

УДК 82-2=161.2=162.1.09"18/19 "

ДИСКУРС ІРОНІЇ, ПАРОДІЇ, САТИРИ ЯК ДОЛАННЯ УТОПІЧНИХ СТЕРЕОТИПІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ «ХЛОПСЬКІЙ» ДРАМІ КІНЦЯ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

Софія ДЕМЬЯНОВА

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова,
вул. Дворянська, 2, Одеса, 65082, Україна,
e-mail: Zoshia1990@yandex.ru*

На засадах компаративного методу розглянуто сюжетно-композиційні особливості жанрової форми драматичних сцен (картин) під час аналізу української (Івана Карпенка-Карого «Понад Дніпром») та польської (Владислава Анчица «Селяни-аристократи») драми другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Вияв комічного у драмах потрактований як спосіб одивнення ілюзорних, патріархальних поглядів селян, які проявляються у натуралістичному потязі до влади землі.

Ключові слова: драматичні сцени (картини), іронія, пародія, сатира, вияв комічного, утопічність ідей, влада землі.

Послугуючись у нашій статті компаративним методом дослідження, ми спиралися на розуміння функцій компаративістичної науки, викладених у монографії Василя Будного та Миколи Ільницького. Дослідники наголошують на міждисциплінарності компаративістики, що дає нам підстави аналізувати не лише літературний взаємовплив, а й процеси театрального, культурологічного взаємопроникнення польської та української драматургії [3, 10–18].

Поява в українській літературі жанрових різновидів драматичних сцен, картин, малюнків не є випадковим явищем. У статті Ростислава Пилипчука «Українсько-польські театральні зв'язки» наведено факти активної взаємодії українських, польських та російських театральних труп у період порубіжжя. Польські театри виступали не тільки на теренах західноукраїнських земель, а й у Києві, Полтаві, Одесі, Харкові, що сприяло розвитку самостійного українського народного театру. Поширеним стає явище «переробки», адаптації польських драматичних творів середини ХІХ – початку ХХ століть. Найвідомішими серед них є адаптації п'єс Владислава Анчица, Яна Гала-севича, Юзефа Коженювського, а також повістей Костянтина Ванченка-Писаницького і Еліза Ожешкової та інших [12, 29–30]. Варто зауважити, що переробкою водевілю «Селяни-аристократи» (1849) В. Анчица займався Іван Карпенко-Карий, який створив українську версію незавершеної ним драми «З Івана – пан, з пана – Іван» (1884). Цей факт доводить обізнаність І. Тобілевича із літературним процесом у польській драматургії другої половини ХІХ століття, а тому можна виявити не лише типологічні збіги у жанровій формі драматичних сцен (картин) у п'єсах обох драматургів, а й їхні контактні

взаємодії. Також можна виявити спільні для обох літератур тенденції іронічно-пародійного очуження традиційних соціально-побутових конфліктів, утопічно-міфологічних прагнень селянства, риторичних ідей, викладених у «просвітницьких» промовах героїв-ідеологів. Важливо ще зауважити про зміни в естетиці комічного в драматургії кінця XIX – початку XX століть.

Неоднозначними та багатофункціональними є поняття комічного, іронічного та пародійного як в окремому тексті, так і в літературному процесі загалом. В українській та польській драматургії спостерігаємо спробу драматургів одивнити традиційні, утопічні, схематичні, фольклорно-міфологічні уявлення селянства. Викриття ілюзорних, перетрансформованих стереотипів сприяло виявленню їхньої комічності у стосунку до сучасного буття.

Комічність, за Анрі Бергсоном, має свої традиції вираження, які не залежать від текстового рівня, на якому їх застосовують (ситуативний рівень, рівень характерів, вербальний рівень). Літературознавець досліджує критерії і способи вираження комічного з погляду універсальності смішного, не розрізняючи його різновиди: іронії, пародії, сатири. Головними принципами є автоматизованість та багатоповторюваність вчинків героїв, фразових констукцій, ситуацій, жестів, причому герої усвідомлюють циклічність того, що відбувається, зокрема говориться навколо. Статичні характери героїв легко типажуються, оскільки такі герої не здатні до саморефлексії, вони нагадують маріонеток, які незграбно повторюють та наслідують різні правдиві життєві ситуації [2, 18–26].

Польська дослідниця Лінда Гутчеон подала у своїй статті характеристику кожного різновиду комічного: іронії, сатири, пародії. На її думку, сутність іронії полягає у відмінності між тим, що зображено, що говориться і тим, як це треба розуміти [10, 460]. Виразно простежується переорієнтація цінностей, заміна одного поняття іншим. Пародія, на відміну від іронії, не є тропом, а становить «модальність інтертекстуального канону», тобто відбувається накладання текстів та їх смислів [9, 463]. Сатира зберігає позатекстовий характер, який проявляється у засудженні і висміюванні людських вад [10, 464]. Неоднозначно можна сприйняти процес синтезу різновидів комічного, завдяки якому утворюються гібридні типи висловлювання: іронічно-пародійного, сатирично-пародійного, сатирично-іронічного, але такі поєднання тропів потребують окремого дослідження. Застосування різновидів комічного у сюжетно-композиційному та вербальному планах тексту простежуємо у соціально-побутових п'єсах порубіжжя незалежно від національної належності літератури, що пов'язано з усвідомленням письменниками утопічності, ілюзорності, видозмін прадавніх міфологічних уявлень, які вже давно втратили свою сакральну функцію і набули змісту, який функціонує як стереотипи свідомості.

Спрямуванню сюжету у трагікомедійний бік в українських та польських п'єсах порубіжжя сприяли й формальні чинники поетики: монтажне об'єднання окремих епізодів (сцен, картин) дійсності, відсутність причинової зав'язки та розв'язки дії, потенційності конфлікту, який «виявлявся внаслідок зчеплення кількох сюжетно не пов'язаних між собою епізодів з життя різних верств населення», пасивності у вчин-

ках героїв, що породжувало ефект статичності дії і надавало їй оповідних рис [7, 191]. Таким способом створюється враження зображення у драматургії певних «фрагментів, епізодів життя» однієї або кількох міщанських чи сільських родин. Ці дистанційовані сцени життя взаємопов'язуються завдяки конфлікту, який остаточно не вирішується, оскільки раптове припинення розвитку дії зовнішніми обставинами сприймається як умовність та ілюзорність фіналу драми. Часто ця умовність розв'язки набуває фарсових, водевільних, іронічних чи сатирично-пародійних ознак із виразними ремінісценціями з просвітницько-дидактичних творів, ефектом впізнавання, перевдягання, обігрувань ситуацій і т. д. Можна помітити відсутність у такій жанровій формі драматичних картин едності часу, місця і дії, оскільки проміжок часу між діями може тривати понад півроку, а місце дії може суттєво змінюватися, тому часо-просторова віддаленість по-дрібнює конфлікти й формує враження фрагментарного зображення подій [7, 206–207].

На думку польської дослідниці М. Ольшевської, комедійна оптика у польських драмах порубіжжя дає змогу якнайглибше розкрити реалістичність дійсності селянина, адже комедійний жанр ще з античних часів мав на меті висміювати негативні риси будь-якого прошарку суспільства. Тому польські драматурги цінували принцип правдоподібності у сюжеті та підпорядковували конфлікти п'єс вирішенню морально-етичних проблем усього суспільства чи принаймні його окремого прошарку (у цьому випадку, – селянського). Драматурги обирали жанрову форму картин, малюнків, образків, що справляла реальне враження від зображуваних подій, причому переважно у польській драматургії на відміну від української, зберігалась єдність часу, місця і дії, як у класичній комедії. Це, як доводить М. Ольшевська, створює ефект конкретного «вихопленого моменту» із життя селянина і може прирівнюватися до живописного малюнку, нарису [11, 48]. Вплив просвітницької драми відчувається у поділі типізованих персонажів на групи із категорично визначеною функцією: добра чи зла господиня (господар), бідна дівчина-сирота, добрий парубок, його злий брат, солдат та арендар-еврей. Такий схематичний поділ відображає соціальний склад найпоширеніших представників тогочасного польського села, що утворює комедійно-іронічне тло драми. Знижено-карикатурне, в чомусь навіть натуралістичне зображення героїв закладає у драматичний малюнок «атмосферу моральної деградації, яка викликає глядацький сміх і призводить до комедійного катарсису» [11, 60].

За спостереженнями ще однієї польської дослідниці А. Верещинської, використання етнографічно-фольклорного елемента стереотипного сільського існування у формі введення пісень та танців у структуру «селянських драматичних образків» створює своєрідний сценічний рух, як рух хороводу, який завжди повертається до початку дії, при цьому об'єднує різні епізоди в єдину систему архетипного танцю чи співу. Польські драматичні сцени характеризувалися «змішуванням стилів та жанрових ознак»: водевілю, опереток, фарсу, пародії, мелодрами, параболи, містерії, що підкреслювало «подвійність моралі» героїв у різних драматичних епізодах і увиразнювало повчально-естетичну функцію драми [13, 60–62; 68].

Водевіль В. Анчица «Селяни-аристократи» (1849) структурно складається із чотирьох драматичних сцен, пов'язаних між собою співом, що нагадує хорове начало

в античних комедіях. Такий структурний поділ сюжету на парні сцени із ліричними відступами-зв'язками створює кільцеву композицію, і це виявляє процес жанрових змін драматургії порубіжжя у бік модерністичного синкретизму жанрів і стилів [6, 500].

Конфлікт у родині селян Когучакув набуває мелодраматичного та соціально-побутового характеру. Соціально-побутовий конфлікт провокується фанатичною одержимістю Когучаків до заволодіння чужою землею, що штовхає їх на шлях моральної деградації – продажу дівчини-сироти Марисі, яка є справжньою спадкоємицею земельного наділу. Ця ідея залежності від землі і духовного здичавіння героїв становить ознаку натуралістичного стилю і характеризує ментальну залежність селянина від землі не тільки у матеріальному плані, а й у сфері підсвідомості. Наміри старої Катажини розкриваються у пісенно-пародійній формі, де вона сама викриває і принижує свою життєву позицію:

ŚPIEW

Kiej cłek pańskie grunta złapie,
Przeniesienia się do dwora,
Będę siedzieć na kanapie,
Będę sobie zawdy chora.

Bez całej dzień będę pita,
Na obiad co dzień gęsina,
Arakiem się będę myła
Wiwat pani Kogucina! [9, 16]

Мелодраматичний конфлікт полягає у неможливості любовних стосунків Марисі та молодшого сина Когучакув Марчіна, оскільки батьки купили собі шляхецький титул, який не дозволяв йому одружитися з селянкою Марусею. Цей тип конфлікту наявний в українських комедіях (як ілюзорне бажання) І. Тобілевича (І. Карпенка-Кварого) «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн», а за своєю генезою п'єса нагадує водевілі та комічні опери І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка («Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик»).

Колізія ускладнюється появою ще одного стереотипного героя драми – старшого брата-солдата Щепанка. Він грає роль блазня-брехуна, який намагається сплести інтригу із власною родиною, що полягає в намірі одружитися із шляхетною італійською панночкою, хоча його військова кар'єра не склалася, але у розв'язці драми настає розвінчання його брехні, викриття його соціального становища та особистісних вад, що увиразнює типову комедійну розв'язку.

Уособленням зла в п'єсі є постать арендаря-єврея Мойсека, який пропонує записати земельний наділ на родину Когучакув в обмін на Марисю, яка має стати служницею, а якщо повернеться її батько-рекрут, справжній господар землі, то запевнити його у смерті єдиної доньки. Комедійно-мелодраматична інтрига арендаря руйнується завдяки поверненню із війська батька Марисі. Ознакою водевілю є прийом удавання Фельдфебеля (батька Марисі) звичайним солдатом, який начебто із цікавості дізнався про

нещасливе кохання доньки із Марчіном та про земельні суперечки родини Когучакув, що своєю чергою є типовим виявом риси сентиментально-просвітницької комедії кінця XIX – початку XX століть.

Кульмінаційним моментом у п'єсі є продаж Марисі арендареві, під час якого на сцені з'являється Фельдфебель вже у ролі батька Марисі, відбувається «зривання масок» і повне розвінчання інтриги не тільки старих Когучаків, а й їх сина Щепанка. Але, за комедійною схемою розвитку дії, happy end охоплює загальне всепрощення та уможливлене одруження молодих із отриманням у спадок земельного наділу, що увиразнює соціально-дидактичну домінанту п'єси. Драматична картина завершується фінальним хоровим співом, у якому уславлюються публіка й акторська майстерність, що є ще одним комедійним прийомом «зривання масок» акторів перед глядачами.

В українській та польській драматургії середини XIX століття спостерігаються риторично-просвітницькі тенденції, які наприкінці XIX століття переходять у процес насичення драматургії обох країн натуралістично-реалістичними подробицями життя, у зв'язку з чим популяризуються визначення **драматичних сцен, картин, малюнків, образків**.

Російська дослідниця Ніна Іщук-Фадєєва та українська дослідниця Наталія Малютіна вважають жанрові форми драматичних картин перехідним етапом переродження мелодрами у трагікомедію [7, 191]. Жанр мелодрами відзначається утопічністю дії, нереальністю викладених подій, конфліктом між поколіннями, пріоритетом у розвитку любовної лінії. Саме принцип утопічності й невідповідності «пафосу і змісту, пафосу і структури дії» увиразнює у драматичних сценах начало мелодрами. Ця жанрова форма, як зауважила Н. Іщук-Фадєєва, містить у собі іронічну невідповідність, яка полягає у «випаданні» трагічного героя із комедійної системи обставин. Тобто глядач (читач) вбачатиме у драмі несумісність ідеалів і дійсності, що сприяє перемиканню іронії від позасюжетного рівня до сфери буття. На героя впливають непередбачувані (найчастіше, другорядні) обставини, які раптово обривають розвиток подій. Простежується специфічна функція іронії – «функція переродження жанру», що є першим кроком до переходу драматичних картин у трагікомедійну жанрову форму [4, 12–19].

Варто наголосити, що почасти драматичні сцени (малюнки) мають виразний комедійний сюжет, подібний до сюжету класичних античних комедій, а також спільні з комедійною колізією ознаки: комедійна іронія, типізація героїв, гостре висміювання загальнолюдських вад, несподіване повернення героя до висхідного становища у розв'язці п'єси, що впливає на щасливе вирішення конфлікту, тобто, розвиток дії відбувається за схемою: від гіршого до кращого у долях героїв [1, 56–58].

До жанрової форми «драматичних сцен (картин)» із селянсько-міщанською тематикою звертався й український драматург І. Тобілевич (І. Карпенко-Карий). Можемо назвати передусім п'єси «Суєта» (комедія у чотирьох діях (картинах)) та «Житейське море» (комедія у чотирьох діях, протяг «Суєти»), «Понад Дніпром» (драматичні картини у п'яти діях). Драма «Понад Дніпром» (1897) побудована за принципом монтажу двох окремих оповідей, об'єднаних спільною потенційною колізією, яка полягає у прагненні освоєння землі. Колізія лише заявлена у п'єсі, але не досягає кульмінації, а отже, не розв'язується у фіналі драми.

Мелодраматичний конфлікт поколінь, з одного боку, та драматичний конфлікт між родиною Серпокрилів та інстинктивною жагою селян до землі, з іншого, якнайяскравіше увиразнює стереотипність та утопічність поглядів і життєвих орієнтирів селян. Сюжет складається з двох епізодів, віддалених у часі (від першої до п'ятої картини минає близько року) і просторі (перша, друга і п'ята дії – понад Дніпром, а четверта – в Оренбурзькім степу): про поневіряння родини Серпокрилів в Оренбурзькім степу та налагодження громадської та освітньої діяльності Мирона. Батьки Мирона (Павло та Явдох) із декількома родинами вирішують покинути рідне село задля освоєння безкоштовних степових земель у непридатних для праці умовах.

«Клим. А нам що? Нам земля потрібна, а люде нашо?

Панько. Замість людей будемо ми!

Павло. Аби земля...» [8, 99].

Їхній син МIRON, інтелігентна, освічена людина, освоївши у місті теорію ведення господарства, повертається до своєї родини, аби по-новому побудувати мужицький устрій та віднайти гармонію у собі.

«MIRON. Я ні пан, ні мужик, я тату, чоловік! Це перше всього, а потім я селянин, хлібороб з діда-прадіда... Совість мені моя не дозволяє панувати. Я хочу тим світом, який я здобув за громадські гроші, освітити шлях своїм селянам до кращого, безбідного життя і наважився працювати біля землі і помагати темним людям, чим тільки зможу, щоб поменшити біду, яка у нас на селі панує» [8, 108].

Утопічні ідеї про світле людське майбутнє пов'язані із позасвідомим інстинктом Мирона оволодіти землею, і це виявляє спадкову («генетичну») залежність його свідомості від неї. Ілюзії щодо кращого майбутнього героїв визначають трагедійно-іронічний пафос драми. Нерозв'язаний у фіналі мелодраматичний конфлікт полягає у незгоді батьків із життєвою позицією сина Мирона, хоча цей конфлікт не реалізовується у гострих протиріччях, тому розмитотою є і кульмінація п'єси. Сюжетно-композиційні особливості п'єси сприяють фокусуванню уваги читача (глядача) не на розвитку подій або динаміці характерів героїв, а на статистиці дій, на невирішеності конфліктів, на риторичному проголошуванні сентенцій героями, тобто на «ідейній» канві сюжету, відсутності індивідуалізації характерів, які нагадують алегоричні персонажі-позиції. Завдяки кільцевій композиції іронічно увиразнюється і засуджується ілюзорність патріархальних засад буття селянського середовища.

Паралельно розгортається і друга сюжетна лінія пошуку «земного раю» батьків Мирона. Їх цікавить не лише матеріальна забезпеченість, яку може принести земля, а й «вічність і воля», яку вона подарує навіть за умови неврожаю. «Демон землі», за влучним виразом М. Ольшевської, відбирає у родини Серпокрилів двох молодших дітей, які не здатні протистояти суворим умовам проживання в Оренбурзьких степах, у чому проявляється міфологічна, підсвідома одержимість героїв до успадкованого віками прагнення самопожертви [11, 100–102].

Фрагментарна композиція з кільцевим обрамленням у п'ятій картині повертає всіх

героїв до їхнього висхідного стану у драмі. Задано модель певного руху по колу, що виявляє комедійну структуру дії. Кульмінаційним моментом у п'єсі є повернення батьків Серпокрилів на батьківщину, де їх зустрічає важко хворий Мирон. Його масштабну «героїчну» діяльність, що мала б відповідати завданням героя-ідеолога, перериває звичайна випадкова застуда, від якої він помирає. Через умовне припинення останнього фрагменту дії створюється ілюзія незавершеності дії, розмитості фіналу, що не дає змоги надати п'єсі конкретного жанрового визначення. Іронічне одивнення стереотипів просвітницької драми у драматичній картині «Понад Дніпром» знаходить своє яскраве вираження у риторичних «просвітницьких» полілогах Мирона, його дружини Марії та Лікаря, в яких відчутні біблійні ремінісценції з учення Христа.

«Марія. Світе мій, учителю мій! (Цілує руку).

Мирон. Пам'ятайте, чому учив вас.

Купер'ян. Присягаю жити, як Ви учили.

Мирон. ...Люди умирають – ідеї вічні! Товариші! Не розрізняйтеся, живіть у злагоді, в согласії, учіться, держіться спілки, любіть друг друга!...» [8, 154–155].

Така розв'язка свідчить про увиразнення (засобами риторики) певних ідей, комедія переходить у драму ідей, але пафос просвітництва ходульний, нагадує агітку, бо він у такий спосіб піддається іронії, тому і втрачає зв'язок з драмою дії. Драма «Понад Дніпром» не має виразного комедійного сюжету, а розвиток дії відбувається під впливом трагедійно-іронічного пафосу (розбіжність між тим, що написав автор, що відтворили на сцені герої і тим, що зрозумів глядач).

Варто зауважити, що в українській та польській драматургії другої половини ХІХ–початку ХХ століття поширюється жанровий різновид драматичних сцен (картин, малюнків, образків), що свідчить про вплив натуралістичної драми, з одного боку, і про переакцентування модальності драматургії у бік модерної трагікомедії. Цей процес підтверджується поєднанням у межах однієї драми мелодраматичних, водевільних, фарсових, пародійно-іронічних, комедійних і трагічних елементів як на рівні сюжету, стилю, так і на композиційному рівні. Спільним для цієї жанрової форми в обох п'єсах є кільцева композиція, потенційність конфлікту, епізодичність дії, невираженість кульмінації, розмитість фіналу, іронічно-трагедійний пафос, який увиразнює морально-етичну ідею драми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. – М. : Наука, 1967. – 456 с.
2. *Бергсон А.* Смех. Сартр Ж.-П. Тошнота. Симон Р. Дорогии Фландрии / А. Бергсон, Ж.-П. Сартр, Р. Симон. – М. : Панорама, 2000. – С. 10–110.
3. *Будний В.* Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
4. *Ищук-Фадеева Н. И.* Ирония как фундаментальная категория драмы / Н. И. Ищук-

- Фадеева // Драма и театр : сб. науч. трудов – Тверь : Твер. Гос. Ун-т, 2002. – Вып. 4. – С. 10–22.
5. *Ищук-Фадеева Н. И.* «Три сестры» – роман или драма? / Н. И. Ищук-Фадеева // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет / Науч. совет по истории мировой культуры. – М. : Наука, 2002. – С. 44–54.
 6. *Ищук-Фадеева Н. И.* А. Шницлер и А. Чехов : концепция драматического героя / Н. И. Ищук-Фадеева // Модерн. Модернизм. Модернизация : По материалам конференции «Эпоха “модерн”. Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX–XX веков. Россия, Австрия, Германия, Швейцария» / редкол. : Н. С. Павлова, О. В. Павленко, Р. Фигут, Н. А. Бакши. – М. : РГГУ, 2004. – С. 498–505.
 7. *Малютіна Н. П.* Українська драматургія кінця XIX–початку XX століття : аспекти родо-жанрової динаміки / Н. П. Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 350 с.
 8. *Карпенко-Карий І.* (І. К. Тобілевич). Твори : в 3 т. Т. 1. Драматичні твори / І. Карпенко-Карий ; передм. П. М. Киричка. – К. : Дніпро, 1985. – 351 с.
 9. *Anczyc Wł. L.* Chłopi arystokraci. Szkic dramatyczny / Wł. L. Anczyc. – Kraków, 1851. – 70 s.
 10. *Hutcheon L.* Ironia, satyra, parodia – o irinii w ujęcie pragmatycznym / L. Hutcheon // Poetyka. T. 1. : Mater. do ćwiczeń. – Warszawa : Un-t Warszawski, 2005. – Wyd. 4. – S. 457–481.
 11. *Olszewska M. J.* Tragedia chłopska / M. J. Olszewska. – Warszawa, 2001. – 375 s.
 12. *Pyłypczuk R.* Ukraińsko-polski związki teatralne / R. Pyłypczuk // Польська культура і Україна : Лекції про театр. – К. ; Wrocław, 2010. – С. 11–34.
 13. *Wereszczyńska A.* Rodzajowe obrazy prowincji Królestwa Ppłskiego w «Chłopskim mecenasie» (1880) Klemensa Junoszy-Szaniawskiego / A. Wereszczyńska // Zapomniany dram. T. 1. – Warszawa : Un-t Warszawski, 2010. – S. 60–74.

*Стаття надійшла до редакції 12.09.2012
Прийнята до друку 17.12.2012*

THE DISCOURSE OF IRONY, PARODY, SATIRE AS OVERCOMING OF UTOPIAN STEREOTYPES IN UKRAINIAN AND POLISH «RUSTIC» DRAMA OF THE END OF XIX–XX CENTURIES

Sofiya DEMYANOVA

*Odessa I. I. Mechnikov National University,
2, Dvoryanskaya Str., ,Odessa, 65082, Ukraine,
e-mail: Zoshia1990@yandex.ru*

In the article «The discourse of irony, parody, satire as overcoming of utopian stereotypes in Ukrainian and Polish “rustic” drama of the end of XIX–XX centuries» plot and composition peculiarities of the genre form of dramatic scenes (pictures) are examined on the basis of comparative method on the material of Ukrainian (Ivan Karpenko-Karyi «Above Dnieper») and Polish (Wladyslaw Anczyc «Peasants aristocrats») drama of the border of XIX and XX centuries. Manifestation of the comic in dramas is considered way of estrangement of illusive, patriarchal views of peasants, which, first of all, appear up in naturalistic obsession for power of earth.

Key words: the dramatic scenes (pictures), irony, parody, satire, manifestation of comic, utopia of ideas, power of earth.

**ДИСКУРС ИРОНИ, ПАРОДИ, САТИРЫ КАК ПРЕОДОЛЕНИЕ
УТОПИЧЕСКИХ СТЕРЕОТИПОВ В УКРАИНСКОЙ И ПОЛЬСКОЙ
«ХЛОПСКОЙ» ДРАМЕ КОНЦА XIX–XX ВЕКА****Софія ДЕМЬЯНОВА**

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
ул. Дворянская, 2, Одесса, 65082, Украина,
e-mail: Zoshia1990@yandex.ru*

На основе компаративного метода рассмотрено сюжетно-композиционные особенности жанровой формы драматических сцен (картин) в украинской (Ивана Карпенко-Карого «Над Днестром») и польской (Владислава Анчиц «Крестьяне-аристократы») драмах рубежа веков. Мы исследуем проявление комического в драмах как способ отстранения иллюзорных, патриархальных взглядов крестьян, которые, в первую очередь, проявляются в натуралистической одержимости властью земли.

Ключевые слова: драматические сцены (картины), ирония, пародия, сатира, проявление комического, утопичность идей, власть земли.