

УДК 821.161.2-222«1880/1920»

*Ганна Костенко***ЕЛЕМЕНТИ ОПЕРЕТКОВО-МЕЛОДРАМАТИЧНОГО СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТИЧНИХ ЖАРТАХ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Наприкінці ХІХ — початку ХХ століття драматичний жарт, що став вкрай популярною жанровою формою на українській театральній сцені, розширює свої сценічні й літературні можливості. Так, у драматичному жарті, який веде свою генезу від водевілю, проявляються елементи оперетково-мелодраматичного стилю, що сприяє ліризації висловлювання цієї жанрової (чи метажанрової) форми.

Ключові слова: драматичний жарт, оперета, комічна опера, мелодрама.

В конце ХІХ — начале ХХ века драматическая шутка, ставшая одной из самых популярных форм на украинской театральной сцене, расширяет свои сценические и литературные возможности. Так, в драматической шутке, которая возникла от водевиля, проявляются элементы опереточно-мелодраматического стиля, что способствует лиризации высказывания этой жанровой (или метажанровой) формы.

Ключевые слова: драматическая шутка, оперетта, комическая опера, мелодрама.

From the end of the 19th century till the beginning of the 20th century a dramatic joke being one of the most popular forms on the Ukrainian theatre stage expands its scenic and literary possibilities. So the elements of operetta and melodrama style appears in the dramatic joke which originated from vaudeville. This contributes to the lirisation of this genre form (metagenre)

Key words: Dramatic joke, operetta, comic opera, melodrama.

Вперше в українському літературознавстві досліджується така оригінальна власне українська жанрова (чи метажанрова) форма як драматичний жарт. У статті ми намагаємося довести, що це не була окрема жанрова форма, яка утворилася з інших жанрів або видів мистецтва. Саме тому ми намагаємося виявити елементи споріднених видів і жанрів мистецтва в українському драматичному жарті й показати історико-генетичні тенденції його розвитку.

Наприкінці ХІХ — початку ХХ століття на українській сцені особливу популярність отримали жанри театральньо-музичного (водевіль, мелодрама) та музично-театрального (опера, коміч-

на опера, оперета) характеру. Як зазначає Д. Антонович, музика займала багато місця в українському драматичному репертуарі, проте власне український музичний театр, зокрема українська опера, недостатньо розвинувся. «Традиція старих оперових композиторів вісімнадцятого віку занепала, не подужав і М. Лисенко її оновити» [1, с. 195]. Причини такої «поразки» української опери дослідник бачить у тому, що «не було спеціального оперного театру, а пристосувати оперу до виконавчих сил українських побутових труп було завданням не з легких» [1, с. 202]. Утім, такі спроби все ж намагався зробити М. Старицький, котрий перероблював відомі сюжети п'єс М. Гоголя. І. Котляревського, Б. Глібова, Я. Кухаренка, писав лібрето на музику М. Лисенка. Більш придатною для українського театрального життя виявилася музично-театральна форма оперети, яка на початку ХХ ст. набула особливого поширення. Р. Тхорук, спираючись на праці Д. Антоновича, Д. Дмитрова, зазначила з цього приводу: «Драматургічні тексти та стан театру до 1880 року засвідчили, що панівними жанрами були водевіль та модифікація комічної оперети, які сприяли м'якому переходові до мелодраматичного репертуару» [19, с. 91].

На прикладі драматичних жартів Г. Бораковського «Де два цілюються, третій губи не протягай!» (1889), В. Овчиннікова «На Україні» (1914), П. Молокова «Батьки та діти» (1917), М. Кропивницького «Пошилися в дурні» (1923), С. Калинця «Знахорка Солоха» (1930), К. І. Ванченка «Вечір на хуторі, або Василь та Галя» (1931) тощо ми врахуємо різний художній рівень означених драматичних текстів, але можливість виявити спільні риси у творах високохудожніх і відверто призначених до потреб маскультури дозволяє з більшою об'єктивністю встановити жанрові тенденції цих п'єс. Для виявлення елементів оперетково-мелодраматичного стилю в українських драматичних жартах зазначеного вище періоду ми мусимо зрозуміти, які жанрові ознаки відрізняють (і чи відрізняють взагалі) оперету від суміжних жанрів: комічної опери і водевілю.

У своїй дисертаційній роботі В. Гариба висловив думку, що оперета має самостійний образно-змістовий хребет, є однією з найважливіших різновидів інших жанрів музичного театру, од-

нак вона відносно мало досліджена (диа.: [6]). М. Янковський полемізує з іншими дослідниками, які вважають оперету поганою копією комічної опери, гостро критикує їхню позицію, що між оперетою та комічною оперою немає жодної різниці, окрім музично-стильового оформлення та способу вираження на сцені [20, с. 5]. М. Янковський завдяки аналізу музичних творів Оффенбаха та Ерне доводить художньо-культурну цінність цього «легкого» жанру. Ми поділяємо думку дослідників К. Жукової, А. Ореловича, Л. Данько, Т. Кудінової та інших у тому, що оперета характеризується особливою синтетичністю, вмінням поєднувати в одному музично-драматичному просторі спів й драматичне слово, танець й музику, які, в свою чергу, співіснують на рівних правах. Безумовно, тяжіння до синтезу різних видів мистецтв є традиційним для французького ярмаркового театру, а залучання музичного матеріалу — для італійської комедії масок дель'арте, що свідчить про генетичне коріння оперети не тільки від комічної опери (хоча, безперечно, оперета «відштовхнулася» від її сценічно-видовищного досвіду), а й від народного театру. Як зазначає А. Орелович, цей демократичний музично-театральний жанр розвивається паралельно у різних країнах Європи: у Франції його знали як «комічну оперу», в Італії він був відомий як «опера буффа» (або «опера бідних»), Англії — «баладна опера», Іспанії — «тонаділья», в Німеччині та Австрії — «зінгельшпіль». Ці жанри мали потужний спільний фундамент: демократичний характер вистав, направленість на масову аудиторію, тяжіння до народно-видовищного театру тощо.

Вважається, що оперета сформувалася як жанр у 50-ті роки XIX століття у Франції. Оперетами чи-то маленькими операми ще у XVII столітті називали невеликі вставні сценки між актами «серйозних» опер. Венеціанська «Opera-buffa» з її авторською анонімністю, інтермедійним характером, тяжінням до буфонати та акторською імпровізацією поступово еволюціонує в ідейно-тематичному плані, вона неодмінно захоплює моральні проблеми суспільства [7, с. 13]. М. Сербул, Т. Шабаліна, А. Орелович, Т. Кудінова наголошували, що комічна опера на початку свого розвитку сприймалася як альтернатива елітарній, вищій

опері («opera seria») пародіювала її. Так, «opera seria» наприкінці XVII — початку XVIII ст. зазнає кризи: на зміну постійно циркулюючим античним сюжетам з їхнім героїко-історичним пафосом приходиться абсолютно протилежна опера-buffa, з її підкреслено народним характером, мовою і жартами «низин» суспільства, героями, далекими від аристократії. У Франції та Англії ці італійські музично-драматичні сценки з народного побуту набувають іншого сатирично-пародійного характеру [16, с. 8–10]. Жартівливі куплети згодом почали називатися «водевілями». Т. Кудінова вважає, що на початку свого розвитку оперета позичає деякі елементи водевілю. Так, їх зближує тяжіння до імпровізацій, дотепів, жартів, безпосереднього діалогу із глядачами, використання ситуацій «qui pro quo», що безумовно відходить від традиційного оперного лібрето, на основі якого, незважаючи на свій розважальний характер, базувалася комічна опера. До того ж, «опереті імponує манера співу, що прийнята у водевілі. Коміки (тут йдеться про амплуа. — К. Г.) оперети надовго засвоять водевільну подачу куплетів з її інтонаційною жвавистію» [11, с. 35]. Куплет у водевілі, так само як і в опереті, несе не стільки функцію номера-вставки для уповільнення (чи, навпаки, прискорення) драматичної дії, скільки дає коротку характеристику герою або ситуації, часто виступає експозицією дії.

З іншого боку, для водевілю не так важливо, хто є автором музичних номерів у п'єсі. Ми не зустрінемо посилання на композитора, а сама мелодія у водевілі має другорядний характер, оскільки «основна дія водевілю протікає поза музикою» [16, с. 96]. І це принципово відрізняє водевіль від оперети, для якої музичний матеріал не лише акцентує ключові моменти сценічної дії, а відображає загальний характер вистави, налаштовує глядачів на потрібне сприйняття, відображає настрій, емоційно-змістовий фундамент самої п'єси.

У жарті Г. Бораковського «Де два цілуються, третій губи не протягай!» (1889) перед глядачами постає типова водевільно-мелодраматична ситуація: німець Карл Ферфлюхтер, закоханий у свою наймичку Параску, стає перепоною її весіллю з Дмитром. В розіграванні Дмитра вгадуємо алюзію до жарту Квітки-Основ'яненка «Мертвець-шалун»: аби переконати Карла, він інс-

ценує власну смерть, що допомагає Парасці шантажувати панів, і отримати бажану свободу. Водевільним видається й фінал п'єси Г. Бораковського з традиційним зверненням акторів до публіки:

В с і . Будьте же ласкаві, панове,
Та нас дуже на судіть!
І як гарно ми зіграли,
То хоть трішки нам плесніть (хлопають в долоні) [3, с. 54].

Оперетковий елемент помічається передусім у ролі дуетних та ансамблевих партій, які виразно заявляють про етапи розвитку дії, сюжету. Так, ансамблевий спів-спілкування Петра, Дмитра, Якова й Параски на початку другої яви є проекцією головного конфлікту вистави. Отже, у канві драматичного тексту помічаємо поєднання опереткових та водевільних стильових особливостей.

В середині XIX століття оперета виявляє спорідненість з комічною оперою. Безумовно, наявність музичної драматургії, традиційної трьохактної будови музичного тексту зближують оперету й комічну оперу. Утім музична структура оперети дещо відрізняється від комічної опери: в основі першої, як правило, лежить художня умовність, події розгортаються на тлі танцювально-побутової, народної музики. Для комічної опери були характерні сценки-видовища з життя дрібного міщанства, однак, частіше вони віддзеркалювали історичну чи фантастичну (казкову) тематику [21, с. 491]. Л. Данько звернула увагу, що наприкінці XIX століття у слов'янських народів, зокрема в російському та українському театральному просторі, особливої популярності набувають лірико-комічні опери, що характеризувалися поетизацією народних звичаїв, характерів, побуту тощо [7, с. 18]. За спостереженнями Д. Антоновича, в Україні оперета мала трохи відмінний характер від оперети країн Західної Європи. «Замість пікантної вибагливості в музиці українська оперета кульгувала етнографічну мелодійність та жартівливість української пісні і мелодії до танцю» [1, с. 203].

Драматичний жарт на одну дію В. Овчиннікова «На Україні» (1914) схожий на оперету не лише за кількістю музичного матеріалу. Перше, що привертає увагу: авторські вказівки для режисера, де вказується на найкращі для цієї постанови музичні

інструменти, що створюють потрібну для автора атмосферу дійства. Своєрідністю твору є те, що він йде вкупі з нотами, музичні номери, на відміну від інших драматичних жартів, складають половину об'єму драматичного твору, спів гармонійно переплітається з монологічним та діалогічним мовленням персонажів. Жарт В. Овчиннікова відбиває традиційну для українських жартів того періоду весільну тематику: до молодої вдовиці Катрі по черзі залицяються Денщик і Сторож, хоча вона обирає Пилипа. В жарті використано також водевільний прийом «qui pro quo»: Денщик сприймає стару Шелекетиху за Катрю й цілує її, стара, в свою чергу, — його за чорта. Бажання Катрі й Пилипа сховатися від інших персонажів й спостерігати за «комедією», по суті, є нічим іншим, як примірюванням на себе ролі глядача-спостерігача, який розшифровує і, навіть, прогнозує подальший хід дії. Отже, у драматичному жарті на одну дію В. Овчиннікова «На Україні» (1914) фіксуємо такі стильові елементи оперети, як:

— поєднання різних музичних темпів: *allegro*, *allegretto*, *andante*;

— наявність дуетних партій;

— подання разом із драматичним текстом партитури;

— використання для характеристики кожного героя окремої мелодії чи-то інструменту, що допомагає глядачам скласти у своїй уяві повний психологічний портрет персонажа. Наприклад, лейтмотивом появи Денщика є музика балалайки, що, безумовно, закріплює в свідомості глядачів стереотипне ставлення до героя, як до балаганного дурника.

Наприкінці XIX — початку XX ст. оперета втрачає свою легковажність і безтурботність, її конфлікт перестає бути лише комедійним, набуваючи ознак психологізму [16, с. 61]. Для оперети «нової» формації важливо не стільки розважити аудиторію, скільки її збентежити й розчулити, що призводить, в свою чергу, до трансформації у мелодраму чи сентиментальну музичну драму. Рух оперети у бік мелодрами дослідники спостерігають вже у творах Ф. Легара, пізніше — у творчості І. Кальмана, який любив розробляти тему жертвовного кохання [5, с. 92].

Якщо комічна опера у свій час сприймалась як пародія на «високу» оперу, то мелодраму традиційно вважали різновидом

драми, в якому зображувалися гіперболізовані страждання та глибокі емоційні переживання головного героя, який протистоїть своєму антагоністу. Б. Томашевський, наприклад, довів генетичний зв'язок мелодрами з романтичною трагедією [18, с. 56]. Мелодрама, як і оперета, виявляє генетичний зв'язок із народними видовищами, ярмарковими театрами, хоча як окремий жанр сформувалася наприкінці XVIII ст. у Франції. Своєрідна орієнтація на театральність, психологію глядачів, на думку Т. Плохотнюк, визначала змістові й структурні особливості мелодрами. Так, за спостереженнями дослідниці, мелодрама від початку свого «існування» характеризувалася здатністю до самопародіювання, до внутрішньої полеміки із жанровими канонами і стереотипами [17, с. 7]. «Естетика мелодрами виявлялася надзвичайно придатною до проникнення до інших... жанрів літератури — трагедії, психологічної драми, романтичної повісті, нарешті, призвела до зрощення з цими жанрами» [12, с. 94]. Саме тому, у мелодрамі того періоду, особливо на початку XX ст., все частіше помічаються спільні комунікативні стратегії з водевілем, комічною оперою, шаржем, трагедією, драмою тощо.

Своєю «гнучкістю», орієнтацією на сценічність, видовищність, театральність мелодрама давала можливість драматургам розширити жанрово-сценічні обрії драматичного жарту, який наприкінці XIX — у першій третині XX ст. все помітніше вбирає в себе мелодраматичні елементи. Йдеться, передусім, не про емоційне навантаження п'єс, а про спільні композиційні рішення, використання прийомів рельєфу, контрасту, динаміки, орієнтацію на зовнішній і відсутність внутрішнього конфлікту тощо. Такі дослідники, як Е. Бентлі, В. Єрмолін, Т. Плохотнюк, Б. Томашевський та інші, вказують на спільнокореневі риси мелодрами з казкою та феєрією, підкреслюючи, що в цих, на перший погляд, різних жанрах простежуються однотипні конфлікти (в глобальному сенсі: боротьба Добра зі Злом, та, незважаючи на всі труднощі та перешкоди, перемога першого над другим). Характерним є використання клішованих сюжетних вузлів, концентрація глядацької уваги на зовнішній дії, побудова основної дії навколо одного чи двох головних персонажів, якого/яких випробують. К. Жукова, досліджуючи жанрові можливості мелодрами, зазначає: «...наяв-

ність у драматургії здебільшого «сумішей» — змішаних форм» дає підстави говорити про розширення жанрових можливостей мелодрами та поділ її на мелодраму-комедію та мелодраму-трагедію» [8, с. 4]. Власне, такі жанрові та сценічні можливості мелодрами відкривали неабиякі можливості перед драматургами. Так, в українських драматичних жартах кінця ХІХ ст. з'являється низка п'єс, в яких простежуємо риси мелодрами-комедії та мелодрами-трагедії. Наприклад, у драматичних жартах М. Кропивницького «Пошилися в дурні» та К. Ванченка «Вечір на хуторі, або Василь та Галя» ще відчуваються риси оперетки, однак потужнішим виявляється вже мелодраматичне наповнення п'єс.

Так, у драматичному жарті М. Кропивницького «Пошилися в дурні» велика кількість музичних номерів є показово клішованими, вони відрізняються від водевільних вставних номерів, але рухають драматичну дію. У жарті М. Кропивницького хоч і спостерігаємо типовий водевільний сюжет: двоє селян Максим Кукса і Степан Дранко мріють віддати своїх дочок за багатих нареченого, однак, доньки обох, Оришка і Горпина, люблять наймитів Антіна й Василя, котрі й влаштовують розігрування батьків-сусідів задля отримання благословення. Спостерігаються у жарті типово водевільні маски-типи (наприклад, в Антіні розпізнаємо риси маски італійської комедії дель'арте Бригілли, гордого слуги, що здатен увійти в довіру своєму панові задля отримання власної мети), елементи водевільного розігрування, прийом «qui pro quo» (коли Максим і Данило сприймають п'яницю за багатого нареченого). При цьому, у п'єсі помічаємо елементи мелодраматичного стилю, передусім «емоційну телеологію» дії, за влучним виразом С. Балухатого.

А н т і н . Ти бачиш, що серце моє вогнем поняло! Ну то як собі знаєш, а тільки слухай сюди: хоч би там і смерть, а щоб ти сьогодні була на леваді!» [10, с. 9].

П'єса К. Ванченка також сповнена мелодраматичного пафосу, в ній розкривається типова мелодраматична історія кохання Василя й Галі, які не можуть бути разом через брак грошей. Закохані проходять певні випробування, що лише зміцнює їхню любов, і призводить до щасливого кінця. У п'єсі К. Ванченка ми спостерігаємо такі елементи мелодраматичного стилю, як:

– принцип рельєфу, який виявляється в інтонаційно-жестикуляційній вимові персонажів [2, с. 44];

– принцип динаміки драматичної дії, що полягає у постійних випробуваннях героїв: традиційний для драматичних жартів і всіх комедійних п'єс весільний сюжет втрачає свою самодостатність, оскільки перепони закоханим чинять не конкурент-лиходій, не воля суворого батька, а матеріальна нестача, неможливість «створити» родину;

– гіперболізоване навантаження усіх негараздів одразу в поетиці дії [2, с. 31–51]: через спів-експозицію героїня розповідає дідові всю історію свого важкого життя (у тітки немає грошей, її б'є чоловік, вдома хворіють родичі, худоба, сама Галя важко працює тощо);

– введення у дію випадковості, неочікуваної події [2, с. 47]. Варто сказати, що у п'єсі немає як такої мелодраматичної таємниці. Дідова «перевірка» почуттів закоханих містить елемент казковості: пройшовши випробування, молоді отримують скарб з грошима.

Втім, у п'єсі К. Ванченка фіксуємо відмінні від мелодрами деталі. Так, у жарті відсутня постать злодія-антагоніста. До того ж, дія п'єси побудована занадто лінійно, в ній немає, по суті, драматичних вузлів, характерних для поетики мелодрами. Цікаво й те, що у жарті не зустрінемо жодної комічної ситуації, гумору як такого, адже «...мелодрама може бути дефінована як комедія без гумору» [22, с. 40]. К. Жукова вважає, що саме для мелодрами-комедії характерні «комічні перебільшення, які сягають інколи рівня шаржу і гротеску» [8, с. 5] та допомагають драматургові, в свою чергу, акцентувати увагу на вадах однієї людини чи соціального явища в цілому.

Так, у жарті М. Омелянця «Лихо з жінкою, лихо без жінки» відзначаємо елементи побутової мелодрами, мотив зруйнування сімейного життя: після чергової сварки із своїм чоловіком ображена Ганна йде сама обідати до ресторації. Тарас вважає її вчинок зрадою і, збентежений сваркою з дружиною, замислює вбити себе. Власне, сцена невдалого самогубства Тараса набуває шаржових відтінків, а, водночас, містить ознаки самопародії. Фінал п'єси нагадує анекдотичну розв'язку: Ганна вертаєть-

ся до чоловіка, а Тарас намагається вигадати комічну історію про мотузку, чим ще більше посилює своє комічне становище. Отже, мелодраматичне забарвлення надає поетиці жарту відповідного ліризму, що мало прибавити глядача/читача.

Елементи авторської іронії помічаємо у жарті на одну дію С. Калинця «Знахорка Солоха» (1930). Нетиповим для українського драматичного жарту є винесення у назву п'єси імені персонажу другого плану, а саме злодія-антагоніста, який впродовж дії плете інтриги проти закоханих Ганнусі та Петра. Іронічне відсилання до «Наталки Полтавки» І. Котляревського у пісні головної героїні дає підстави говорити про пародійний характер жарту С. Калинця. Так, Знахорка Солоха намагається завадити шлюб Ганни та Петра, бо отримала гроші від Данила. На перший погляд, перед нами типова стереотипна весільна тема, яка наповнюється елементами мелодраматизму. Однак, на відміну від знаменитої комічної опери І. Котляревського, у С. Калинця любовний трикутник не є центром колізії, а Знахорка Солоха — не є типовим мелодраматичним злодієм. Вона, скоріше, — слабка пародія на маску інтригана, бо не здатна перешкодити коханню героїв, ніхто її не сприймає всерйоз. Цікаво, що таке сприйняття образу драматург дає на початку самої вистави, вкладаючи в слова Самогласника підкреслено побутову характеристику героїні: Знахорка Солоха має великий червоний ніс (який лізе не у свої справи), що підкреслює комічність представлення в п'єсі псевдозлодійки. Очевидно, глядачі, як і герої п'єси, не бачать в Солосі реального злодія. Якщо, наприклад, Возний іще погрожує матері Наталки судом, Солоха — стає безпорадною, опиняється у тенетах власної інтриги, автоматично перелицьовуючись у комічного дурня, над яким потішаються інші персонажі. Таким чином, в образі Солохи відчуваємо слабку авторську іронію над сталим мелодраматичним амплуа злодія, від якого вже не залежить щастя головного героя.

Риси мелодрами спостерігаємо і в драматичному жарті на одну дію Павла Молокова «Батьки і діти» (1917), які виявляються передусім у загостренні соціально-побутового характеру драматичної колізії, контамінації побутової комедії і мелодрами. Основна колізія драматичного жарту П. Молокова полягає

у суперечності поглядів на життя, людську долю батьків Хвидота та Гапки, Прокопа та Степаниди та їхніх дітей Грицька та Насті. Переконання Грицька у тому, що життя надається людині для виконання важливої мети, «зіштовхується» з абсолютною пасивністю батьків, котрі припинили бачити сенс свого життя, опинившись на духовному «дні». В жарті П. Молокова «Батьки і діти» не побачимо різких фабульних поворотів, ефектних ситуацій, мелодраматичної інтриги-таємниці. Натомість наявний мелодраматичний принцип контрасту, який характеризується протиставленням інтересів батьків і дітей: перші живуть пияцтвом і сварками, другі ж — вміють писати і читати, марять отримати освіту й вирватися з батьківського дому. Драматичний вузол цього жарту полягає в яскраво представленому протистоянні «старого» патріархального життя й «нового» погляду на світ. Принципово важливо, що в жарті П. Молокова присутній автоекспозиційний монолог, характерний для поезики мелодрами. На думку С. Балухатого, з метою рельєфного виявлення сюжетних ліній й розгортання емоційних тем деякі з персонажів наділяються автоекспозиційним мовленням, через яке герой самостійно оцінює ситуацію, яка розгортається навколо нього, характеризує мотивацію поведінки того чи іншого героя або самого себе тощо [2, с. 54].

Так, Грицько, спостерігаючи за своїми батьками і родичами Пріськи, дає певну морально-естетичну оцінку старшому поколінню, через що його монолог нагадує повчання-сентенцію:

Грицько. Бідні сліпі люде!.. Вони доживають свій вік і на зміну їм вийдуть нові люде! Настане нове життя і розум чоловіка завоює свої права. Я вірю в це того, що уже бачу багато розумного у тії молоді, котра готується будувати майбутність!» [13, с. 12].

Так само, як і в попередній п'єсі С. Калинця «Знаходка Солоха», в драматичному жарті П. Молокова немає анекдотичної ситуації, в ньому не знайдемо жодного розігрування тощо. В цьому жарті відчувається авторська орієнтація на мелодраматичне світосприйняття, що виявляється у шуканні простих істин, доступних для масового глядача.

Таким чином, елементи оперетково-мелодраматичного стилю розширювали театральні-видовищні можливості укра-

їнського драматичного жарту. Окрім сентиментально-зворушливих сцен, збільшення музичного матеріалу, мелодраматично-опереткове наповнення драматичних жартів давало можливість драматургам поіронізувати над сталими амплуа, скористатися досвідом музичного театру заради пошуку нових можливостей виявлення авторських стратегій, нових шляхів комунікації з глядачами. Оці елементи, як ми доводимо аналізом поетики драматичної дії, сприяли редукції комедійно-викривального спрямування жартів. Натомість, драматична колізія, позиції героїв, сповнені сентиментально-ліричного пафосу, викликали у глядачів зворушення, симпатію до героїв чи сталих амплуа. Цей мелодраматичний ліризм надавав розв'язці українського драматичного жарту іншого забарвлення: сміх над ситуацією, моральними вадами людини чи суспільства, над стереотипами мислення доповнювався ліричним піднесенням, вірою глядача в гуманізм людини і пафосом оптимізму щодо закономірностей існування людини в світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Триста років українського театру : 1619–1919 / Дмитро Антонович та інші // Триста років українського театру : 1619–1919 та інші праці / [підготовка текстів, редагування і передмова докторів філологічних наук Г. Ф. Семенюка та Л. С. Дем'янівської]. — К. : ВІП, 2003. — С. 25–268.
2. Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы / С. Д. Балухатый // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики : [сборник статей] / С. Д. Балухатый. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. — С. 30–79.
3. Бораковський Г. Де два цілюються, третій губи не протягай! : Водевіль в 1 дію. — К., 1889. — 54 с.
4. Ванченко К. Вечір на хуторі, або Василь та Галя : П'єса на 1 дію. — Львів : Русалка, 1933, — 16 с.
5. Владимирская А. Звездные часы оперетты / А. Владимирская. — Л. : Искусство, 1975. — 136 с.
6. Гариб В. Музыкальный театр Франца Легара : дис. ... канд. искусств. наук : 17.00.02 «Искусствоведение» [Электронный ресурс] / Всеволод Станиславович Гариб. — Ростов-на-Дону, 2003. — 160 с. — Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/muzykalnyi-teatr-frantsa-legara>

7. Данько Л. Комическая опера в XX веке / Л. Данько. — Л. : Советский композитор, 1986. — 176 с.
8. Жукова К. Поетика української мелодрами кінця XIX — початку XX ст. (за творами Л. Яновської, І. Тогобочного) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Карина Віталіївна Жукова. — К., 2007. — 17 с.
9. Калинець С. Знахорка Солоха: Жарт на 1 дію. — Львів : Театральна бібліотека, 1930. — 15 с.
10. Кропивницький М. Пошилися в дурні : Жарт на 3 дії. — Львів : Друкарня наукового товариства ім. Т. Шевченка, 1923. — 50 с.
11. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла / Т. Кудинова. — М. : Советский композитор, 1982. — 175 с.
12. Малютіна Н. Травестіювання жанрових канонів в українській мелодрамі кінця XIX — початку XX ст. / Наталія Малютіна // Вісник Львівського університету. — 2004. — № 33. — С. 94–99.
13. Молоков П. Батьки і діти: Жарт в 1 дію / П. Молоков. — Херсон : Танько, 1917. — 15 с.
14. Овчинніков В. На Україні : Жарт на 1 д. / В. Овчинніков. — К., 1916. — 24 с.
15. Омелянець М. Лихо з жінкою, мило без жінки : Жарт на 1 дію / М. Омелянець. — Львів, 1925.
16. Орелович А. Что такое оперетта? / А. Орелович. — М.: Музыка, 1966. — 101 с.
17. Плахотнюк Т. Поэтика мелодрамы / Т. Плахотнюк. — Томск, 1992. — 42 с.
18. Томашевский Б. Французская мелодрама начала XIX века (Из истории вольной трагедии) / Борис Томашевский // Временник отдела словесных искусств. — Л., 1927. — Вып. 2 : Поэтика. — С. 55–82.
19. Тхорук Р. Поза, завдяки і навколо комедії: зміни в жанровій системі української драматургії 1880–1920 рр. та їх відлуння наприкінці XX сторіччя / Раїса Тхорук // Вісник Львівського університету. — 2004. — № 33. — С. 87–93.
20. Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР / М. Янковский. — М. : Искусство, 1937. — 456 с.
21. Słownik rodzajów i gatunków literackich / pod red. Grzegorza Gazdy i Słowinia Tyneckiej-Makowskiej. — Kraków : Universitas, 2006. — 813 s.
22. Frye N. Anatomy of Criticism. Four Essays / Northrop Frye. — Princeton, New Jersey : Princeton University Press. — 1973. — 390 p.

Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.