «сама оповідальна “манера” в нашого народу така, що дуже часто не може втриматися від того, щоб не положити хоч подекуди красок жартівливого гумору» [27, с. 294]. У статті, надрукованій рівно сто років тому, фактично було порушено проблему дослідження «мовчазного сміху», тих прихованих форм гумору, які, на перший погляд, непомітні, але є основою для розвитку комізму.

Це питання впродовж ста років залишалося недослідженим, та останнім часом поживалися дискусії навколо витоків сміху як такого. Висувалися, зокрема, тези про його походження від вищирених зубів хижака, про зв'язок сміху з агресією, про страх як його тіньове підґрунтя. Подібні міркування наштовхують на думки про те, що джерела комедії лежать у гротескних та фарсових формах сміхової культури, зокрема у так званому ритуальному сміху. Це поняття, запроваджене В. Проппом,

означає такі форми сміху, які становлять своєрідне обернення табу на сміх, відомого в поховальних та інших обрядах переходу: «Якщо із вступом до царства смерті припиняється і забороняється будь-який сміх, то, навпаки, вступ до життя супроводжується сміхом. Більше того: коли там ми бачили заборону сміху, то тут спостерігаємо заповіт сміху, примус до сміху» [25, с. 231]. Одну з переваг такого підходу вбачали в тому, що начебто ритуальний сміх позбавлений однобічності через синкретичне об'єднання з протилежними сферами емоцій, у т. ч. з різними фобіями. Свідченням цього може слугувати «факт сміху при смерті, класичний приклад якого становить сардонічний сміх», що, за міфологічними уявленнями, «перетворює смерть на нове народження» [25, с. 232].

Подальший розвиток тези про первинність ритуального сміху привів до тверджень про агресивність як основу комізму. Тому С. Лашенко, приміром, запропонувала вважати, що «сміх, секс, рух і насильство, ідучи поруч, колись були взаємним міметизмом. Виділити тут первинне і вторинне неможливо» [16, с. 8]. Згідно з таким тлумаченням, ритуальний сміх

КОНТЕКСТ

обертається на сміх патологічний, а джерелом комізму виявляються психічні розлади: «стан людини, що здійснювала подібний сміх, не мав нічого спільного з веселощами і radoщами» [16, с. 78], і навпаки, фобії становлять основу сміхової реакції, так що «жах у такому сміхові відіграв коло-сальну роль. Так сміючись, люди починали боятися себе» [16, с. 81]. Отже, «кошмарний істеричний сміх» [16, с. 108], за таким підходом, мав би стояти біля витоків комедії. Помилковість цих поглядів особливо очевидна у витлумаченні матеріалів українського фольклору, де засвідчено релікти давніх «танців смерті» – прослідків ритуального сміху в поховальних обрядах, зафіксованих, зокрема, у записках В. Гнатюка та З. Кузеля. Слідуючи за догмою про патологічні витoki сміху, вбачаємо «пережиткові форми ритуального шлюбу з покійником», де, скажімо, «поцілунок був не лише послабленим варіантом ритуального шлюбу. [...] Він був, мабуть, однією з різноманітних форм ритуального коїтусу» [16, с. 75].

Однак добре відомо, що описані тут звичаї – це вияв так званої апотропеїчної, тобто охоронної, магії, а не релікт гіпотетичного садизму чи то істерії. Примусовий сміх у ритуалі повинен був відгородити світ живих від присутньої поруч смерті. Крім того, типові середньовічні «танці Смерті» належать до виявів дуалістичних вірувань (з наївними спробами магічного обертання смерті на життя), які виникли значно пізніше від язичництва і не можуть уважатися виявами первинних джерел сміху. Але найбільша суперечність полягає в тому, що ритуальний сміх розглядають ізольовано від цілісності того ритуалу, у якому він постає: адже сміхові елементи мали суворо регламентоване, локальне місце дії в поховальному ритуалі. У поховальних обрядах табу постає в безпосередній формі, оскільки викликається самим фактом смерті, що визначає примусовий характер «танців смерті». Зрештою, гіркий сміх з горя добре відомий, як і сміх над собою, від усвідомлення марноти, звідси впливає його можливість у поховальному обряді, але так само і його обмеженість. Дивне враження

залишають наведені міркування: навіть собаки виють над покійником, а для людини тут сміх вважається нормою...

Одна з очевидних похибок теорій «ритуального сміху» полягає вже в тому, що ритуал як такий мовчазно вважається первинним та архаїчним явищем і так само мовчазно ігнорується необхідність попередньої ритуалізації дій для їхньої організації в обряді та накладання табу на сторонні дії (у цьому разі – табу на утримання від сміху). З тієї ж причини неможлива первинність пародії або карикатури, оскільки наперед повинно бути наявним їхнє першоджерело, ознаки якого гіперболізує комічний образ. Як табуована заборона мовчання в ритуальному сміхові, так і надмірне перебільшення в пародії відсилають до об'єкта відповідних перетворень. Звідси впливає дуалістична основа і вторинність подібних сміхових форм. Але найістотніший контраргумент полягає в тому, що сміх тут постає як аномалія, ба навіть як патологія. Нормою ж априорі вважається серйозність, а сміх – відхиленням від неї, так званою девіантною поведінкою.

Обмеженість ритуальної концепції комізму спонукала до шукання альтернативних джерел. Їх знаходили насамперед в елементах абсурду, властивих когнітивній (пізнавальній) діяльності. За такого підходу «базою комічного служить концептуальна ознака, її структура чітко розмежовується на образні та інтерпретаційні компоненти», так що ефект комізму полягає «в такій модифікації вихідного образу, коли він стає дволиким: зберігаючи колишні образні ознаки, він дістає і нові» [15, с. 289]. Однак тут, по суті, використано те, що здавна відоме з мовної ідіоматики.

Суперечність між предметом оповіді та його атрибутами як іманентна властивість ідіом є одним з першоджерел комізму в зіставленні дослівного та фігурального сенсів фразеологізму. Такі ідіоматичні жарти, як «*м'ясник запропонував хазяйці серце й ногу*», «*добре сміється останній, а плакати можна без черги*», «*можна придбати втіху, але не зумієш продати свій смуток*», «*і німий має багато чого сказати*», «*доводиться базікати, щоб мовчанням не*

сказати зайвого» засвідчують комедійний потенціал ідіоматики. Цей потенціал нагромаджений у паремійному фонді фольклору. Тут можна вести мову про систему комічних паремійних образів, які склалися на когнітивній ідіоматичній основі, не маючи нічого спільного з «ритуальним сміхом». Без комізму немислимий образний світ прислів'їв, більшість яких можуть сприйматися як жарти.

Особливо істотно, що такий комізм дуже далекий і від агресивності. В українських прислів'ях панує гумор, іманентно властивий ідіоматичним можливостям мови, неминуче пов'язаним з абсурдними ефектами. Баба, яка купила поросля, не маючи клопоту; хлопці, у яких чуби тріщать, коли пани б'ються; кума, до якої потрапив, їхавши до Хоми, – це вже повноцінні персонажі, що є органічним доповненням комічних сцен [26, с. 165, 233; 29]. Саме такі сцени відобразив С. Руданський у поетичному циклі «Приказки». Так, «Тоді піду по воді, / Коли зима буде», – каже приповідкою циганчук, оголосивши селянам, що «Я по воді піду» і зібрав з них «по грошу» («По воді піду») [28, с. 258]; «Треба всюди, добрі люди, / Приятеля мати», – пояснює баба, яка ставить одну свічку святому, іншу – чортові («Баба в церкві») [28, с. 117]; «Святи її, хрести її – / Все свинею буде!» – доходить висновку мужик, який ніс «додому свячене», після того як «спіткнувся», і «в болото покотилось / Поросля печене» («Свина свинею») [28, с. 197]. Неважко помітити спадкоємність такого гумору з образами, що були відомі в бароковій естетиці як марнота (*vanitas*). Хаос світу сприймається в гумористичному ключі, через милування і забавляння тим, що являється як скороминуща дріб'язковість. Саме завдяки гумору людина знаходить життєві сили для протистояння хаосу та його осмислення через уявлення про марноту. Гумор постає як противага агресивності, уможливаючи розвиток складних комічних форм.

Альтернатива «гумор – агресивність», що окреслюється в дискусіях навколо джерел сміху, перетинається ще з одним проблемним колом. Добре відомо, що дискусії навколо творчості М. Гоголя, розпочаті ще

за його життя, не лише не вщухли, але й спалахують з новою силою, порушуючи саме проблеми комізму, оскільки, за влучним висловом П. Михеда, «головний гріх у тому, що Гоголь... навчив росіян сміятися з усього, в тому числі й імперії» [17, с. 7]. Вельми симптоматичною виявилася заява Н. Полевого: «Русский любит сарказм... Его насмешка есть брань...» [17, с. 7]. Критик Гоголя не помітив, що власними словами ставить діагноз серйозних психічних розладів свого суспільства, адже відсутність почуття гумору, обмеження сміху гнівом засвідчує патологічні зрушення, і саме вони дають привід для щойно згаданих спроб тлумачити сміх як патологію за своїми витокami. Та через півтора століття у творах Гоголя запропонували вбачати саме те, за відсутність чого його колись шельмували. Уже цитована С. Лашенко вважає, що Гоголь «об'єднував у єдине ціле сміх, конвульсії, судомні стрибки, біль, муки, смерть» [16, с. 206]. Думається, ці твердження, придатні для романів маркіза де Сада, щонайменше неприпустимо висувати стосовно письменника, який ціле життя ненастанно намагався шукати у світі добро.

Справжні джерела гоголівського комізму коріняться в українській бароковій традиції, тобто, як слушно підкреслив П. Михед, там само, де й «Енеїда І. П. Котляревського – підсумок барокової епохи, могутня художня рефлексія якої забезпечила етнічну самоідентифікацію України» [18, с. 93]. Предметом цієї рефлексії, власне, ставало повсякдення з його марнотою, уперше відкритою для художнього дослідження саме бароковою естетикою. Добре знана роль такої уваги до швидкоплинності і подоробиць звичайного побуту в становленні реалістичної драми, де долалося давнє протиставлення комедії та трагедії. Відомо також і те, що гнів засліплює, а тому розплющити очі на багатство і значущість деталей повсякдення міг лише гумор. Саме завдяки гумору стало можливим без упередження заглибитися в пізнання того, що видавалося неістотним. В Україні виник адекватний носій барокового гумору. Це – передусім «особливий тип баламута-бурсака, який був відповідником національного

КОНТЕКСТ

рісарго» [18, с. 107]. Постать, уособленням якої став гоголівський «спудей» Хома Брут, відповідала персонажам барокового пікаресного роману, засвідчуючи цілком гумористичний інтерес до дрібних принад скороминущого світу і відкриваючи перспективи їхнього осягнення.

У річище проблеми «Гоголь–Котляревський» вкладається також один вельми симптоматичний епізод тогочасних літературних дискусій. Критикуючи водевільну традицію в українському театрі, «Куліш уперше запровадив поняття і термін “котляревщина”», розглядаючи започатковані І. Котляревським традиції «як продовження і вершину бурсащини», «як логічне завершення староукраїнської писемної традиції» [22, с. 316–317], неприйнятною для його тогочасних естетичних позицій. Так само «не сприйняв Куліш ранніх віршів Степана Руданського», зокрема, у листі від 25.02.1861 року негативно оцінив його вірші «Повій, вітре, на Вкраїну...» і «Та гей, бики, чого ви стали...» [22, с. 336]. Як зазначив Є. Нахлік, «у цьому випадкові естетичний смак зрадив Куліша» [22, с. 337]. Подібна химерна ситуація, мабуть, відтворилася через півстоліття, адже «намагався свого часу Микола Зеров писати історію української літератури ХІХ століття, акуратно оминаючи постать Шевченка (як запримітив колись Віктор Петров)» [32, с. 11–12]. Та поза конкретикою тих чи інших оцінок тут промовисте саме неприйняття сміхової традиції бурсацтва, розвинутої спершу в інтермедіях, а згодом у водевілях. Ідеться про позицію так званої агеластики – відмови від сміху на користь винятково поважного, серйозного тлумачення предмета оповіді (у дусі риторичної постаті вічно сумного Геракліта, який протиставлявся постійно веселому Демокритові). Такі антитези лише засвідчують європейський контекст розвитку української культури: досить згадати, що для класицизму або вікторіанського академізму бароко взагалі було синонімом негативної оцінки.

Названі контроверзи зумовлені тим, що відкрита гумористикою перспектива дослідження хаосу з неминучістю веде до

формування тих форм комізму, які, власне, збігаються з аномаліями сміху – вимушеними або агресивними його формами. В історії української культури з ними пов'язують поняття химерності як своєрідного національного варіанта гротеску. Традиції химерного сміху виводяться саме від «Енеїди», де (як і у водевілях) І. Котляревський засвідчив продуктивність сміхових традицій. Варто нагадати, що «термін *химерний* з'явився у 1958 році разом із романом з народних уст О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця”» [33, с. 79]. Згодом про химерність почали говорити в контексті прози В. Земляка, Є. Гуцала, В. Шевчука, латиноамериканського «магічного реалізму», неоміфологічних, неосинкретичних, неоязичницьких течій у мистецтві. Та особливо цікавим видається збереження в змісті поняття химерності генетичного зв'язку з його комічними витоками, а отже, і його виведення з гумористики як її похідного явища.

Стосовно первинності гумору відносно інших форм комізму (зокрема гротеску) висловлювалися й німецькі романтики. Основи цього вчення про гумор заклав німецький письменник-романтик Жан-Поль (псевдонім Й. П. Ф. Ріхтера, 1763–1825), який у трактаті 1804 року вже спростовував погляди своїх сучасників, близькі до уявлень про агресивну природу сміху. Аргументом тут слугувала відмінність між сміхом та осміюванням: «осміювання, тобто моральне обурення, суміщається з постійним піднесенням почуттям,... але не сміх» [8, с. 130]. Саме гумористична основа сміху, відмінного від осміювання та його вияву в гострослів'ї, дає підставу для парадоксу: «Нам не вистачає жартів тому, що нам не вистачає серйозності, яку заміщають тепер, все нівелюючи, гострослів'ям, яке однаково сміється над чеснотами і вадами» [8, с. 141]. На противагу голому осміюванню, «ті, хто сміється, доброзичливі й нерідко самі стають серед осміяних; діти й жінки сміються більше інших...» [8, с. 145]. Завдяки такій спрямованості на себе гумор дозволяє відкрити і поєднати суперечності сві-

ту, тож «виникає сміх, в якому є і велич, і біль» [8, с. 152].

Далі теорію гумору розвинув послідовник Ф. В. Шеллінга К. В. Ф. Зольгер (1780–1819), який увійшов в історію як один із провідників патріотичного університетського руху. У гуморі радощі завжди доповнені смутком, оскільки «радісну, легку насолоду... неминуче супроводжують сумні думки про нетривалість прекрасного» [9, с. 195]. До того ж цей трагічний підтекст гумору як комічної категорії постає як «почуття не лише внутрішнього болю, але й всеохоплюючої скорботи... Скорботу цю викликає в нас... думка про ницість самої ідеї, котра, втілена колись, повинна поділити долю всього смертного... Така справжня доля прекрасного на землі!» [9, с. 196]. Таким чином, гумор вільний від сміхової однобічності не менше, ніж гротескні форми, де сміх переплетений зі страхом, проте в ньому домінують здорові, а не спотворені хворобливістю вияви чуттєвого життя.

Переваги уявлень про гумористичні коріння сміху також у тому, що в ньому поєднуються протилежні аспекти буття, коли «ми бачимо себе в чомусь цілком простому, а водночас прекрасному. Це породжує веселий і радісний стан, який дуже схожий на приховане й досконале блаженство,... але воно ж існує й тішить нас в нашому рідному, знайомому, земному світі» [9, с. 192]. Гумор вільний також від гніву, від агресивних станів злості та ненависті, у яких, однак, прихильники теорії первинності «ритуального сміху» вбачають його витoki: «ми сміємося по-блажливо і доброзичливо над усім земним і над собою...; нице й істотно зливаються в одне... прекрасне силою свого впливу здатне вшляхетнювати звичайне» [9, с. 193]. Тому саме завдяки гумору постає «прекрасне як цілком конкретний окремий предмет» [9, с. 195]. Отже, гумор визначає сприйнятливість митецького світобачення. Гумористична спрямованість уможливорює увагу до деталей, а відтак і перехід до поетизації хаотичної марноти в химерних формах гротеску.

Виняткова цінність гумору як пізнавальної здібності унаочнена в постаті тієї ди-

тини з відомої казки, яка помітила, що король голий. Гумор звільняє від полуди на очах, утвореної наперед відомими загальниками і дозволяє відкрити нову правду. Але це уподібнення підводить до висновку про принципову спільність між дитинством і сміхом. Дитяча «невинність», тобто необізнаність з уявленнями дорослих, незалежність дитячого світобачення від суспільного «досвіду», неупередженість дитини – ось ті психологічні властивості, які дають підставу вбачати витoki гумористичного настрою в дитячому світі. Тому вадою теорій агресивного походження сміху слід уважати ігнорування обставини, відомої кожному з повсякденного життєвого досвіду: сміх завжди пов'язаний з дитинством.

Знаний німецький лікар-педіатр А. Пейпер наголошує на тому, що, на противагу виведенню посмішки з вищиреного хижака, у немовляти в посмішці «неможливо... вбачати вороже або захисне спрямування» [24, с. 115]. Так само безпідставно виводити посмішку з наслідування дорослих, «інакше б сліпонароджені не посміхалися» [24, с. 113]. Переконливо засвідчена в дитинстві і єдність сміху та плачу, особливо «схожість між сильним сміхом та плачем,... коли людина сміється до сліз» [24, с. 114]. У дискусіях про походження сміху надто часто забувають про те, що справжні джерела коріняться тут не в ритуалі, а в дитячій грі. Мабуть, найпромовистіше про це свідчить фольклор: «Зайчику, де ти був? – У лісі. – Що бачив? – Горіхи. – Чом не взяв? – Сміх не дав» [3, с. 340]. Усміхнені образи щерть виповнюють дитячий світ неблиць, персонажі якого симпатизують маленькій людині – від того kota-воркота, від якого «на дитину дрімота» [3, с. 135], до сороки-ворони, що «На припічку сиділа, / Діткам кашу варила» [3, с. 351]. У дитячих коліскових «елемент фантастики... пронизує мало не всі твори» [7, с. 19], так що створюється цілком особливий світ «Сну та Дрімоти», де формується дитяче почуття гумору.

Водночас саме в дитячому світі закладаються передумови формування химерності гротесків. Зіставлення несподіваного, своє-

КОНТЕКСТ

рідний дитячий «сюрреалізм» пояснюється не лише самою фантастикою, але й глибшими, екзистенціальними мотивами. Саме в тому віці, коли немовля опановує мову і перетворюється на дитину, воно дізнається про особисту обмеженість, про кінець індивідуального буття, смертність. Смерть і сміх стають сусідами в дитячій картині світу. Тут кориниться джерело так званих страшилок, які становлять один з особливих різновидів дитячого фольклору і виявляють спорідненість зі згаданими «танцями смерті» та іншими регламентованими сміховими елементами поховальних обрядів. Відгомін такого зіставлення смерті й сміху засвідчена промовистими рядками: *«День, бом, день, Савко вмер. / Положили Савку на дубову лавку. / Лавка гнеться, Савко сміється. / Прийшов піп, Савко втік. / Прийшла попадя, / А Савка вже давно нема»* [4, с. 292]. Сміх як воскресіння належить до кола індоєвропейських міфологічних уявлень про метемпсихоз – вічність існування душ та їхнє перевтілення після смерті. Саме такі уявлення відбито, зокрема, у вірші С. Руданського «Моя смерть»: *«Я віддам землі / Всі кістки мої, / А на світ пушу / Лиш щілки мої! / Не умруть вони: / Кожна щілочка / Полетить жива, / Як та пчілочка»* [28, с. 89]. Усміхнений світ бджілок, на які обернулися поетичні рядки, існує вічно, незалежно від смертних кісток. Гротескне зіставлення сміху і смерті відтворюється в особливих умовах дитячого світобачення.

Та й поза темою «смерть – сміх» у дитячому фольклорі (яка, до слова, залишається майже недослідженою) існує ціла образна система «перевернутого світу», випереджаючи «карнавальну» міфологію дорослих. У цьому світі *«танцювали миші / По бабиній хижі»*, *«Комар з мухою танцює»* [4, с. 220–221]. Лише в дитячому фольклорі знаходимо ті форми гумору, які забувають і не завжди вміють знайти знову дорослі. Сміючись щиро, людина повертається в дитинство, а вміння сміятися засвідчує збереження дитячого досвіду і тотожність особистості. Здатність по-дитячому радіти, пам'ять про досвід уміння радіти належить до передумов збереження особистісної ідентичності.

Звідси випливає виняткова важливість здібності до посмішки для психічного здоров'я. А от уже згадані заборони сміху (агеластика), навпаки, часто пов'язують з ініціацією, зі здобуттям вікового статусу «дорослості», коли новопридбані фобії витісняють у підсвідомість великий дарунок дитинства – сміх.

Особливу сферу комічних образів, причетних до дитячого гумору, демонструє так званий тваринний епос – передовсім казки про тварин, у яких міститься першоджерело байки. Цей фольклорний бестіарій, адресований насамперед дітям, завжди розрахований на завершальну посмішку: *«Байка про тварин – це комічна небиліця, а тому з неї принципово не може виводитися абсолютно серйозна мораль»* [13, с. 173]. Водночас саме гумор, а не гротеск, визначає комізм бестіаріїв. Цілком гумористична, приміром, постать дурного вовка. В одній з казок він *«найшов під корчами торбу з хлібом і ковбасою»* і, поївши, *«ковбасою грався і верг так ковбасою вгору, що та завісилася на галузу»*, а через це *«зачав голосно вити»* [10, с. 199]; в іншій він погодився на пропозицію баранів *«за дяка співати»*, тож *«сів си на горбочку та й як завив»* [10, с. 200]. Такі абсурдні вчинки мають давнє міфологічне походження: це – поведінка хижака, який стає жертвою хитруна (так званого трікстера). В основі поразок хижаків лежить однобічна серйозність їхньої поведінки: вовк, зокрема, відзначається саме серйозністю, нездатністю до розуміння гри жартів. Уміння ж хитрувати рівнозначне вмінню жартувати й бавитися, як дитина.

Інфантильність особистої душі проти інфернальності спотвореного світу – така антитеза стала дуже істотною особливістю української культури. Мабуть, у цьому слід вбачати причини того, що цілковитою новацією світового значення стало створення в Україні кінця XIX ст. принципово нового жанру дитячої драми. У цій царині українські драматурги стали піонерами. У європейській літературі якраз розпочиналося формування літературних жанрів, призначених спеціально для дітей (пригодницька література для підлітків, переважно

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ГУМОР І ПРОТЕСК В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

в англомовних країнах – Марк Твен, Майн Рід) і спрямованих на особливості дитячого сприймання. Та українська драматургія, яка щойно ввійшла до європейського культурного простору, одразу ж позначилася принципово новими кроками в тому зневаженому і занедбаному терені культури, який адресувався дітям.

Започатковує новий жанр М. Кропивницький («Івасик-Телесик», «По щучому велінню»), але особливо уславилися твори Дніпрової Чайки (псевдонім Л. Березіної, за чоловіком – Василевської, 1861–1927). «Дитячі оперки», як визначила жанр сама письменниця, стали відомими завдяки музиці М. Лисенка: це – «Коза-дереза», «Зима й весна, або снігова краля» та «Пан Коцький». Справжня аура доброзичливого гумору проймає ці твори. Лисиця, побачивши Кота, який ледь врятувався від хазяїв, виявляє симпатію до нього тому, що *«це щось таке ж бідолашне, скривджене, як і я»* [5, с. 451]. Утверджується в казках і перемога добра над злом у боротьбі, як у хорі звірів, зверненому до Кози: *«Годі, годі, не просись, / Ходім краще в темний ліс»* [5, с. 436]. Алегорії зимових свят промовляють у сніговій містерії, як у репліці Мороза до Зими: *«А казав я не брататись / З вітром тим поганим»* [5, с. 444]. У ще одній п'єсі – «Проводи Сніговика Снігуровича» – Промінь звертається до героя, унаочнюючи вічне обертання природи: *«Будь же хмаркою в блакиті, / Будь легенький, як пух!»* [5, с. 473]. А «Весна-красна» завершується промовистою фразою Туману: *«Я – Туман! Всіх переможу, Всім лад дам»* [5, с. 494]. Усепереможний туман – досить красномовний образ для доби символізму – постає суголосним дитячій гумористиці. Так інфантильні витoki сміху виявляють свою міфологічну насаженість. Цікаво, що творчість Олени Пчілки, яка привернула увагу до ролі гумору в українській культурі, також пов'язана з театром для дітей. Її науковий дебют присвячений описові української вертепної драми, і цей досвід дозволив створити принципово новий тип дитячої драми. Зокрема, у п'єсі «Сон-мрія, або Казка Зеленого Гаю» «введено цілу галерею українських міфологічних образів», що

дає підставу зіставляти твір з «Лісовою піснею» Лесі Українки [19, с. 186].

Отже, у дитячому гуморі, а не в гнівливій агресивності та психічних аномаліях лежить основа сміхової культури. Ця обставина відкриває новий ракурс для висвітлення розвитку комедії в історії української драматургії. Уже в межах системи шкільної драми «українські драматурги... були готові створити побутову комедію – для цього, очевидно, треба було лише наважитися розширити будь-яку інтермедію» [31, с. 177]. Гумористику абсурду типово казкових мотивів мороки бачимо в 4-й інтерлюдії до драми М. Довгалевського «Властотворний образ», де Пиворіз, одурюючи прибулого до міста Мужика, відповідає на прохання намалювати щось для гостинця: *«Обмалюем усіого, толко заплющ очі»* [6, с. 499]. Та ситуацію рятує поява другого Мужика, який, побачивши неподобство, втручається: *«То ми легкобитовъ припиляем роза!»* [6, с. 500]. Конфлікт вичерпується, засвідчуючи його гумористичне тлумачення, а сама тема мороки стає в подальшому характерною особливістю українських водевілів.

Приклад нагромадження гумористичних ефектів в інтермедії демонструє, приміром, інтерлюдія до «Воскресіння» Г. Кониського, де чи не вперше з'являється образ дрібного деспота Яриги – прототипу цілої галереї майбутніх персонажів – визискувачів. Сюжет сцени: Мужик звинувачує Бабу в чаклунстві, позаяк *«єи в житях сидячи застали»* [12, с. 504]. Баба виправдовується, що *«только потребних з'їлок по полю шукала»* [12, с. 504]. Характерні висловлювання Яриги, який відчув свою владу, позначені суржилом чиновних підпанків: *«Да нада перве в допрос взять», «Признавай мніе в рожу»,* – звертається він до Баби [12, с. 504]. Далі Мужик пробує підняти Бабу, та сипле зілля, забираючи в нього силу, але водночас підтверджує таким чином звинувачення, даючи підставу Яризі для вироку: *«Вить самое дело!»* [12, с. 505]. Та коли Ярига вимагає плати за своє втручання, це викликає відмову Мужика: *«Ну єи у воду чи то пак у кручу!»* [12, с. 505]. Дрібна сутичка закінчується нічим, провіщаючи

КОНТЕКСТ

майбутні водевільні гумористичні картини побутової марноти.

Ця спадщина дістала розвиток у творах І. Котляревського, що на півстоліття визначили взірці сценічної проблематики – мезальянс (конфлікт закоханої пари з батьківським поколінням) у «Наталці Полтавці» та адюльтер (викриття недолюблого коханця) в «Москалі-чарівникові» (1819). Водночас за цими схемами водевілів відтворювалася поетика не лише інтермедій, але, як це довів М. Сулима, цілої системи шкільної драми: тепер «те, що відображали алегорії, стало рисами характеру героїв п'єс» [31, с. 275]. Г. Квітка-Основ'яненко написав два водевілі, що розробляють схожу тематику – «Сватання на Гончарівці» (1836) та «Бой-жінка» (1840). Однак, на відміну від «Наталки» та «Москаля», тут відповідно цілковито змінено сюжетні схеми і трактування характерів. Принципові новації І. Котляревського – це створення нечуваних раніше жіночих образів. Наталка говорить, що *«рушники нічого не значать»* [14, с. 247]. Подібна теза видавалася іншим авторам немислимою, тож Уляна з «Гончарівки» надає ритуалові першорядного значення, виголошуючи під час сватання: *«...хоч до смерті вбий, а не дам нелюбу хустки!»* (дія 3, ява 3) [11, с. 51].

Особливість розвитку комічних ефектів – це безперечний зсув у бік абсурду та гротесків: обранець Уляни Олексій – кріпак, і в цьому закладено принципову відмінність її долі від Наталчиної. Гротескність ситуації засвідчена вже тим, що фатальне слово в останніх словах Олексієвого суперника Стецька повторюється вісім разів: *«Жених твій кріпак / (Нехай йому болячка!) / Через нього і ти стала / Не хто як кріпачка. / Кріпачка...»* [11, с. 57]. Відвертим абсурдом обертається нав'язливість аргументації на користь кріпацтва, яку персонажі п'єси наводять чотири рази. Фатальними виявляються аргументи Скороика, дядька Олексія, бувалого солдата, що виконує роль помічника протагоністів і допомагає закоханим: *«...за памещиками кріпакам житьо добре»* (д. 2, я. 3) [11, с. 32]; *«У казьонних мужичков начальники, а у подданих памещики камандєри, а усім*

галава батюшка гасударь. Ат єво миласти приказано усєм нікаво не абіджать» (д. 3, я. 3) [11, с. 54]. Сарказм полягає в тому, що уславлення кріпацтва виголошується ламаною мовою скаліченого солдата.

Подібна трансформація помітна і в зіставленні «Бой-жінки» з «Москалем». Тетяна в «Москалі», незважаючи на спорідненість сюжетної схеми з поширеним казковим мотивом про те, як перехожий стає випадковим свідком приховування коханця в хаті при поверненні чоловіка і виганяє цього коханця у вигляді нечистої сили (сюжет 1358 за каталогом Аарне-Андрєєва [30, с. 286]), – це не ампула невірної дружини, тому і сюжетна схема, зовні адюльтерна, посутньо відмінна від оповіді про подружні зради. У Г. Квітки постаті коханця і перехожого свідка об'єднуються в одній особі, але для цієї особи така роль виявляється фіктивною, оскільки нею стає брат Насті Улан, а сюжет розгортається як сцена на сцені, коли перед очима чоловіка Насті розігрується адюльтерний сюжет з метою відучити його від зайвих ревнощів. Таке сюжетне вирішення дає привід для широкої розбудови мотивів мороки, які займають більшість тексту. Потап опиняється у віртуальному, примарному світі фантомів, демонструючи глядачам своєрідний «роман виховання». Спочатку Настя запевняє Потапа в тому, що шабля Улана – це мотовило, далі непомітно на її місці з'являється її брат Улан, який забирає шаблю і переконує його, що хоче купити його коня для війська; потім Потап копає і викопує на городі підкинуту щуку, лізе на вербу і знаходить там прив'язані груші. Тим часом Настя з братом забирають драбину і вдають із себе коханців (подібний мотив трапляється і в гумористичному вірші С. Руданського «Той, що над нами»: *«Стоїть козак коло груші, / Дівку підмовляє... / А із груші старий батько...»* [28, с. 171]). Невдовзі до Потапа з'являються вже Настя, переодягнена уланом, та її брат, переодягнений жінкою, що оголошує себе відьмою і примушує Потапа вдавати із себе квочку; знову приходить Настя у вигляді циганки і ворожить Потапові, аж доки не розкривається

ІГОР ЮДКІН-РІПУН. ГУМОР І ГРОТЕСК В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

таємниця. Таким чином, коли в «Москалі» був лише мотив вигнання коханця у вигляді нечистої сили, то тут мотив мороки розростається до цілої панорами неблиць казкового походження. Водночас такі загальні місця образної системи «неможливостей» (*impossibilia*) тут підпорядковані сюжетові «розумниці» на зразок казок про мудру дружину. Цей сюжет (875 за цитованим покажчиком [30, с. 220]) також було покладено в основу драми М. Костомарова «Загадка» (1862).

Створення комедій нового типу позначене саме ознаками химерності, що відкриваються за буденністю. Ці ознаки в М. Кропивницького, порівняно із сучасними йому реалістами, виявилися не в сатирі, а насамперед у відкритті неймовірності, невірогідності самої правди, у тому, що Л. Мороз влучно визначила як «вивернутість логіки суспільних взаємин», коли персонаж заради мети «вдається до протилежних... засобів» [20, с. 14]. Скажімо, «Лихо не кожному лиху – іншому й талан» (1883), драма, визначена автором як «трагікомічний етюд», побудована за принципом «з'ясування обставин» – обрання жениха для Пріськи Кугутенкової між паламарем Несихієм та «парубком таранкуватим» Данилом Кандалупенком, який залицяється до дівчини. Спершу Пріська схиляється до Данила, та коли Паламар у фіналі приносить *deus ex machina* – урядовий наказ про звільнення службовців його рангу від духовних обов'язків, вона приймає його пропозицію. Отже, химерна подія – втрата Паламарем свого статусу – дає привід для демонстрування жіночої мінливості та позірної щасливої кінцівки.

З химерністю пов'язана ще одна фундаментальна властивість стилістики М. Кропивницького – розвінчування романтичних ідилічних уявлень про народ. Чи не найпершим взірцем такого нового творчого спрямування стала нині вже найвідоміша з драм М. Кропивницького «Глитай, або ж павук» (1882). В основі драми покладено той самий мотив підміненого або сфальсифікованого (написаного під примусом) листа, який був сюжетним стрижнем «Підступності та ко-

ханья» Ф. Шіллера, очевидна паралель поміж сільським лихварем Бичком та бюрократичним інтриганом Вурмом (дослівно «хробак»). Та в М. Кропивницького осердя інтриги становить химерність внутрішнього світу Олени, у якій виникає думка про помсту. Романтизм знав чимало прикладів жіночого божевілля, але історія Олени – це не звичайна екзальтація, а мотиви екзистенціалізму (реалізовані, приміром, через сімдесят років у монодрамі Ж. Кокто «Голос людський»). Полеміка з романтичним народництвом подається через гротескну «критику реаліями»: пісню про Байду співає п'яний Мартин, приятель Бичка, лежачи мало не в калюжі, коли місцевий лихвар Юдко ротом із землі бере віддану позику. Цю полеміку продовжила драма «Супротивні течії» (1900), де головна героїня, сільська вчителька Надежда, замість вдячності за просвітницьку діяльність опиняється на межі ганебного обшуку п'яною юрбою, і лише несподіване прибуття дворянки Ольги становить той *deus ex machina*, що розв'язує перипетію в комічному ключі.

У комедії «Згуба» (1896) П. Мирний фактично ревізує започатковану шевченківською «Катериною» традицію, здійснюючи своєрідний розумовий експеримент: навіть за неймовірної ситуації, коли спокусник виявляється порядною людиною, справді прихильною до дівчини, химерний суспільний світ прирікає її бути ошуканою. Головна героїня – Хима, дочка «кріпацької вдови» Одарки, взята до міста приязним до неї Паничем, – не «інженю» водевілів, а, за власною самокритичною оцінкою, «Содержанка паничева та й годі!» [23, с. 275]. Але вона зберігає дитячу душу – «Дитина, зовсім дитина», за словами Палажки [23, с. 276], і в цьому дитячому гуморі причина її безпорадності перед міськими хижаками. Саме цим користуються пройдисвіт Іван та заздрісна покоївка Хвенька. І тому, коли влаштовуються вечорниці, на які несподівано (за підмовою Хвеньки) приходять Панич, Іван, «*сміло підходячи*» (за ремаркою), промовляє стандартну фразу: «*Благословіть нас, я хочу Химу взяти собі за жону*». Натомість са-

КОНТЕКСТ

ма Хима на запитання Панича зніяковіла і відповіла: «Як прикажете, паничу» [23, с. 286–287]. Подальший перебіг подій визначений грошима. Подаровані паничем, вони переходять до Івана, який відверто визнає: «*Как на што женився? Штобы дэнег добить...*» [23, с. 316]. Голосом цього хама промовляє світова хаотичність: навіть коли б його не було, знайшлися б інші химери. Тому попри умовно щасливий фінал (поява хрещеного батька Хими), драма становить гротескную трагікомедію, у якій саме гротеск стає вирішальним. Гумор душі, що зберегла свій дитячий світ, постає в непримиренному конфлікті з химерністю суспільного світу. Саме цей конфлікт визначив провідне місце трагікомедії в українському театрі ХХ ст.

Одна з передумов формування трагікомедії, на яку звертали мало уваги, полягає в такій властивості жартів, як стислість. Анекдот може загубити комізм, коли його розгорнути в цілу новелу. Навпаки, трагічні перипетії зазвичай вимагають більшої відстані. Цим зумовлена типова будова трагікомедії як низки окремих дотепів, що складаються в трагічну цілість. Таку композицію можна описати словами прислів'я «*сюди телень, туди телень, та до смерті один день*». Парадоксальне накладання трагічного на комічне становить суть такого драматичного шедевру, як «Брехня» В. Винниченка – «одного з найзагадковіших у світовій драматургії», за оцінкою Л. Мороз [21, с. 104].

Зовні твір нагадує мелодраматичний шантаж: головна героїня, Наталя Павлівна, кохає свого чоловіка, інженера Андрія Карповича, чим викликає невдоволення давнього приятеля Тося (Антон Михайловича), який вважає себе її коханцем і вимагає повернути листи. Розмову між ними підслуховує помічник чоловіка Іван, котрий краде листи і вимагає в обмін за їх повернення самогубства (отруєння) Наталі; але далі він добровільно віддає листи (у цьому принципова відмінність від шантажу), а Наталя на сімейному святі вдає, ніби помилково замість ліків випила отруту. Тут простежується фактична пародія на сюжет мадам Боварі: жінку вже не доводять до самогубства, а відверто вимагають вчинити його. Особливо ж істотною

виявляється мотивація самогубства: обидва удавані коханці звинувачують Наталю в брехні. Для Тося вона спочатку – «*дамочка, яка дуриє свого йолопа чоловіка*» [1, с. 147], коли ж вона (у межах тієї самої дії, через кілька хвилин) виявляє справжню турботу і непідробні почуття до Андрія під час нападу хвороби на сімейному зібранні, спростовуючи таку оцінку, це викликає спалах ненависті. Під час з'ясування стосунків у наступній дії з уст Тося лунає прикметне визнання: «*Ніяким твоїм мукам я не вірю, і все це одна комедія*» [1, с. 161]. Брехня для нього рівнозначна комедії. Показове й інше його визнання, коли вже перший спалах сварки вщухає: «*Ти тягнеш до себе як тайна, як безодня*» [1, с. 165]. Тут засвідчено типове змішування понять: брехнею видається все, що таємне, невідоме і незрозуміле. Тайна дратує й відлякує, і ці власні страхи оголошуються брехнею. Ще запекліші звинувачення в брехні лунають з уст Івана, який у відповідь на зізнання Наталі в симпатії висуває ультиматум покинути Андрія, а одержавши відмову, промовляє вирішальні слова: «*Вона мене любить. Ха – ха – ха!.. навіть якби пішли зі мною, покинули Андрія, і то не повірю... Вашій смерті повірю*» [1, с. 173]. Має рацію Л. Мороз, коли веде мову про те, що, «нападаючи на неї, жоден з її оточення не замислюється, чи має він на це право» [21, с. 106]. Та фатальне значення мають ті кілька реплік, які лунають після несподіваного повернення листів Іваном і фактичної відмови від шантажу. Коли Наталя цілує його і знову зізнається в своїй симпатії, він навпростець пропонує – «*ходім до мене*» і одержує відмову Наталі: «*Ні, я для доказу не піду*» [1, с. 187]. Такий «хід» з її боку цілком йому незрозумілий і викликає вже відчайдушну вимогу: «*Убий мене, тільки правду дай!*» [1, с. 187]. Це і стає останнім кроком до прийняття Наталею рішення про самогубство: «*Я хочу дати тобі такий доказ, щоб ти все життя вірив мені*» [1, с. 187]. Останній обмін репліками особливо красномовний: для Івана єдина правда – це смерть. У грі життя, у гуморі він не здатен побачити правду.

Навпаки, Наталя своїми словами на останньому сімейному зібранні, здавалося

б, підтверджує звинувачення в брехливості: «Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною» [1, с. 193]. Але вони співвідносяться з тостом, виголошеним нею вже перед самогубством: «За все, що дає радість, що б воно не було!.. навіть смерть» [1, с. 203]. Це – свідчення того дитячого світосприйняття, у якому ще смерть і сміх стоять поруч. Гумористичну дитячу грайливість з «остаточними істинами», яка дозволяє «все піддавати сумніву», а не брехливість – от що засвідчують її слова. Парадокс полягає в тому, що брехнею виявляються звинувачення, висунуті проти Наталі тими, хто вважає свої присуди безпомилковими. Обидва удавані коханці знають лише одну пристрасть – гнів ревнощів, у праведності якого вони впевнені. Про безкорисливе і довірливе кохання вони не мають уявлення. Жодних вагань вони не знають, у своїх поглядах не сумніваються. Та добре відомо, що гнів – це вивернутий страх, тому насправді вони боягузи. Від такого боягузтва Наталю захищає гумор, який для «серйозних» чоловіків здається брехнею і виявляється правдою життя.

Правду жартів, за якими стоїть трагедія, покладено в основу найвідомішої драми В. Винниченка «Чорна пантера і білий ведмідь». Майже всім персонажам притаманні гострослів'я, коли не дотепні, то саркастичні, і за їхньою завісою все невблаганно прямує до загибелі: у митця Корнія і його дружини Рити захворів син Лесик, а батько так перейнятий своєю творчістю, що занедбує сімейні справи. До того ж його зваблює знайома на прізвисько Сніжинка. Після скандалу та примирення з дружиною син помирає, Корній намагається малювати Риту з померлим сином, і та отрує його й себе. Проте навіть в останню мить з уст Рити лунають саркастичні вислови: «...ми сім'ю для мистецтва збудуємо. На цьому трупику, правда?»; «О тепер ми не розстанемося» – перед тим, як випити отруту [2, с. 328–329]. Суцільними дотепами пересипані репліки Сніжинки. Так виникає моторошний гротеск – сцена світу, у якому померлі перемішуються із живими. Саме гротеск стає вирішальним аргументом Рити у її двобої зі Сніжинкою (уже після смерті

сина), коли для того, щоб утримати Корнія від прогулянки, вона пропонує йому: «Все для мистецтва: сім'я, труп дитини, мій одчай...» [2, с. 326]. Підсумок становить химерний світ, де гумор перетворюється на свою протилежність. «Сміючись простувати до прірви» – такий сенс об'єднання дрібних дотепів у велику трагедію.

Отже, спостереження Олени Пчілки щодо особливої ролі гумористики в історії української культури унаочнюються свідченнями розвитку драми від інтермедії до трагікомедії. Гумор протиставляється світовому хаосу, який постає гротескною химерою. У гуморі людина навчається хоробрості і звільняється від страхів. Переможцем суспільного хаосу виявляється здатний до дитячого гумору простак, який помічає «голого царя» і сповіщає про правду. Це уможлиблює художнє дослідження дрібниць марноти і формування реалістичних образних систем. Таким чином, не «серйозний» сміх ритуалів, який містить внутрішню суперечність примусового відтворення невимушених дій, а збереження дитячого світу у власній душі стоїть біля витоків сміхової культури. За Г. Сковородою, «сум, вочевидь, це суцільний диявол серед інших почуттів» (*certe diabolum existimo inter alias affectiones tunc luttum*) [29, с. 338]. Гумор як антипод нудьги захищає саме від цього лиха.

Література

1. Винниченко В. Брехня / Володимир Винниченко // Винниченко В. Вибрані п'єси. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 143–207.
2. Винниченко В. Чорна пантера і білий ведмідь / Володимир Винниченко // Винниченко В. Вибрані п'єси. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 271–330.
3. Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки / упорядкув. та прим. Г. В. Довженок. Нотний матеріал підготувала К. М. Луганська. – К. : Наук. думка, 1984. – 472 с.
4. Дитячі пісні та речитативи / упоряд. Г. В. Довженок, К. М. Луганська. – К. : Наук. думка, 1991. – 448 с.
5. Дніпрова Чайка. Твори / Дніпрова Чайка. – К. : Держлітвидав, 1960. – 512 с.
6. Довгалевський М. Інтерлюдії до драми «Властотворний образ» / Митрофан Довгалевський // Хрестоматія давньої української літератури / упоряд. О. І. Білецький. – К. : Рад. школа, 1967. – С. 492–500.
7. Довженок Г. В., Луганська К. М. Українські народні колискові пісні та забавлянки / Г. В. Довженок,

КОНТЕКСТ

- К. М. Луганська // Дитячий фольклор. – К. : Наук. думка, 1984 – С. 11–44.
8. *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. – М. : Искусство, 1981. – 448 с.
9. *Зольгер К.-В.-Ф.* Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / *К.-В.-Ф. Зольгер*. – М. : Искусство, 1978. – 432 с.
10. Казки про тварин / упорядкув., вступ. ст. та прим. І. П. Березовського. – К. : Наук. думка, 1979. – 576 с.
11. *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Сватання на Гончарівці / *Г. Ф. Квітка-Основ'яненко* // *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Зібрання творів : у 7 т. – К. : Наук. думка, 1979. – Т. 2. – С. 7–62.
12. *Кониський Г.* Інтерлюдії до драми «Воскресение мертвых» / *Георгій Кониський* // Хрестоматія давньої української літератури / упоряд. О. І. Білецький. – К. : Рад. школа, 1967. – С. 500–505.
13. *Костюхин Е. А.* Типы и формы животного эпоса / *Е. А. Костюхин*. – М. : Наука, 1987. – 272 с.
14. *Котляревський І. П.* Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. – К. : Наук. думка, 1982. – 318 с.
15. *Кошелев А.* О природе комического и функции смеха / *Александр Кошелев* // Язык в движении. К 70-летию Л. П. Крысина. – М. : Языки славянских культур, 2007. – С. 277–326.
16. *Лащенко С. Е.* Заклятие смехом. Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян / *С. Е. Лащенко*. – М. : Ладомир, 2006. – 316 с.
17. *Михед П. В.* Проблемы украинского гоголезначества: попередні підсумки й найближчі перспективи / *П. В. Михед* // Гоголезнавчі студії. – 2008. – Вип. 17. – С. 5–17.
18. *Михед П. В.* Пізній Гоголь і бароко: українсько-російський контекст / *П. В. Михед*. – Ніжин : Аспект, 2002. – 208 с.
19. *Мікула О.* Творчість Олени Пчілки і фольклор / *Ольга Мікула*. – Ужгород : Ражда, 2011. – 312 с.
20. *Мороз Л. З.* Марко Кропивницький // *Кропивницький М.* Драматичні твори / *Л. З. Мороз*. – К. : Наук. думка, 1990. – С. 5–28.
21. *Мороз Л. З.* «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка / *Л. З. Мороз* – К. : Інститут літератури НАН України, 1994. – 208 с.
22. *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш. Особистість, письменник, мислитель / *Євген Нахлік*. – К. : Український письменник, 2007. – Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. – 464 с.
23. *Панас Мирний.* Згуба / *Панас Мирний* // Твори : у 5 т. – К. : Держлітвидав, 1960. – Т. 5. – С. 257–318.
24. *Пейпер А.* Особенности деятельности мозга ребенка / *Альбрехт Пейпер*. – Ленинград : Медгиз, 1962. – 520 с.
25. *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха / *В. Я. Пропп*. – М. : Лабиринт, 1999. – 288 с.
26. Прислів'я та приказки. Взаємини між людьми / упоряд. *М. М. Пазяк*. – К. : Наук. думка, 1991. – 440 с.
27. *Пчілка О.* Українська гумористика (етнографічно-літературний нарис) / *Олена Пчілка* // *Мікула О.* Творчість Олени Пчілки і фольклор. – Ужгород : Ражда, 2011. – С. 289–299.
28. *Руданський С.* Твори : у 3 т. / *Степан Руданський*. – К. : Наук. думка, 1972. – Т. 1: Пісні. Приказки. Байки. Небилиці. Співи. – 548 с.
29. *Сковорода Г.* Листи до М. Ковалинського / *Григорій Сковорода* // *Сковорода Г.* Повне зібрання творів у 2-х томах. – К. : Наук. думка, 1973. – Т. 2. – С. 218–359.
30. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. *Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, А. Ю. Брицына, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков*. – Л. : Наука, 1979. – 438 с.
31. *Сулима М. М.* Українська драматургія XVII–XVIII ст. / *М. М. Сулима*. – К. : Стилоз, 2010. – 368 с.
32. *Ушкалов Л.* На риштованнях історії української літератури: дещо про рецепцію нашої класики / *Леонід Ушкалов*. – К. : Смолоскип, 2007. – 56 с.
33. *Чайковська В. Т.* Українська химерна проза: історія народження терміна / *В. Т. Чайковська* // Вісник Житомирського державного університету. – 2006. – № 26. – С. 79–82.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Фундаментальне місце гумору серед інших форм сміхової культури пов'язане з терпимістю, сприйнятливістю та відкритістю до розмаїття світу. Гумористичні властивості притаманні мовній ідіоматиці й засвідчені прислів'ями як зразками дотепів. Гумор протистоїть гніву та агресивності, які засліплюють особистість, роблячи її нездатною помічати значущість окремих деталей. Як антипод нудьги він забезпечує можливість досягнення хаосу через категорію марноти. На противагу гумору, такі феномени, як пародія і ритуальний сміх, є похідними, вторинними, залежними формами комізму. Гумор зберігає дитячу здатність сприймати світ без попередньої упередженості та загальних уявлень. Зв'язок гумору зі світом дитинства засвідчено дитячим фольклором. Зокрема, гумор виявляється в небилицях. Інший терен дитячого гумору репрезентовано в казках про тварин. Істотно, що формування дитячого гумору відбувається одночасно з появою уявлень про особисту смертність. Первинність гумору засвідчена в розвитку комічних жанрів драматургії в бароковій інтермедії, де розгортаються образи марноти. Цей досвід успадкований у водевілях (наприклад, у І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка). Саме в комедії було

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ГУМОР І ГРОТЕСК В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

прокладено шлях до реалістичної драми. Там з'явилися гротескні образи, у тому числі в М. Кропивницького, Панаса Мирного. Розвиток комічних форм у цьому напрямку привів до появи трагікомедії В. Винниченка, де нагромадження поодиноких дотепів обернулося трагічною розв'язкою.

Ключові слова: гумор, інфантилізм, інженю, марнота, хаос, казка, небилиця, абсурд, реалізм, ритуальний сміх, агресія осміювання.

The fundamental place of humor within the forms of laughter's culture is tied with tolerance and open-minded sensitivity towards the diversity of world. Humorous properties are inherent already to idiomatic opportunities of language and attested with proverbial locutions as wit's samples. Humor is opposed to anger and aggression that blind personality making it unable to observe the meaningfulness of separate details. As the antipode to tedium it provides opportunities of grasping chaos as the category of vanity. In opposite to humor such phenomena as parody and ritual laughter are derivative secondary dependent comic forms. Humor retains infantine ability to perceive world as it is without previous preponderant general ideas. The reference of humor to childhood is attested with childish folklore. In particular humor reveals itself in nonsense poetry. Another area of childish humor is represented in animal tale. It is of importance that childish humor acquires its forms together with the formation of the notions of personal mortality. The priority of humor is attested in the development of dramatic genera in particular with the baroque interludes where the images of vanity were displayed. This experience has been inherited in vaudevilles (in particular those of I. Kotlyarevski and Hr. Kvitka-Osnovyanenko). It is comedy where the way towards realistic drama has been paved. Thus the grotesque images in drama were introduced especially in the works of M. Kropyvnytski, Panas Myrny. The development of comic forms in this direction has come to the rise of tragicomedies of V. Vynnychenko where the cumulative compilation of jokes resulted in tragic solution.

Keywords: humor, infantilism, ingénue, vanity, chaos, tale, nonsense, absurd, realism, ritual laughter, derisive aggression.

Фундаментальное место юмора среди иных форм смеховой культуры связано с терпимостью, восприимчивостью и открытостью к разнообразию мира. Юмористические свойства присущи идиоматике языка и засвидетельствованы остроумием пословиц. Юмор противостоит гневу и агрессивности, которые ослепляют личность, лишая ее способности замечать значимость отдельных деталей. Как антипод скуки он обеспечивает возможности постижения хаоса через категорию суеты. В противоположность юмору, такие феномены, как пародия и ритуальный смех, являются производными, вторичными и зависимыми формами комизма. Юмор сохраняет детскую способность к восприятию мира без предварительной предубежденности и общих понятий. Связь юмора с миром детства засвидетельствована детским фольклором. В частности, юмор господствует в небылицах. Иная область детского юмора представлена в сказках о животных. Существенно, что формирование детского юмора происходит одновременно со становлением представлений о личной смертности. Первичность юмора засвидетельствована развитием комических жанров драматургии в барочной интермедии, где разворачиваются образы суеты. Этот опыт унаследован водевилями (в частности, у И. Котляревского и Гр. Квитки-Основьяненко). Именно в комедии был проложен путь к реалистической драме. Там появились гротескные образы, в частности, у М. Кропивницкого, Панаса Мирного. Развитие комических форм в этом направлении привело к трагикомедиям В. Винниченко, где нагромождение кратких шуток оборачивалось трагической развязкой.

Ключевые слова: юмор, инфантилизм, инженерю, суета, хаос, небылица, сказка, абсурд, реализм, ритуальный смех, агрессия осмеяния.