

УДК 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2025-214.2-15>

ТРАГІЧНА КОМЕДІЙНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ТОБІЛЕВИЧА (І. КАРПЕНКА-КАРОГО)

TRAGIC COMEDY IN THE WORK OF IVAN TOBILEVYCH (I. KARPENKO-KAROGY)

Мороз Л. З.,

orcid.org/0000-0003-3492-1425

доктор філологічних наук, професор,
головний науковий співробітник відділу класичної української літератури
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Стаття містить стислий огляд деяких теоретичних ідей щодо взаємодії комедійних і трагедійних засад літературних творів (Є. Маланюка, Е. Бентлі). Далі – детальний, поепізодний аналіз п'єси І. Тобілевича «Чумаки». Драматург позначив жанр твору: «комедія». Авторка статті переконує: «трагікомедія», відзначивши моменти психологічного художнього дослідження, простеживши нагромадження ознак саме цього жанру. Мовиться про подвійність природи художнього конфлікту у творі: зовнішній – морально-соціальний і внутрішній – морально-екзистенційний як проблему певної загрози родовим ознакам буття нації внаслідок моральної деградації окремих її уособлень, що здатні підривати згармонізованість чоловічого й жіночого первнів, яка традиційно підтримувала непорушність «родини як осі культури», за теорією Ю. Липи.

Подано наукову (з праць П. Одарченка, Ю. Липи) інформацію про оригінальний український спосіб економічної діяльності – чумацтво. Тут і власна оригінальна версія дослідниці про унікальність української назви космічного явища – сузір'я Чумацький Шлях.

Філософію твору побачено у рамках системи національної етики, основою якої є християнські цінності.

Простежено розвиток конфлікту у творі, вибудований драматургом, відповідно до його розуміння того, що від моралі кожної особистості залежить мораль цілої громади, а далі й цілого суспільства. Стверджено підстави вести мову про подвійність природи художнього конфлікту у п'єсі «Чумаки»: морально-соціальний, сказати б, на поверхні (за зовнішніми ознаками) і за внутрішніми вимірами – морально-екзистенційний. Оскільки йдеться про родові ознаки буття нації: конфлікт розгортається переважно в межах однієї сім'ї – брати Хома й Віталій є представниками одного роду, їхні дружини Настя й Соломія з інших родів, тобто започатковують нові роди.

Ініціює ж конфлікти Настя, тим самим створюючи загрозу згармонізованості чоловічого й жіночого первнів як традиційній гарантії непорушності «родини як осі культури» (теорія Ю. Липи). Соломія постає як символ Жінки-Матері, завдяки якій триває Життя.

Ключові слова: Чумацтво, Чумацький Шлях, комедійне, трагедійне, трагікомедія, сільська громада, національна етика, християнські цінності, особистість, мораль суспільна.

The article contains a brief overview of some theoretical ideas regarding the interaction of comedic and tragic principles in literary works (E. Malanyuk, E. Bentley). This is followed by a detailed, episode-by-episode analysis of I. Tobilevich's play 'Chumaky'. The playwright designated the genre of the work as 'comedy.' The author of the article argues that it is a 'tragicomedy,' noting moments of psychological artistic exploration and tracing the accumulation of characteristics of this particular genre. She discusses the dual nature of the artistic conflict in the work: external – moral and social, and internal – moral and existential, as a problem of a certain threat to the ancestral characteristics of the nation's existence as a result of the moral degradation of some of its representatives, who are capable of undermining the harmony between the male and female principles, which traditionally supported the inviolability of 'the family as the axis of culture,' according to Y. Lypa's theory.

Scientific information (from the works of P. Odarchenko and Y. Lypa) is presented about the original Ukrainian way of economic activity – chumakstvo. Here is the researcher's own original version of the uniqueness of the Ukrainian name for the cosmic phenomenon – the Milky Way constellation.

The philosophy of the work is seen within the framework of a system of national ethics based on Christian values.

The development of the conflict in the play, constructed by the playwright, is traced in accordance with his understanding that the morality of the entire community, and further, of the whole society, depends on the morality of each individual. The grounds for discussing the dual nature of the artistic conflict in the play ‘Chumaky’ have been established: moral and social, so to speak, on the surface (according to external signs) and, according to internal dimensions, moral and existential. Since we are talking about the ancestral characteristics of a nation's existence, the conflict unfolds mainly within one family: brothers Khoma and Vitaliy are representatives of one clan, while their wives Nastya and Solomiya are from other clans, thus starting new clans.

Nastya initiates the conflicts, thereby threatening the harmony between the male and female principles as a traditional guarantee of the inviolability of ‘the family as the axis of culture’ (Yuri Lypa's theory). Solomiya appears as a symbol of the Woman-Mother, thanks to whom Life continues.

Key words: chumatstvo, comedy, tragedy, tragicomedy, rural community, national ethics, Chumaks values, personality, public morality.

Було би смішно, якби не трагічно

Постановка проблеми. «Українській душі бракує почуття трагічного, не вважаючи на всю об'єктивну трагічність української історії, – з різкою категоричністю твердив Євген Маланюк у статті «Буряне поліття» (ЛНВ, 1927). – Найбільшу трагедію українець спростить, сплющить і зведе до степеня “кумедії”» [1, с. 13]. Песимістичність (висловлюючись парадоксально) цих слів зумовлена переконанням автора у тому, що такі епізоди історії, «коли Україна буяла в формі Руської держави», та у «“Війську Запорозьким”, яко творчим ферменті Української Республіки VII–VIII ст.» – «пояснюється конструктивним впливом *варязьтва*...» [1, с. 13] (Тут і далі курсив автора – Л. М.). І далі – поглиблене міркування письменника, який надто гостро, аж до болісності, реагував на те, що відбувалося в Україні: «Ці варязькі явища ще яскравіше підкреслюють на тлі хutorянсько-еллінського пейзажу України її елліністичну (пасивну, жіночу, замріяну) суть і брак мужеських державно-творчих, римських первнів в її психіці. Звідціль же <...> чисто евклідовська супокійність замкнутого кола і жах простору, експансії, готики...» [1, с. 13].

Виняток визнається лише для двох явлень – Шевченка («вибух національного *підсвідомого*» у «Гайдамаках») та Куліша («найтрагічніша постать в історії української інтелігенції – перше <...> напруження національного *інтелекту*»). На українському ґрунті поет-філософ спостерігав «своєрідні українські витвори: 1) *скитсько-еллінський* і 2) *варяго-римський*», які, однак, у його версії, «за винятком Богдана Хмельницького, не дали ще ні разу своєї синтези в геніальній і *суцільній* українській *особистості*, – найбільш характеризує» те, що зветься літературою [1, с. 12].

Така безапеляційність, однак, не завадила появі ніжних, замилюваних, болісних слів Маланюка-поета, звернених до рідної України:

«О, моя степова Еллада,
Ти й тепер антично ясна!»

А також: «Тобі, Єдина, – вся кров моя і муки...» [2, с. 41].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Приховану полеміку з історіографічними пасажами Маланюка-публіциста чітко висловлено, переконливо обґрунтовано у книзі Юрія Липи «Призначення України» (1938), що постала на основі вивчення численних наукових праць дослідників з різних країн світу. Тож усебічно переконливою постає теорія Ю. Липи про первні української нації в її менталітеті, традиціях тощо: трипільці, елліни, готи, а також певні домішки – кочовиків, кельтів, римська, іранська, єврейська та деякі інші. Вони у своєму синтезі, за переконанням ученого, й творили ту українську особистість, якої так забракло поетові-трагіку [3].

«Хоча між трагедією та комедією існує безліч відмінностей, іще від часів Платона відомо, що є між ними й дещо спільне. <...> маючи перед своїм мисленням зором величезну кількість драматичних творів, явлених після Платона, ми не можемо не відзначити, що обидва ці жанри подібні в багатьох аспектах» – відзначає видатний англо-американський літературо- й театрознавець ХХ ст. Ерік Бентлі [4, с. 344]. І веде далі: «І трагедія і комедія являють негативні види мистецтва у тому сенсі, що їм притаманне утвердження позитивного як наслідку негативних ситуацій. “У подібних історіях, – мовить Садівник в “Електрі” Жіроду, – люди без кінця убиватимуть і терзатимуть одне одного задля того, аби сказати вам, що єдиною метою життя є любов”» [4, с. 344].

Дослідник визначає головну відмінність між цими жанрами: на його переконання, комедія, «як і трагедія бачиться нам своєрідною спробою подолати відчай, душевні муки, почуття провини і тривоги. Лише в інший спосіб» [4, с. 337].

І майже метафорично-нестандартно розвиває свою думку: «Трагедія – це майже всуціль сповнене горя волення, причому волення не елегійно стримане, а протяжне й гучне, що оплакує *весь біль, весь жах життя*. Комедіограф прямо не висловлює свої почуття, він завуальовує їх, приховує їх за веселими жартами, блиском, тонкощами (витонченістю) <...> Комедія ухильна та іронічна. Оповідючи про веселощі, вона має на оці страждання» [4, с. 338–339].

Метою дослідження є обґрунтування жанрової природи п'єси «Чумаки» та її детальний аналіз з акцентом на психологічне художнє осмислення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Митець, наділений гострим почуттям гумору і водночас унікальною здатністю прозирати мотиви людських вчинків, аналізувати й узагальнювати загально-соціальні тенденції, Іван Тобілевич створив цілу низку п'єс, жанр яких неточно позначав: «комедія» – «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн» та ін. [5, с. 59–83]. А може й точне, на основі тієї логіки, за якою Оноре де Бальзак назвав цикл своїх правдивих, багато в чому викривальних романів – «Людська комедія». І все ж, із цим визначенням змушує не погоджуватися уважне вчитування у тексти цих та інших творів І. Тобілевича («Суєта», «Житейське море», «Чумаки»), а також І. Нечуя-Левицького («На Кожум'яках»), М. Старицького («За двома зайцями»), І. Франка («Рябина», «Майстер Чирняк»), М. Кропивницького («Хоть з мосту в воду головою», «Мамаша», «Супротивні течії») та інших, у яких виявляє виразні зовнішні ознаки глибинної трагічної комедійності внутрішнього змісту [5, с. 59–106].

Вважаю за доцільне зацитувати узагальнення з власного дослідження, пов'язане з поміченою наприкінці ХІХ ст. хисткістю моральних норм за доби позитивізму: «Для українського письменника, внаслідок специфічних історично-культурних обставин, природним було співчуття до своїх персонажів, а незрідка й великий жаль із приводу спотворення людської сутності в особистостях, що його митець спостеріг у житті» [5, с. 60].

«Чумацтво, чумакування, торг[івельно]-візницький промисел, поширений на Україні від 17 (поч. вже з 15) до сер. 19 в. Осіб, які займалися Ч[умакуванням], називано чумаками (у 15–16 в. «солениками», інколи «коломиїцями»). Саме слово чумак походить від слова «чум» – назви дерев'яної скрині, що її вживали Ч[умаки] для перевезення соли та риби; на підставі інших джерел, слово «чум» означало ложку для міряння соли» [6, с. 3781].

Українська назва космічного явища (хто її вигадав і коли? Може, то є колективної фантазії витвір?) Чумацький шлях йде до нас, якщо не з вічності, то з дуже давніх часів. І позначає «дороги мандрівного купецтва українських земель», що їх «М. Грушевський згадує на підставі арабських джерел про купецькі валки Києва, що їздили в Х ст. до Андалусії (Іспанія), Риму й Царгороду» [7, с. 90].

Мабуть, єдині ми у світі, українці, маємо свою оригінальну назву для цього небесного сузір'я: Чумацький Шлях. Дивовижно поетична й водночас суто реалістична назва, що вказує напрям шляху наших чумаків від північних регіонів України до півдня – до Криму, до Чорного

моря. У більшості європейських культур (коли не у всіх) поширена назва, заснована на давньогрецькому міфологічному брідзі молока розгніваної богині Гері, яка різко відсмикнула грудь від крихітки Геракла, породженого їй жонолюбивим чоловіком верховним богом Зевсом, – сина земної жінки. Зокрема, у московській мові (мові, яку, по суті, ми, українці, їм подарували) це Млечний Путь.

У п'єсі І. Тобілевича (Івана Карпенка-Карого) «Чумаки» – власне чумаків як персонажів лише двоє. То брати Неруки – Хома і Віталій – організатори й очільники традиційних чумацьких валок, що з'являються лише у першій та останній діях. П'єса ж переважно показує їхніх односельців, які завжди були солідарними, збирали гроші на такі валки, у сподіванні отримати свою частку прибутку. Та щось сталося (чи могло статися)... Та напруга зростає – повільно, але невідворотно...

У п'єсі двох братів так подано у списку «Дієві люде»: «Хома Нерук – багатий чумака» та «Віталій – менший брат Хоми, чумака» [8]. Саме таке подання інформації навряд чи є випадковим, вона тут містить ніби зародок інтриги, що розкриватиметься й розвиватиметься надалі. Ніби натяк на те, що Віталій – особа другорядна (без прізвища тут – така собі дрібничка), та ще й бідніша, хоча й рідний брат.

Щоправда, то не впливає, принаймні поки що не впливає негативно на взаєморозуміння та взаємоповагу братів: «Хома. Благодареніє Богу! За твоїм розумом і хистом, брате, я, здається, скоро увесь Дін і Крим увесь своєю чумачкою перевезу додому, вона побільшала утрое з того часу, як ти керуєш нею.

Віталій. Не покладайся ні на себе, ні на мене, бо все, що маєш ти, в руках Господніх.

Хома. Правда твоя» [8].

Доводиться навести ще об'ємнішу цитату з твору – надзвичайно інформативну і у плані сюжету (в діалогах то було б геть не динамічно), і у плані авторської філософської концепції: «Хома. Тоді сміялись з мене і запевняли всіх, що я не здатен до чумачки.

Віталій. Еге, сміялись... А тим часом фортуна батьківська зосталась при тобі, вона тебе й в дорогу не пустила... І зараз бачу: випрямилась моя чумачка, як стрічка! Воли сірі, рогаті, ситі, а на переднім мальованім возі я – гордую, пиhoю всім у вічі б'ю: п'ятдесят возів і двадцять чумаків – валка немала! І що ж? Вернувся з батіжком! Розбійники напали, порізали сонних людей і все добро заграбували... І ледве я та ще три чоловіка живими з рук харцизів утікли!

Хома. Лиха пригода! Другий би збожеволів від такої втрати.

Віталій. Гордим Бог противиться. І я смирився, покоровився Його волі! Так, знать, треба, щоб я був бідний, ти багатий!» [8].

Віталієва чесна гострокритична самохарактеристика багато говорить не лише про цього персонажа, а й про систему національної етики, основою якої є християнські цінності. Йдеться, власне, про особисті риси (якості) людини, які зумовлюють її вчинки та загалом поведінку. Усе те – з урахуванням часу дії сюжету твору (ввідна ремарка повідомляє: «Діється під кінець XVIII віку»).

Переїняте внутрішньо цими принципами реальне життя людей у своїй матеріальній основі має економічну діяльність. Тож незаперечною є істина:

«Галузь економіки є однією з тих, що в нашому світі займає найбільше місця. Вона стоюється всього людського існування під кутом якості. Це діяльність, яка виражає суспільний прогрес, хоча є на службі людини й підлегла іншим діяльностям, таким як культура, політика і релігія. Проте, внаслідок своєї багатозначності, економіка може бути також привілейованим місцем *егоїзму, гордості* та інстинкту *панування*. Тому вона повинна підкорятись суворим правилам етики. Традиційно термін “суспільна справедливість” застосовується у сфері економічної діяльності» [9, с. 326].

Попри те, що підзаголовком цитованої книжки є слова «Короткий виклад католицької моралі», її автор, Жан-Марі Обер, мислить у межах загальнохристиянської філософії, наголо-

шуючи: «наше розуміння слова “мораль” у цій книжці є: наука про мистецтво добрих вчинків людини» [9, с. 11].

Наведене, ясна річ, не читав І. Тобілевич, але все те цілком узгоджується з першорядними у його світогляді християнськими принципами. (Див. детальніше: розділ «Християнські цінності в мисленні Івана Тобілевича (І. Карпенка-Карого) – творчому і життєвому» [5]). А отже, й із монологом-сповіддю його позитивного героя, передовсім його оцінкою тих негативних рис його поведінки, що призвели до біди і яких він зрікся (як зрікається грішник у каятті).

«У 18 – першій пол. 19 в. Ч[умацтво] стало одним з найвизначніших (найголовніших – Л. М.) позахліборобських за(й)нять селян і козаків» [6, с. 3780].

Заробітки чумаків – отаманів (очільників) валки, що могла досягати 100 маж, тобто возів, були доволі значними – ясна річ, за умови успішності їхньої далекої та небезпечної подорожі. До такої міри небезпечної, що неодноразово з’являються порівняння із запорожцями (і у п’єсі, і у наукових публікаціях). У початковому фінансуванні їх, як дізнаємося з драми «Чумаки», брали участь усі односельці, аж до найбідніших, а по їхньому поверненні кожен отримував частку заробленого (розподіл був чесний).

За баченням І. Тобілевича у його історико-психологічному дослідженні саме так виглядає етична основа економічної діяльності цих учасників подій, як наголошує філософ: «Чим більше людина прогресує в цивілізації, тим більше зростає кількість і різноманітність її потреб; і це викликає необхідність збільшувати продукцію і її розподіл. Це дає нагоду зрозуміти всю важливість торгівлі <...>. Сьогодні торгівля вимагає справжньої і відповідної трудової діяльності, без якої продукція не могла б ніколи досягнути покупців» [9, с. 328].

По тій жакхливій катастрофі, коли очолювану Віталієм валку пограбували розбійники, він цілком опанував себе (завдяки, як він переконаний, його смиренню, а також, як побачимо з подальшого, його дітям – а їх же в нього чотирнадцять! – не без доброзичливої усмішки створена драматургом художня деталь). І наразі готує – себе і своїх земляків до нового рейсу – уже в першій дії, буквально з перших же рядків п’єси, йдеться про це. Щоправда, ніби керує процесом Хома: збирає в людей гроші, обіцяючи їм гарні прибутки, і саме йому дякують і кланяються. Лише дещо згодом приходить розуміння читача/глядача, що то є художній прийом – іронія: Хома, по суті, грає роль розпорядника, дуже успішного, якому всі довіряють, і він щиро вірить у визначальність своєї діяльності (хоча про обох братів Петро каже слово благодітелі та про їхній *спільний* розум організаторів).

Натомість Віталій, ні на що не претендуючи, веде тверезий розрахунок щодо корисності спільної акції: «Віталій. От розбери, що бідний чоловік зроби, як у нього там тих двадцять чи й сто карбованців! Нічого! А коли ми, отак частинами зібрали до купи п’ять тисяч та пустимо у ход і братові всі гроші, не солить же їх, то справимо ще п’ятдесят возів чумачки і товару он скільки навалимо... Отут і користь для всіх, і гроші цілі, і вигоду вони добру мають, і чумачка братова виросте на славу! <...>

Настя. Може й так, звісно, ти премудрий Соломон!

Віталій. Ну й не люблю я цього слова: «премудрий Соломон». Навіщо ти, Насте, таке кажеш?

Настя. Всі так кажуть, і я так кажу, бо й справді ти премудрий.

Віталій. Мало чого люде не скажуть, вони часто розумного лічать дурним, а дурного розумним.

Настя (про себе). Мудрий, своє добро провів і наше проведеш» [8].

У цьому діалозі вперше звучить: «премудрий Соломон» стосовно Віталія – вочевидь із Біблії. Однак можна припустити, що драматургові був відомий сюжет «Соломонової легенди» в публікаціях 1890-х років у записах з Харківщини, Західної України, Галичини і Закарпаття, про що повідомляв М. Грушевський [7, с. 462]. І деталізував: «Соломонова легенда» є «одним з найбільш інтересних продуктів синкретичної міжнародної творчості. В основі її лежать мотиви індійські, сполучені з іранськими й вавилонськими, юдаїстичні й арабсько-іслам-

ські, розмішані додатками незчисленних геленістичних і візантійсько-романських перерібок» [7, с. 462].

У цьому самому діалозі (варто наголосити: звучить він у яві першій першої ж дії) премудрим Соломоном Віталія називає Настя – Хомина жінка, навіть наполягає, попри його – скромної людини – заперечення. І повторює, бо «всі так кажуть», – для нього, й тут-таки («про себе» – ця авторська ремарка означає: сама собі, щоб ніхто не чув її думки) переводить ці високі слова у площину іронії. Тобто жодної поваги до нього насправді не має.

Понад те – просто таки ненавидить його, що наодинці й висловлює: «Ох, у печінках у мене сидить братік Віталій. Взяв мого Хому за чуба та й водить кругом себе». Вона у своїй уяві «накидає» родичеві свій власний стиль поведінки, своє прагнення всіх підкорювати своїм бажанням, тож її найбільше дратує те, що Хома ніби не вірить їй, «а робить усе так, як того Віталій хоче». Настрій її доволі войовничий: «Ну, та дарма! Сьогодні не повірять, завтра не повірять, а я все-таки своєї: порву Хомову віру до Віталія. Посварю їх, і ніхто не стане тикать носа у моє добро». Ще більше гнівається на Віталієву дружину Соломію, яка, попри всі її наскоки, «ніколи нікому не перекаже, не поскаржиться, а через те ніяк не можна посваритись! А серце моє так і кипить, так і підскакує, аж у грудях клекотить! Хочу посварить Хому з Віталієм, не випада» [8].

Подібні агресивні вирази у різних варіантах повторюватимуться, надалі чергуючись із лицемірним: «Господи, я ж тії сварки так боюся!» Так витворюється психотип особи дивовижно химерної, подвійної (як про себе казав Кичатий у драмі Т. Шевченка: «Було, говорю одно, а роблю друге; за се називали мене двуличним») [8].

У спосіб дивовижний, незбагненний (хоча у плані художньому – метафоричному – цілком закономірний/логічний, а втім – і у плані біологічному – так, як бацила здатна зашкодити особистості ніби й самостійній/самоцінній – так, як метастази убивчої хвороби проростають, руйнуючи цілий організм, який іще вчора був здоровий). Справді, щось психопатологічне є у тому, наприклад, як Настя «про себе» (тобто, в думках) коментує той момент, коли їй не вдається спровокувати Віталія: «*От пес ехидный, нічого у нього не сходиш з язика!*». І далі, коли вже вона лишається сама: «Що не кажи, а він таки премудрий Соломон! Ну, як ти його посвариш з Хомою, коли він, як почне говорити, як почне крутить, то зовсім зіб'є з пантелику. От і нічого він мені, здається, не зробив лихого, а ненавидю й дивитися на нього. <...> Яку б мені підняти веремію, щоб посварити Віталія з Хомою? (*Думає*). Попробую Хому запевнити, що Віталій скрізь його дурнем славить, що нібито Віталій усім хазяйством і чумачкою керує, що через Віталія всі люде Хому за дурня лічать» [8].

Вже наступна ява – восьма – наче сеанс гіпнозу, в якому підступна жінка здійснює свій задум. Напочатку Хома, який ще у третій яві визнавав: «За твоїм розумом і хистом, брате», спільна чумачка «побільшала утрое з того часу, як ти керуєш нею» та гаряче підтримував ідею їхнього взаєморозуміння, – наразі так само підтверджує її, і разом з тим радісно сприймає лестощі дружини щодо нього. Та далі вона хитро перекидає розмову на той напрям, що «чужі люди тебе судили», тобто «Хома, кажуть, братовим розумом тільки й живе!» [8].

А Віталій, у її переказі, не тільки не заперечує, а й «ніби й сам промовив: «Правда ваша, Хома дурний!» Для Хоми це спершу лише «Дивно!» Але ж вона не вгамовується, веде далі – ніби Віталій ще й сміється, ніби каже: «Що я звелю, те Хома і зробить». У продовженні цього діалогу звучать дуже характерні для неї слова – мовляв, нехай би вже, як хоче, «На те він премудрий Соломон, а ти дурний, що маєш робити. Так хоч би ж при людях цього не виявляв, *щоб хоч не всі знали, що ти дурний*» [8] – от вам і хитра Настя! Мало не проговорилася, мало не видала себе – свої думки. Та Хома не такий проникливий, вона все ж перемогла.

Паралельно, у цій самій другій дії розвивається сюжет драматичний – традиційний (не лише в українській драматургії), пов'язаний із небажанням заможних батьків одружувати своїх дітей із дітьми бідняків. Тут він ускладнюється протистоянням рідних братів, точніше упертою

нездатністю Хоми протистояти несамовитому тискові агресивної жінки; повторюваності її «аргументів», що мало би справляти комедійний ефект, – він навіть не помічає, натомість його напруженість наростає. Водночас Віталій намагається зрозуміти причини таких змін: «Яка ж зла личина тебе озвірила так проти мене?...». Він також робить спробу захистити дорослих дітей від свавілля Хоми, скориставшись його ж словами «це не чумачка!»: «Правда. Чумачка вся складається з возів дерев'яних і волів німих, а тут життя людське нове снується <...> Тут живі люде, та ще й до того твої діти, а мої племінники, і їм прийде́ться нести на плечах те життя, яке ти, не спитавшись, будуєш силоміць для них!» [8].

Та Хома зациквився на тому, що всі навколо, і передовсім брат, вважають його дурним, та ще й Настя, зі своїм постійним «Господи, як я боюся сварки!» – у тому самому стилі умовляє його помиритися з братом: «Хомо, хіба ж Віталій винен, що ти дурний?». І все це було би смішно, коли б не було трагічно, адже Хома вже впадає в параною. Коли у подальшій перепалці – мовляв, може хтось із людей таке казав, Віталій запитує: «Від кого ж ти чув, хто тобі казав, що я тебе дурним лічу?» Хома раптом ляпає: «Я сам чув». Зрештою він доводить брата до невтішного підсумку: «Сліпі у тебе очі, глухі у тебе уха, а на твоїй душі, як на цимбалах, грає схи́дство, заздрі́сть, дурі́сть, чубата голова без розуму і серця!» [8].

Усю цю трагікомічну суперечку остаточно підсумовує, у своєму ж таки стилі, Настя: «Туди к бісу! Обидва показали́сь. А мені тільки того й треба» [8].

Усе описане вище змушує згадати народні вирази, на зразок: «У цю особу наче біс вселився». Та це зрештою лише початок трагедії деградації особистості, що здатна призвести до руйнування її сім'ї, а далі – поступово – й цілої громади. Сміховинні репліки та цілі дискусії, формуючи трагедійне, по суті, напруження, водночас утворюють жанрові ознаки *трагікомедії*.

Дія третя. Хомина донька Ярина та наймичка Катря журяться, що «Немає й досі наших чумаків», а як і прийдуть, то на них обох очікує «шлюб із нелюбом». Плачуть обидві. «Хіба ви не чули про наше нещастя?», – каже Катря бабі Бушлі, що саме нагодили́ся, а бідолашна стара тут-таки робить свій висновок – про те, про що тільки й здатна думати: «Боже мій, Боже мій! Догадуюсь, догадуюсь! От тобі й тарань, от тобі й чабачок, от тобі й сіль, дулю з'їси! Ще й десять карбованців пропало! <...> побіжу розкажу людям» [8].

Журиться й Хома – зі своєї причини: «От і дітей просватав, і все зробив по-своєму, а як чумачку вирядив – світ мені перемінився...» [8]. Він не може забути, що не попросився з братом, що «моє кляте серце і не поворухнулось, щоб сказати: “Боже поможи!”».

Наче звільняє його від Настиного «гіпнозу» сила традиції – попросити Бога про допомогу перед важкою й небезпечною (!) дорогою. От невеликий фрагмент його розгорнутого монологу: «... з того часу нудьга якась точить *моє серце* й точить... Не знаю, що робить з собою, не сплю, не їм і чую, що *гріх* тяжкий лежить на моїй *совісті* і не знайду *покути* я для себе! Одна думка: за віщо я з братом посварився». Підкреслені мною слова є новими в його лексиці, наче відбувається складний психологічний злам. І найперше, що він отямлюючись згадує: це братова сім'я – діти й дружина Соломія, які, по суті, голодують через те, що Віталій одніс йому виділені для них харчі назад через Настині провокації та сварку братів: «О, тепер світ мені проясняється... Так бач, де зло? А я, безглуздий, і не туди-то, що мене розпалюють навмисне. І так обезумів, що й сам не пам'ятаю добре, що я робив і що я братові казав! Ну, стривай же, Насте, я тебе не так до рук прийму!» [8].

Таке його трагічне – насамперед щодо себе – прозріння, одна́че, не вплинуло на його одержиму жінку. Вона й далі вигадує нові провокації.

А тим часом у селі наростає, поки що підспудно – на рівні окремих розмов, тривога, адже деякі люди, переважно бідні, віддали останні гроші «на вигоду», а ті, на кого сподівалися, надто затримуються тоді як деякі інші валки вже повернулися...

І тут драматург створює комедійну паузу (ява VIII) – появою Шкварковського та Мичковського (їх у списку «Дієві люде» подає: «мандровані дяки, пиворізи»).

У той час, коли він писав п'єсу «Чумаки» – час драконівських заборон на українське слово – то було своєрідним нагадуванням про часи перших заборон українського книгодрукування, наслідки чого виявляються протилежними щодо задуманого окупаційною владою (як зрештою ставатиметься й надалі).

«Наприкінці XVIII ст. єдиними повноцінними ознаками українського національного первня залишилися фольклор та низове бароко, репрезентоване гумористичною літературою мандрівних дяків. Саме на ці два культурних феномени спирався І. Котляревський, торуючи шлях для нової української літератури» [10, с. 692].

Чи думав І. Тобілевич ось так, як цитований наш сучасник і колега Г. Нога? Навряд. Але він намагався показати їхню мудрість, їхню дотепність у найскрутніші моменти їхнього життя, їхній оптимізм, а також і стиль їхньої мови, чисто літературної, хоча в ній трапляються і церковнослов'янізми, і латинізми – сліди їхньої освіченості.

Водночас І. Франко наголосив, що драматург «малює недавно минуле чумацтво, важний і характерний об'яв українського народного промислу <...> на тлі чудової галереї щиро народних типів, таких, як Настя, що не любить сварки, а всякими брехнями та видумками старається заводити її в своїй найближчій околі, як баба Бушля і два мандровані дяки-пиворізи, Шкварковський і Мичковський, комічні два Аякси української комедії» [11, с. 379].

Все ж приєднання непростого персонажа – Насті – виглядає надто доброзичливим. Можна припустити – внаслідок гри у цій ролі Ганни Борисоглібської, артистки особливої чарівності, здатної поєднувати комічне й драматичне («П'єса має великий поспіх [успіх – Л.М.]», – повідомляв автор П. Житецькому [12, с. 120]).

Бацила конфліктності вражає й освічених людей: Шкварковський намагається довести, що «Писарство <...> удаляє чоловіка ученого, от як я, від науки і приучає до гнусного любостяжання» (тобто, хабарництва)». Мичковський заперечує: «А наука поселяє в голові гнусное любомудріє...» [8]. Цей конфлікт між інтелектуалами із геть безглузлого приводу додає читачеві/глядачеві тривожності, адже вони не відчують, що в селі підспудно відбувається щось недобре, що створює тріщини в колишній злагодженості громади, тоді як могли б і мушили б мудрим словом хоч якось зарадити у можливій біді.

Їхня сварка затягується, аж доки вбігає Настя й починає голосити: «Ой Хомо, ой серденько, пропали ми! <...> Погибла наша вся чумачка, і ми тепер старці!», адже бачила в селі Віталія. Ці її волення читачеві/глядачеві (автор, вочевидь, натякає, що і їй, хоч і надто своєрідній особі) нагадують слова Віталія, звернені до Хоми (і вона ж була присутня): «Ти думаєш, що <...> усі люде шанують і поважають так тебе за розум твій? <...> А от коли б усе твоє добро пропало враз і ти zostався бідним, так як я, аж тоді б ти правду знав про себе сам і так би ти не гордував тоді» [8].

Тож тепер і Настя «дозріває» до каяття, хоча й ніколи не була схильною навіть критично поглянути хоча б на деякі свої вчинки: «Це через мене Бог послав на нас таку тяжку кару, за мою заздрість, за мою жадність, за мою лютість. Господь з старцями нас зрівняв, щоб ми не величались тим, чого самі не заслужили й не зробили! Я, я всьому виною, бо навмисне підняла всю веремію і посварила вас! Все, що говорила я, була брехня, і тим я Бога прогнівила! <...> Ой Господи, ой Боже мій! Ой, помилуй мене, я більше не буду!.. (Плаче)» [8].

Однак цей порив самовикриття звучить дещо запізно: той процес, що його вона запустила, зупинити вже не є можливим.

І. Тобілевич глибоко розумів закономірності суспільного розвитку – а чи, у протилежному разі (варіанті) – занепаду. Розумів, що від моралі кожної особистості залежить мораль цілої громади, а далі – й цілого суспільства. Знав, що різні люди по-різному реагують на підкидувану їм провокативну інформацію. Одні – як у його драмі «Чумаки» Віталій – мають стійкий психологічний імунітет, інші – як його, за сюжетом, брат Хома, – здатні спершу триматися, згодом зламуються. Наявність внутрішніх сумнівів прискорює зломлення інших. І тоді вся громада

може втратити людську подобу, – якщо не знайдеться надсильна (внутрішньо) особистість, яка має гідність і здатна шанувати, а отже, урятувати гідність інших людей, яка буде здатною отямити (розгіннозувати, як мовиться) всіх.

Дія четверта розпочинається картиною катастрофи: на дворіщі Хоми (а де ж іще?!) – «багато людей», як повідомляє ремарка, вони «тихо розмовляють. – І про що? – Звісно ж, про те, що немає чумачки, отже й грошей, які збирали всім селом. Деякі настроєні дуже рішуче, як Петро – «Забрать у нього все, що є, продать до снаги та й поділить...», інші – помірковано, як Глечик: «Можна ж і підождасть, чого так раптом хватать за горло?». Далі – гостріше, напруження зростає, навіть заможні Русаловський і Чичеря вже не хочуть родичатися з тим, хто раптом збіднів, а наразі проситиме грошей. Селяни ж уже не просто не вірять, що грошей – от зараз – Хома не має, а навіть виникає підозра, що їх обдурили й можуть із їхніми грішми втекти. Коли агресивність проявляє навіть баба Бушля, у «дискусію» вступає Віталій, який був уже тут – і непомітно. Він намагається «сватів любезних» переконати цих «багатирів на всю округу» допомогти у цій біді – дати в борг, адже той-таки Чичеря мав надати суттєвий посаг своїй доньці. Відповідає за обох Русаловський – доволі цинічно: «Ти був премудрий Соломон тоді, коли у брата у твого Хоми тріщала калитка і більше як півтора пар волів ревла в оборі, а тепер ти що? Тьфу! Такий же дурень, як мій послідній наймит!» [8].

Від наступних хамських його слів Віталій захищає гідність – не свою, а Ярини, доньки братової: «Ви одрікаєтесь від дівчини чесного та заможного роду через те тільки, що батько її, по волі Божій, неждано впав в бідність, та ще й глузуєте: «По три на шаг». <...> Ти не гордуй так, бо гордим Бог противиться! Може, сам ти і шага не варт, та тільки що ніхто тобі цього ще в вічі не сказав!» [8].

На мудре повчання схвально реагує навіть селянин Петро, який до того відзначався агресивністю щодо Хоми. І тут-таки лапідарна колективна репліка: «Всі (*тихо*). Соломон... Соломон!...». Але коли інший багатій – Чичеря – заявляє одразу «Грошей не дам!» – у ремарці зазначено: «Між людьми гомін: «І цей зрікається! Нема надії на багатих. Не допоможе й Соломон!». Усе зазначене завдає надто сильного поштовху нестійкій (через те, що постійно у тривозі) психіці людей. Особливо найбільш вразливих – таких, як баба Бушля, яка віддала на колективну чумачку останню десятку й за неї може вигукнути «я вам і очі видеру!», а іншого моменту – майже ніжно просити: «Аби мені віддали, то нехай вас Бог нагородить і Цариця небесна помилує... Я ж, серденько, залилася винна ще бабі Олексисі одну тараню, та ще неабияку, а найбільшу, де ж я її візьму?»

Хома-невдаха (як гадає) вже й навколішки стає, просить: «Пождіть мені! Я все продам <...> виплату <...>». По-різному реагують селяни – від «Я згоден ждуть хоть рік» до «Не хочемо ждуть. Утіче...». А найагресивніші – як давній злостивець Петро: «В'яжіть їх, волочіть їх по селу, давіть їх, щоб хоч злість зірвать!». Його ненависть (!) – хоч і невідомо за що, просто за вигаданий злочин – поширюється на обох братів Неруків: «Пополупить *би* їх, щоб подохли обидва!». Це все ж, як видно з підкресленого мною слова, поки що лише побажання. А от вже наступна репліка-вигук безіменної особи, позначеної як «1-й чоловік»: «Та бий їх і справді! Починай, Петре, тоді всі кинуться!» [8].

Це вже прямий заклик до кривавого побоїща.

Це найвищий ступінь напруженості.

Така кульмінація не є притаманною комедійним жанрам.

Зупинити катастрофу спроможний, ясна річ, лише Віталій (який, як виявляється дещо згодом, усе те спровокував), вихопивши мушкет з-за плечей (який служив чи міг прислужитися йому в небезпечній подорожі): «Геть з двору, жадна голодот! <...> звірі ви усі бездушні з кам'яними серцями! Ніщо вас не зворушить: ні гнів, ні страх Господен не навчають вас нічому! Золото, одно золото сліпить ваші очі! <...> ось повний черес червінців! Навколішки, поганці, перед вашим Богом!» [8].

Саме цього моменту й чумачка уся вертається, чути їхній спів.

У цьому вдалому композиційному повороті Віталієві монологи, доти моралістично-повчальні, набувають характеру викривально-публіцистичного.

Він розповідає Хомі, що вигадав історію про загибель їхньої чумачки – «щоб ти побачив, брате, чого всі люде варт, для чого всі вони живуть і цілий вік свій веремію піднімають, чого всі вони хочуть, де їх правда і якому Богові кланяються всі!..» [8] – це лише частина його пристрасного викриття. Дуже песимістичного.

Але він так само є частиною цієї громади, і його дружина й племінники, отже не всі такі безнадійні. А всі селяни, що погрожували, тим часом непокояться: «Як же тепер дивитися їм у вічі?». І самі стають навколішки у пориві каяття. А освічений Шкварковський нагадує повчальну істину біблійну: «Іудеї во дні они златому тільцю поклонилися... Віка не змили з нас тії вини, і днесь тому же кланяємося богу ми» [8].

Спостережений вище конфлікт у межах певної сім'ї є сюжетотворчою основою п'єси І. Тобілевича «Чумаки». Він, сказати б, на поверхні і має вигляд морально-соціального. Та водночас він має інші виміри – внутрішні й має бути визначений як морально-екзистенційний. Адже йдеться про родові основи буття нації, що були опинилися під загрозою.

Четверо головних дійових осіб драми – брати Хома й Віталій – представники одного роду – та їхні дружини Настя і Соломія – з різних родів, разом вони творять дві сім'ї, що у майбутньому мають стати основою нових родин – нових родів.

Осмыслиючи одвічне українське «культурне підложжя» (фундамент, кажучи сучасною мовою), Юрій Липа визначав «хліборобський культурний круг» як такий, що на відміну від номадського, завойовницького, «дає найглибше підложжя духовності аж до наших днів» [3, с. 149]. І про традиційні в багатьох народів взаємини чоловічих і жіночих засад (у його термінології – первнів) писав так: «В таких двопервніх підложжі, що розвинулося в хліборобському крузі, енергія мужеськості згармонізована з жіночим первнем і підпорядкована родині. Це є основна ланка українського підложжя» [3, с. 148]. Далі запитував: «Чи така двопервність, родинність українського підложжя – це зле з погляду загальнолюдського? Ні, це є найвища форма духовності культури. Вона зменшує небезпеку безпосереднього вияву людських емоцій, що не раз є руйницькими. <...> Власне, високе ставлення родини як осі культури – це стремління до перетворення нижчих не раз небезпечних емоцій у вищі, продуктивніші, більш будівничі. Отже, з погляду загальнолюдського, українське культурне підложжя є триваліше, більш гармонійне і здібніше до розвитку, ніж номадські підложжя довкола нього» [3, с. 149].

Однозначно руйницькою є дивовижна активність, вигадливість Насті, спрямованої на єдину мету: посварити братів. Така однобарвність, однобічність характеристики персонажа неначе звужує творчу палітру митця-драматурга. Але не свідчить про брак таланту, адже інших персонажів зображено в розмаїтті їхніх настроїв, емоцій, бажань – яскравих і переконливих. Письменник обмальовує постать особи, яка у своєму запалі навіть не розуміє, що руйнує передовсім власну сім'ю, підриваючи моральне здоров'я свого чоловіка і, ясна річ, не думаючи про подальші наслідки. Вона вочевидь належить до тих, які є «мертві духом і розумовістю, глибоко нещасні люди» [13].

Цілковитою протилежністю їй є Соломія – дружина Віталієва. Вона небалакуча, та й нечасто з'являється на сцені. Її діяльність – турбота про рідних чотирнадцятьох (!) дітей, завжди бездоганно доглянутих. Це образ-символ Жінки-Матері, завдяки якій тримається і триває Життя.

Символічним є і фінал п'єси: «Ті ж і Соломія. За нею біжать чотирнадцятеро хлопчиків по ранжиру один другого менше, всі одягнені в чисту українську одежу до зросту». Вони обступляють свого батька Віталія, що повернувся з небезпечної подорожі. *Обережний* оптимізм звучить у його словах, звернений до одного з синів: «Здоров, чумаче. Ти найменший, то, *може, доживеш* і побачиш краще життя між людьми».

Ця обережність засвідчує трагічне передчуття у серці митця.

Висновки. Увесь викладений матеріал переконливо демонструє складність і багатовимірність жанрової природи української драматургії другої половини XIX століття, зокрема у творчості Івана Тобілевича. Аналіз п'єси «Чумаки» дає усі підстави для її жанрової класифікації як трагікомедії, що органічно поєднує трагічні та комічні елементи, які розкривають суперечливу природу суспільного та особистісного буття. Перспективу подальших досліджень вбачаємо в невичерпності української драматургії XIX століття як культурного багатовимірного феномена.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Маланюк Є. Книга спостережень : фрагменти. Київ : «Атіка», 1995. 236 с.
2. Маланюк Є. Вибрані поезії 1923–1943. Львів–Краків : Українське видавництво, 1943. 170 с.
3. Липа Ю. Призначення України. 2-ге вид. Львів : Львівське товариство української мови ім. Т. Г. Шевченка «Просвіта», 1992. 270 с.
4. Bentley E. The Life of the Drama. New York : Atheneum, 1967. 359 с.
5. Мороз Л. Жанр трагікомедії в українській класичній драматургії. *Слово і Час*. 2014. № 9. С. 40–52.
6. Одарченко П., Р. М. Чумацтво. *Енциклопедія українознавства*. Т. 10. Львів, 2000. С. 3605–4015.
7. Грушевський М. Історія української літератури. Т. IV. Київ : Державне видавництво України, 1925. 689 с.
8. Карпенко-Карий І. Чумаки. URL : <https://chtyvo.org.ua/authors/Karpenko-Karyi/> (дата звернення 01.06.2025).
9. Обер Ж.–М. Моральне богослов'я. Львів: Видавництво Києво-Галицької Митрополії УГКЦ, 1992. 360 с.
10. Нога Г. Література пізнього бароко (друга половина XVIII ст.): Вірші-травестії. *Історія української літератури: У 12 томах. Том другий*. Київ: Наукова думка, 2014. С. 678–692.
11. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 37. 678 с.
12. Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п'єси. Кіровоград : ТОВ «Імекс-ЛТД», 2010. 508 с.
13. Пашковський Є. Художник і Бог. *Слово Просвіти*. Ч. 16, 24–26 квітня 2025 р., С. 4.

Дата надходження статті: 31.07.2025

Дата прийняття статті: 02.09.2025

Опубліковано: 16.10.2025