Bulletin of Science and Education
ВІСНИК науки та освіти
ISSN 2786-6165 (ONLINE) № 6(48) 2026

УДК 821.111.09-2+821.161.2.09-2

https://doi.org/10.52058/2786-6165-2026-6(48)-774-786

Стасюк Тарас аспірант, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Кебало Микола кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри німецької філології та методики навчання німецької мови, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, https://orcid.org/0000-0002-3339-9412

ЖАНРОВА ДИФУЗІЯ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІЙ ДРАМІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ: ТРАГІКОМЕДІЯ БЕРНАРДА ШОУ І ТРАГІКОМІЧНЕ У ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Анотація. У статті досліджено феномен жанрової дифузії в інтелектуальній драматургії межі XIX–XX століть на прикладі творчості Б. Шоу та В. Винниченка. Актуальність теми зумовлена трансформацією «нової драми», де взаємопроникнення трагічного й комічного стає ключовим інструментом пізнання соціальної та психологічної дійсності.

У процесі дослідження з'ясовано, що для Б. Шоу трагікомедія постає цілісною жанровою структурою, яка під впливом ібсенівської традиції трансформує комедію на засіб глибокого соціального аналізу. Проаналізовано п'єси «Вдівцеві будинки», «Професія місіс Воррен» та «Свята Іоанна», де через механізми дискусії, парадокса й «відкритого фіналу» автор деконструює суспільні міфи. Встановлено, що для англійського драматурга трагікомедія є цілісною жанровою формою, що поєднує соціальну проблематику, дискусійність, парадоксальність і відкритий фінал, спрямований на активізацію глядацького мислення, при цьому трагікомізм Шоу має виразний соціоцентричний характер: він спрямований на викриття недосконалості суспільної системи.

Натомість у драматургії В. Винниченка («Дисгармонія», «Щаблі життя», «Memento») трагікомічне виступає як гнучкий естетичний модус, що відображає релятивізм модерністського світовідчуття. Встановлено, що в українського автора джерелом трагікомізму є концепція «чесності з собою», яка призводить до амбівалентності характерів та етичних парадоксів. Якщо Б. Шоу фокусується на боротьбі героя із застарілими інституціями, то Винниченко акцентує на внутрішньому розколі особистості, де зіткнення високих ідей із біологічною або соціальною

реальністю створює ефект трагікомічного дисонансу. Спільними рисами для обох драматургів визначено використання іронії, інтелектуальної суперечки та фрагментарності композиції.

Водночас виокремлено специфіку: системно-соціальний вектор трагікомедії Б. Шоу протиставляється морально-психологічній заглибленості трагікомічного модусу В. Винниченка.

Ключові слова: жанр, жанрова дифузія, інтелектуальна драма, трагікомедія, трагікомічний модус, колізія, іронія.

Stasyuk Taras PhD student, Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University

Kebalo Mykola PhD in Philology, Associate Professor, Head of the Department of German Philology and Methods of Teaching the German Language, Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University, https://orcid.org/0000-0002-3339-9412

GENRE DIFFUSION IN INTELLECTUAL DRAMA OF THE LATE 19th – EARLY 20th CENTURY: BERNARD SHAW'S TRAGICOMEDY AND THE TRAGICOMIC IN VOLODYMYR VYNNYCHENKO

The article examines the phenomenon of genre diffusion in the intellectual drama of the late nineteenth and early twentieth centuries, drawing on the works of George Bernard Shaw and Volodymyr Vynnychenko. The relevance of the topic is determined by the transformation of the «New Drama», where the interpenetration of the tragic and the comic becomes a key instrument for exploring social and psychological reality.

The study demonstrates that, for Shaw, tragicomedy emerges as an integral genre structure which, under the influence of the Henrik Ibsen tradition, transforms comedy into a means of profound social analysis. The plays «Widowers' Houses», «Mrs Warren's Profession», and «Saint Joan» are analyzed as texts where, through mechanisms of discussion, paradox, and the «open ending», the author deconstructs social myths. It is established that, for the English dramatist, tragicomedy is a coherent genre form combining social issues, discursiveness, paradoxicality, and an open ending aimed at activating the audience's critical thinking. Shaw's tragicomic vision is distinctly sociocentric, focused on exposing the imperfections of the social system.

In contrast, in Vynnychenko's dramaturgy («Disharmony», «The Steps of Life», «Memento»), the tragicomic functions as a flexible aesthetic mode reflecting the relativism of modernist worldview. It is shown that the source of

tragicomism in his works lies in the concept of «honesty with oneself», which generates ambivalent characters and ethical paradoxes. While Shaw focuses on the individual's struggle against outdated institutions, Vynnychenko emphasizes the inner split of personality, where the clash between lofty ideals and biological or social reality produces a tragicomic dissonance.

Common features of both playwrights include the use of irony, intellectual debate, and fragmented composition. At the same time, a key distinction is identified: the systemic and social orientation of Shaw's tragicomedy contrasts with the moral and psychological depth of Vynnychenko's tragicomic mode.

Keywords: genre, genre diffusion, intellectual drama, tragicomedy, tragicomic mode, conflict, irony.

Постановка проблеми. Бернард Шоу у передмові до драм Ежена Бріє висловив цікаве міркування про особливості жанрової природи комедії драматурга: «У тому різновиді комедії, який настільки правдивий щодо життя, що ми змушені назвати його трагікомедією, і який є не лише розвагою, а й історією та критикою сучасних звичаїв, він є незрівнянно найвидатнішим письменником, якого дала Франція від часів Мольєра»[16, с.196]. Розмірковуючи, на прикладі драм французького митця, про природу сучасної драми Бернард Шоу зазначив, що вона повинна не стільки розважати, а досліджувати суспільство. Тому навіть у комедії заради правдивості повинні бути зображені страждання, болючі соціальні моменти. Через це смішне й сумне більше не відокремлюються. Лариса Мороз відзначила у цій передмові вказівку Бернарда Шоу на відкритий фінал сучасної драми. Тяжіння до відкритого сюжету вона також відмітила в «Дисгармонії» Володимира Винниченка [12, с.177]. Спільним для Б. Шоу та В. Винниченка вона вбачає в тяжінні до парадоксальності [12, с.151-152]. Аналізуючи статтю Бернарда Шоу «Квінтенсенція Ібсенізму», дослідниця помітила, що аспекти драматургічної техніки Г. Ібсена, які називає англійський драматург, присутні й у В. Винниченка. Йдеться про вже згаданий парадокс, а також іронію, суперечку, перегрупування випадкових фактів на упорядковані тощо. Особливо цікаво, що смерть в Г. Ібсена, як і в В. Винниченка символізує «драматургічно вичерпані характери», що не притаманно традиційній трагедії [12, с.179]. Звернемо увагу, що Дж. Стайн слушно відмітив, що стаття Бернарда Шоу це не стільки про ібсенізм, а про власну доктрину, це «ключ до поетики його ранньої драматургії» [13, с.88]. Простежуються спільні риси драматургії англійського та українського авторів і в проблемі рецепції їх творчості. Бернард Шоу отримав судові заборони постановки драми «Професія місіс Воррен». Він виступав як театральний критик, в тому числі, щоб пояснити свій творчий метод.

Прикладом чого, є вище згадана стаття про Г. Ібсена. В. Винниченко також змушений був вдатися до публіцистичних виступів із поясненням власної художньої поетики через численні негативні оцінки сучасниками творів («Про мораль пануючих та мораль пригноблених» (1911 р.). Релятивістична концепція «чесності з собою» пояснюється ним в тому числі через заперечення мислення моральними крайнощами, відхід від протиставлення духовного і тілесного, раціонального та чуттєвого. Прикметним є те, що амбівалентність світосприйняття, релятивізм та усвідомлення алогічності, відносності критеріїв життя є ознаками трагікомедії [6, с.492]. Відтак виникає питання про наявність трагікомічного у драматургії Бернарда Шоу та Володимира Винниченка.

Аналіз досліджень. Трагікомічний характер драм митця розглядав Ч. Сідху, який проаналізував драматичні твори Б. Шоу у світлі його теорії драми та концепції трагікомедії. Остання, на думку дослідника, «є поєднанням двох виразно окреслених тенденцій: питомої традиції поєднання сміху і сліз та безперервної ібсенівської підтечії трагічного, іманентно закладеного у представленому світогляді» [17, с.2]. Тобто вона поєднує дві концепції: ренесансну традицію змішування комічного та трагічного, яка проявилася ще у В. Шекспіра, а другу – в тематиці, за якою вона близька до соціальної критики драматургії Г. Ібсена. При цьому трагікомічне бачення Б. Шоу стосується політичного й релігійного життя нації та людства загалом.

Власне через зміст і саму драматургічну структуру, стверджує дослідник, «вирізняють трагікомедії Шоу з-поміж усіх інших різновидів трагікомедії – зокрема якобінської, ібсенівської чи тієї, що представлена в театрі абсурду» [17, с.3].

Наявність трагікомічного в драмах В. Винниченка є менш дослідженим. Лариса Мороз, не відзначає трагікомічне у драмах українського митця, але, як вище зазначено, помітила спільні риси обидвох драматургів. Натомість Віктор Гуменюк вже в першій п’єсі В. Винниченка «Дисгармонія» помітив сатиричні епізоди, у драмі «Memento» риси трагедії та водночас комізм, а складну жанрову природу відзначив у творах «Натусь» та «Молода кров». [4, с. 76; 205; 208].

Розвинене трагічне начало у драматургії відзначила С. Барабаш, вона вважає його «провідним пафосом драматургії В. Винниченка, спровоковане необхідністю вибору, що постає перед його героями, які намагаються поєднати несумісне, згармонізувати протилежне» [1, с.77]. Трагізм сприйняття як ознаку експресіонізму помітив в драматургії А. Моклиця [10, с.133] Проте комічний елемент у драмах Винниченка, як правило, поза увагою дослідників.

Порівняльний аспект творчості Б. Шоу, І. Франка та В. Винниченка висвітлюється у працях П. Летнянчина. Науковець розглянув особливості характеротворення, зокрема порівняв концепцію героя в «Професії місіс Уоррен» Б. Шоу та в драмі «Гріх» В. Винниченка, а також у «Будинку вдівця» та «Memento» В. Винниченка [8]. Однак жанрові особливості драм Винниченка, в тому числі в контексті розвитку трагікомедії в європейських літературах межі століть, потребують подальшого дослідження.

Мета статті – дослідити жанрову модель трагікомедії Б. Шоу та трагікомічне як світоглядно-естетичний модус драматургії В. Винниченка у взаємозв'язку з художнім мисленням митців, в контексті інтелектуальної драми кінця XIX – початку XX століття.

Виклад основного матеріалу. Поєднання високого та низького стилю з'явилося ще в античній драматургії. Погоджуємося з думкою Лариси Мороз, що трагікомедія «це не механічне поєднання елементів трагедійних і комедійних» [11, с.40]. Трагікомедія пройшла значний шлях розвитку, починаючи від Шекспіра та драматургії епохи Просвітництва до театру абсурду XX ст. У контексті нашого предмета дослідження варто говорити про жанрову дифузію «у процесі якої елементи різних, полярних жанрів (трагічне і комічне, трагічне й фарсове) не лише взаємодіють, але й взаємодоповнюються і взаємозамінюються» [2, с.72]. Наприклад, у трагічних обставинах діє комічний герой. Ю. Ковалів відзначає такий момент, що у трагікомедії конфлікт не гострий, а випадок має вирішальне значення [6, с. 492]. Олександр Чирков, характеризуючи трагікомедію межі століть, вказує, що події у них не мають остаточного розв'язання, автори тяжіють до незавершеності долі героїв [7, с.571]. Згадані елементи драматургічної поетики уважний читач помітить у драмах В. Винниченка, однак помилково було б приписувати йому новаторство їх використання.

Аналізуючи розвиток трагікомедії в українські літературі кінця XIX – початку XX ст. Н. Малютіна виводить її генезу з драматичних сцен (малюнків), в яких розмивалась жанрова визначеність. У «Суєті», «Житейському морі» І. Карпенка-Карого, «Скрутній добі», «Перед волею» М. Кропивницького помітні риси фрагментарної будови, що позначається на цілісності колізії: «внаслідок чого спостерігається подрібнення конфліктів, які набувають почасти випадкового, ситуативного характеру; виявляється відсутність центрального протистояння героїв, а то й загалом розмивання конфліктності» [9, с.195]. Це й зумовлює незавершеність конфлікту, що знов ж таки є ознакою трагікомедії. Власне тому дослідниця вказує на риси трагікомедії у творах класиків української драматургії.

Цю специфічну рису, відкритість фіналу, зустрічаємо і у творах Б. Шоу, що на думку дослідника, зумовлено світоглядом автора: «Шоу не

вірить у встановлений порядок. Для прихильника ідеї «творчої еволюції» світ ще не є досконалим: він мусить продовжувати розвиватися, щоб стати кращим. Так само і п'єса, що претендує на правдивість стосовно життя, не може завершуватися драматично закінченою та втішною розв'язкою. Шоу покладає всі свої надії на майбутнє»[17, с.88]. Ця особливість драм випливала з настанови автора на порушення в творах проблем, що стосуються не долі однієї людини, а суспільства загалом. У драмах мали підніматися питання суспільно-політичного життя народу, а також навіть такі, що стосуються всього людства.

Розглянемо ранні драми «Вдівцеві будинки», «Професія місіс Воррен», з циклу «Неприємні п'єси». За задумом письменника ці твори мали показати глядачу неприємні факти суспільного ладу. Вони написані під впливом ібсенівської драми, яку Б. Шоу вважав за приклад трагікомедії. Предметом зображення у них є соціальні та економічні проблеми. Щоб розкрити їх драматург вдався до прийомів комедії. Як і в українських драмах-сценах Карпенка-Карого та Кропивницького колізії тут розгортаються фрагментарно, зрештою конфлікт у творах до кінця не розв'язується. Причина в тому, що за ним стоять глобальні проблеми, які окремий герой ніяк не може розв'язати. Відкритий фінал мав викликати у глядача «усвідомлення гріха» та прагнення до змін, певної соціальної перебудови. У «Вдівцевих будинках» драматичний конфлікт розгортається між Тренчем і Сарторіусом. Глядачеві спочатку здається, що це конфлікт між головним героєм, який прагне змінити суспільство, та антагоністом, який є самовдоволеним захисником статус-кво. Але ситуація кардинально змінюється, коли головний герой легко здається і опиняється абсолютно безсилим змінити речі на краще. Герой не змінює систему, а вбудовується в неї. Б. Шоу вводить в твір дискусію, яка показує соціальну правду та деконструює моральну чистоту, нібито позитивного героя. Персонажі виправдовують себе з власної точки зору, проте Б. Шоу показує, що неможливо бути морально чесним, не змінюючи саму систему:

«Тренч (*здивовано*). *Що ж, ви хочете сказати, що я точнісінько така погана людина, як і ви?*

Кокен. *Сором, Гаррі, сором! Жахлива нетактовність! Будьте джентльменом. Прохайте пробачення!*

Сарторіюс. *Дозвольте мені, пане Кокене. (До Тренча). Якщо, кажучи, що ви точнісінько така погана людина, як і я, ви хочете цим сказати, що точнісінько такий безпорадний змінити суспільний уклад, як і я, тоді ви, на жаль, цілком маєте рацію».* [14, с.154]

Такою розв'язкою автор робить глядачів, а не його сценічних персонажів, справжніми лиходіями, адже вони отримують незручну правду,

бачать «оголену» реальність, тепер не можу почуватися непричетними до зла. Помітним є те, що не стільки любовна колізія (яка у фіналі також виглядає незавершеною), а конфлікт, вкорінений в соціальній системі, рухає розвиток сюжету. Таким чином, перша ж п'єса втілює основні контури моделі трагікомедії Б. Шоу, але «не дотягує до справжньої трагікомедії Шоу, хоча й встановлюють напрямок майбутньої драматургії» [17, с115].

«Професія місіс Воррен» демонструє значний розвиток у жанрі трагікомедії. У передмові до п'єси драматург подав іронічну характеристику своєї героїні: «*Її життєва енергія, її ощадливість, її діяльність, її відвертість, її розсудлива турбота про доньку, а також організаторські здібності, що дали змогу їй разом із сестрою піднятися від крамниці смаженої риби біля Мінту до закладів, якими вона хизується, – усе це є високими англійськими соціальними чеснотами*» [16, с.230]. Цим вона нагадує Сарторіюса з попередньої п'єси у викриті реальності та лицемірності суспільства. Критики відзначають еволюцію головного позитивного героя: якщо Тренч легко здався, то Віві здатна на розрив з матір'ю. Вона розуміє її та цінує за те, що та вирвалася з призначеної їй суспільством жалюгідної долі, як у її сестер. Проте не приймає грошей матері, не хоче мати нічого спільного з експлуатацією жінок. Шлюб у творі також може бути різновидом проституції, й для глядача стає зрозуміло, що не тільки Крофтс пропонує такі стосунки, а й Френк є по суті проституткою – він прагне завдяки своїй зовнішності знайти багату дружину. Віві вирішує, що він такий самий експлуататор. У розвитку колізії є своєрідна іронія, оскільки глядач дізнається про те, що Френк та Віві можливі брат і сестра. Це нагадує редукований мотив фатуму, який переслідував героїв в античній трагедії. Але як видно, він не грає ролі трагічного кінця у драмі Б. Шоу, як ми очікуємо. Справжній трагізм Віві в тому, що вона втрачає життєву силу, втративши свою невинність стосовно суті речей та старі переконання, в кінці вона залишається самотня, що нагадує нам поразку героя в трагедії.

Бернард Шоу прагнув порушувати у своїх драмах серйозні соціальні проблеми, однак коли стикнувся з заборонами, негативними відгуками публіки вирішив змінити підхід. На перший план він висуває розважальний характер, а важлива серйозна тема тепер приховується драматургом за комічним, звідси назва наступного циклу творів «Приємні п'єси». «Легковажність, властива всім його творам, швидко висувається на перший план», – стверджував Дж. Стайн [13, с.92].

Натомість у ранній п'єсі В. Винниченка «Дисгармонія» (1906) ми зустрічаємо «традицію змішування комічного та трагічного». У творі є «вільне й невимушене поєднання життєвих картин, натуралістичних «шматків життя». Впадає в око розірваність сюжетних ліній, котрі, як

скельця в калейдоскопі, то розсікаються, то виникають знову…» [4, с.77]. І хоча В. Гуменюк виводить ці особливості з символізму, на наш погляд, так виявляються риси трагікомедії. Вже в першій дії, коли ми знайомимось з Грицьком, помітна стає очевидна різниця між творами Б. Шоу та В. Винниченка. В англійського драматурга герой завжди впевнений у своїй правоті, він у гармонії з собою, принаймні на початку конфлікту. У В. Винниченка ми також зустрічаємо такий тип героя, наприклад, у «Щаблях життя» або Кривенко у «Memento». Однак у «Дисгармонії» Грицько – це інший тип, який займається самоаналізом, пошуком відповіді на питання буття, подібно до шекспірівських героїв. Саме він усвідомлює дисгармонію в революційному середовищі та виступає ініціатором дискусій у творі. Хворий на сухоти, після тюрми, Грицько розчарований не у суспільстві, а в революційному середовищі. Він ставить питання про етичні виміри їхньої діяльності – це прообраз майбутніх героїв Винниченка, які втілюватимуть концепцію «чесності з собою».

Друга дія виступає контрастною, до першої. Вона відбувається у шинку, власник якого Петро Іванович є протилежністю брату Мартину. Він противник революції, вбачає в змінах загрозу своєму становищу. Чиновник і Шпиг ставлять перед ним завдання надати «вгощення», десять бутилок горілки, щоб споювати босяків, які будуть брати участь у майбутньому погромі. Також продовжується любовна колізія: Мартин зустрічається з Ольгою. Винниченко комічними засобами змальовує сцену у чайній (по суті це корчма), де сатирично висміює погляди та пропаганду чорносотенців. Тут домінує знижена лексика, суржик та російська мова. Автор створює сатиричний образ натовпу, люмпенів та царських провокаторів.

Трагікомічним є й образ матері братів-антагоністів, з одного боку їй шкода горілки, яку роздадуть босякам, а з іншого – вона стає свідком ненависті між синами, готових убити один одного. Сюжетна колізія, пов'язана з соціальною боротьбою набуває тут виразних рис. Суголосним цій комічній сцені є подальші роздуми Грицька у третій дії, в яких він ставить під сумнів пафос революційної боротьби:

«*Власне кажучи, за що ми боремося? За те, щоб одні мали до обіду курку, а другі, щоб не мали за обідом шампанського. А те що якраз нас робить людьми, зоставляється «без внимания». Ми менше боремося за те, щоб зробить свою істоту гармонічною, гарною, дужою*» [4: т.9, с.69]. Однак в цій дії зростає драматизм, відбувається погром і розганяється мітинг. Зазначимо, що герої до кінця не вірять в його можливість, вони вважають, що поява царського маніфесту унеможливлює таку ситуацію. Відбувається зіткнення з суворою реальністю, що й засвідчує арешт у фінальній сцені. Трагічного виміру має розпач Лії, яка зневірюється в партії та людях загалом

через пережите жахіття. Контрастом цьому є поява п'яного Грицька. Бажаючи бути правдивим, прагнучи звільнити дружину від обов'язку бути з ним, він ходив до проститутки й повідомляє всім про свій вчинок.

Відтак «Дисгармонія» закінчуються невирішеним та іронічним фіналом. Момент, коли Грицько заявляє про свій вчинок є недоречним й не відповідає тим викликам, які стоять перед героями.

Недаремно його монолог переривається звісткою про прихід жандармів. І навіть в такий момент, коли здавалось, він чесно вчинив з Ольгою, він усвідомлює, що все одно змушений брехати, щоб врятувати товаришів.

У наступній драмі В. Винниченка «Щаблі життя» герой стає ще більш виразним рупором авторських ідей. Йдеться про Мирона, який ділиться свої міркуваннями про морально-етичні норми життя. Художня ідея «чесності з собою» тут розкривається у велемовних монологах, що іронічно характеризують суспільні звичаї. Побутово-психологічні колізії пов'язані зі шлюбом, проблемою венеричних хвороб, а також поєднуються з соціально-економічними питаннями, коли на фоні відбувається бунт, існує загроза спалення економії. Цей твір продовжує традицію української «драми становища, міщанської драми з більш чи менше помітною трагікомічною модальністю» [9, с.196]. Вже у М. Кропивницького любовні колізії інколи набували трагедійно-фарсового характеру. Модифікацію соціально-побутової драми у напряму трагікомедії відбувалась, на думку Н. Малютіної, через неоднорідність, невідповідність пафосу композиції [9, с.204]. У драмі Винниченка це помітно у патетиці Мирона й водночас його пропозиції Ані піти на один в публічний дім, у проповідувані ним потреби задоволення своїх потреб перед Жоржем і в венеричній хворобі внаслідок його відвідування проституток. Водночас це одна з небагатьох п'єс Винниченка, яка має позитивний фінал для героїв, у кінці є надія на взаєморозуміння між Мироном та Анею.

За умовним поділом Еріка Бентлі цей твір можна віднести до різновиду трагікомедії як «трагедії з щасливим кінцем». Натомість критик вважав, що трагікомедія доби модернізму це насамперед «комедія з трагічним кінцем»[15, с.319]. Її утвердження критик виводить з появи натуралізму, з його показом правдивості життя [15, с.336]. Тому часто у трагікомедії показується людська природа, яку не можна подолати. У цьому різниця жанру з мелодрамою.

Умовно такою комедією з трагічним закінченням стала наступна драма В. Винниченка. «Memento» закінчується трагічно – смертю дитини, однак, показовим є те, що на початку твору головний герой називає те, що відбувається «бульварною комедією»:

«Кривенко (раптом просто і сердечно): *Слухайте, Орисю, їй-богу, мені здається, що ви якусь комедію граєте*» [3, с.31].

Якщо відкинути фінал твору, зі вбивством дитини, то перед глядачем розгортається дивний сюжет. Кривенко засліплений своїм егоїзмом відмовляє в народженні дитині, слідуючи свої надуманим принципам. У своїх міркуваннях він прикривається відповідальністю перед людством, руйнуванням гармонії. Комедійне начало з'являється у сцені пиятики Кривенка з друзями, а особливо підсилюється у сцені з ковбасником Козолупом, який приходить, щоб замовити портрет стилізований під Шевченка у кожусі та шапці. Можна погодитись, що для твору характерна штучність драматичної ситуації, як це відзначив В. Гуменюк [5, с.125].

Уже в цьому творі можна помітити, що «чесність з собою», як дискусійна складова інтелектуальної драми В. Винниченка виступає як трагікомічний модус. Він впливає на розвиток конфлікту, характеризує амбівалентність людського буття. Це чи не головний чинник характеротворення героїв і водночас спосіб моральної оцінки суспільства, в тому числі засобами сатири та іронії. У пізніших творах ця художня ідея призводить до смерті героя, як вище зазначалося, як і в Г. Ібсена це вона символізує драматургічно вичерпані характери («Базар», «Брехня»).

Натомість у Б. Шоу трагікомедія зосереджується на викриті соціальних аспектів дійсності, трагізму людського існування зокрема через бідність, як це бачимо, наприклад, в «Майорі Барбарі». Барбара на початку п'єси намагається рятувати душі через служіння у християнській благодійній організації, але Б. Шоу показує, що такі установи існують лише завдяки грошам капіталістів, яких представляє батько Барбари Андершафт. Герої «Приємних п'єс» хоч і не перемагають, але у фіналі закладена перспектива до дії. Як у випадку Барбари, коли її віра в благодійність і життєвий сенс зазнають краху, вона вирішує агітувати серед робітників. У контексті інтелектуальної драми професор Казенс уособлює мислителів, чиї ідеї відірвані від дій. Б. Шоу наполягає, що теоретичне знання має застосуватися на практиці, воно має отримати джерело сили.

У всіх основних творах Шоу його герой бореться з застарілими порядками чи інституціями, цей конфлікт відбувається в комічному, але частіше в трагікомічному ключі. При цьому герої, як правило, не гинуть. Винятком є Цезарь та Свята Іоанна. Справжнім втіленням трагікомедії Е. Бентлі вважав «Святу Іоанну» Б. Шоу [15, с.319]. Якщо подивитися на розв'язку твору, то в ньому герой гине як у класичній трагедії. Відбувається зрада і суд над Іоанною. «Свята Іоанна «драматизує цю, по суті, трагікомічну» іронію людського роду та його прогресу: плач ангелів при спаленні рятівниці людства та сміх богів над сліпотою ще недорозвинених

людей, які не можуть усвідомити справжню цінність рятівниці за її життя» [17, с.175]. Тобто трагічна іронія полягає в тому, що саме геній Джоани призводить до її трагічної смерті. Як і більшість героїв Б. Шоу, вона прагне реконструювати політичні, соціальні та релігійні інституції суспільства – місію, яку здійснити самотужки неможливо.

Висновки. Таким чином, жанрова дифузія в інтелектуальній драмі межі XIX–XX ст. реалізується у творчості Б. Шоу та В. Винниченка у різних формах. У драматургії Б. Шоу вона кристалізується в цілісну жанрову модель трагікомедії, що поєднує соціальну проблематику, дискусійність і відкритий фінал, спрямований на активізацію глядача. Для Б. Шоу визначальним був вплив ібсенівської традиції, його герой прагне змін і протистоїть застарілим соціальним інститутам або соціально-економічній нерівності та експлуатації. Натомість у В. Винниченка трагікомедія не набуває жанрової стабільності, виявляючись як трагікомічне – світоглядно-естетичний модус, що визначає амбівалентність конфлікту, фрагментарність композиції та парадоксальність характерів. Якщо Б. Шоу керувався ідеєю заангажованості мистецтва, яке має служити завданню розв'язанням фундаментальні соціальні проблеми народу, то у В.Винниченка соціальна проблематика це одна з колізій, в багатьох творах другорядна. Його цікавить морально-психологічний стан людини, відтак концепція «чесності з собою» трансформується у принцип художнього мислення, створюючи трагіко-мічний модус. У В. Винниченка катастрофічний кінець – це зіткнення морально-психологічних принципів героя з реальністю, суспільними, соціально-побутовими та морально-етичними обмеженнями. Трагікомічний ефект створюється на невідповідності ідей героя та дійсності або на висміювання недосконалості природи людини, що суголосно модерністсь-кому мисленню доби.

Отже, різні результати жанрової дифузії у аналізованих митців засвідчують багатогранність розвитку жанру трагікомедії в контексті інтелектуальної драми кінця XIX – XX ст. Помітна відмінність між жанровою організацією драми у Б. Шоу та модальною природою трагікомічного у Винниченка зумовлена в тому числі літературною традицією драми національних літератур. Дослідження жанрової природи драм В. Винниченка в контексті компаративних досліджень відкриває перспективи увиразнення експериментальності художнього мислення митця, в тому числі у зв'язку з релятивізмом трагікомічності.

Література:

1. Барабаш С. Гуманістична основа художнього мислення Володимира Винниченка-драматурга. *Наукові записки*. Серія: Філологічні науки (літературознавство). Кіровоград, 2000. Вип. 27. С. 68-79.

2. Васильєв Є. Жанрова конвергенція в сучасній драматургії. *Вісник Харківського національного університету імені ВН Каразіна. Серія: Філологія.* 2018. №79. С. 71-78.

3. Винниченко В. Вибрані п'єси. Київ: Мистецтво, 1991. 605 с.

4. Винниченко В. Твори в 24 т. Видання друге. Харків-Київ. 1929. Т.9.: Драматичні твори. 192 с.

5. Гуменюк В. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. Сімферополь, 2001. 340 с.

6. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Київ: Академія, 2007. Т.2 Н-Я. 624 с.

7. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.

8. Летнянчин П. Особистість у драмах Бернарда Шоу, Івана Франка, Володимира Винниченка. Монографія. Дрогобич: Сурма Святослав, 2007. 192 с.

9. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса: Астропринт, 2006. 352 с.

10. Моклиця А. В. Елементи експресіонізму чи експресіонізм? (Драматургія В. Винниченка). *Волинь філологічна: текст і контекст. Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті*. 2017. Вип. 23. С. 132-140.

11. Мороз Л. Жанр трагікомедії в українській класичній драматургії. *Слово і час*. 2014. №9. С.40-52.

12. Мороз Л.З. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії Винниченка. Київ: Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г Шевченка, 1994. 208 с.

13. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 1. Реалізм і натуралізм. Пер. з англ. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2003. 256 с.

14. Шоу Б. Вибрані твори. Пер з англ. Київ: ФОП Жупанський, 2008. Т.1. 332 с.

15. Bentley E. The Life of the Drama. New York : Atheneum, 1964.

16. Shaw B. The Complete Prefaces of Bernard Shaw. London : Paul Hamlyn, 1965. 948 p.

17. Sidhu C. D. The Pattern of Tragicomedy in Bernard Shaw. New Delhi: Bahri, 1979. 245 p.

REFERENCES

1. Barabash, S. (2000). [Humanistic basis of artistic thinking of Volodymyr Vynnychenko-playwright]. *Naukovi zapysky. Seriia: Filolohichni nauky (literaturoznavstvo)*, (27), 68-79. [in Ukrainian]

2. Vasyliev, Ye. (2018). [Genre convergence in modern drama]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriia: Filolohiia,* (79), 71-78. [in Ukrainian]

3. Vynnychenko, V. (1991). [Selected plays]. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian]

4. Vynnychenko, V. (1929). [Works in 24 volumes. Vol. 9: Dramatic works]. Kharkiv-Kyiv. [in Ukrainian]

5. Humeniuk, V. (2001). [Problems of the poetics of Volodymyr Vynnychenko's dramaturgy]. Simferopol. [in Ukrainian]

6. Kovaliv, Yu. (2007). [Literary encyclopedia: In 2 volumes. Vol. 2]. Kyiv: Akademiia. [in Ukrainian]

7. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva (2001). [Lexicon of general and comparative literary studies]. Chernivtsi: Zoloti lytavry. [in Ukrainian]

8. Letnianchyn, P. (2007). [Personality in the dramas of Bernard Shaw, Ivan Franko, Volodymyr Vynnychenko]. Drohobych: Surma Sviatoslav. [in Ukrainian]

9. Maliutina, N. (2006). [Ukrainian drama of the late 19th – early 20th century: aspects of genre dynamics]. Odesa: Astroprint. [in Ukrainian]

10. Moklytsia, A. V. (2017). [Elements of expressionism or expressionism? (V. Vynnychenko's dramaturgy)]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, (23), 132-140. [in Ukrainian]

11. Moroz, L. (2014). [The genre of tragicomedy in Ukrainian classical drama]. *Slovo i chas*, (9), 40-52. [in Ukrainian]

12. Moroz, L. Z. (1994). ["One hundred equivalent truths". Paradoxes of Vynnychenko's dramaturgy]. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Institute of Literature. [in Ukrainian]

13. Stain, J. (2003). [Modern drama in theory and theatrical practice. Book 1. Realism and naturalism]. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv. [in Ukrainian]

14. Shou, B. (2008). [Selected works] (Vol. 1). Kyiv: FOP Zhupanskyi. [in Ukrainian]

15. Bentley, E. (1964). The Life of the Drama. New York: Atheneum.

16. Shaw, B. (1965). The Complete Prefaces of Bernard Shaw. London: Paul Hamlyn.

17. Sidhu, C. D. (1979). The Pattern of Tragicomedy in Bernard Shaw. New Delhi: Bahri.

Дата першого надходження статті до видання: 11.05.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.05.2026