

«**М**и живемо в епоху іронічної літератури», – писав Н. Фрай у роботі «Анатомія критики» [157, 122]. Епоха постмодерну, біля витоків якої стоїть хрестоматійне фрайвське дослідження, позначена схильністю авторів до гри з класичними явищами мистецтва, до переосмислення літературних традицій, яке вельми часто здійснювалося в іронічному ключі.

На відміну від західної естетики, у підрадянському літературознавстві іронії відводили більш-менш стаłe місце в жорсткій ієрархії категорій комічного (де чільне місце посідала сатира). Як негативний момент – акцентувався суб'єктивізм іронії, який «ніби криве дзеркало спотворював реальність» [див. 85, 324].

Але саме завдяки цьому «спотворенню», а точніше – інтерпретації серйозного через смішне, іронічний дискурс глибше передає реалії духовного життя, а отже, «спотворення» видозмінюється у «творення». Тому зараз, коли назріла потреба переосмислити твори різних літератур (української, німецької, італійської, англійської, хорватської, польської тощо), засновані саме на такому баченні життя, надзвичайно важливою й актуальною є проблема вивчення еволюції іронічного начала в літературній творчості.

У цій роботі передусім ітиметься про іронічний стиль у **драматургії**, оскільки вона ґрунтується на ігровому елементі, основному для іронії. Риторична фігура «прикидання» (eironeia), з якої виростає зазначений вид комічного, зумовлює основний критерій

вибору матеріалу для дослідження: прийом «театр у театрі», або «сцена на сцені». Вірогідно, що корені свої він має у середньовічних містеріях, котрі часто являли собою процесії так званих «педжентів» – фургонів особливої конструкції з високими майданчиками, на яких і демонструвалися новозавітні сюжети на теми страстей Христових [162, 234].

За своєю природою іронія – категорія комічного, ідейно-емоційна оцінка, моделлю чи прообразом для якої є слово (висловлювання), що набирає в контексті мовлення значень, протилежних буквальному змістові. Скептична за сутністю, іронія була чужою для літератур, орієнтованих на непохитну ієрархію цінностей (середньовіччя, класицизм, бароко).

Лише починаючи з доби романтизму, характерним для якого є прагнення до синтезу різних сфер духовної діяльності, відмова від суворих канонів, – іронія стає своєрідним засобом освоєння дійсності, маючи при цьому як практичний, так і теоретичний бік (теорія романтичної іронії Ф. Шлегеля).

Значний внесок у вивчення іронічного стилю в драматургії та й літературі взагалі зробили Дж. Барт, Е. Бентлі, Р. Веллек, У. Еко, Ч. Мюкке, Р. Рорті, Н. Фрай, із українських науковців – Галина Давиденко, П. Дениско, Оксана Калита, Ірина Києнко, Р. Семків, М. Соколянський, Р. Струць.

Однак теоретична проблема застосування прийому «сцени на сцені» як чинника творення іронічного стилю доволі складна й перебуває в епіцентрі активних наукових та мистецьких дискусій. Це пояснюється передусім станом джерел, пов'язаних із творчістю письменників, які стали об'єктом цього дослідження, – Г. Філдінга, Л. Тіка, Л. Піранделло, К.І. Галчинського, І. Брешана, І. Карпенка-Карого, М. Куліша, І. Костецького, В. Герасимчука та інших.

Зокрема, вивчення комедії-казки Людвіга Тіка «Кіт

у чоботях» іще наприкінці ХХ ст. ускладнювалося нестачею як оригінального, так і перекладних її текстів. Нині в публікації літературного журналу «Всесвіт» з'явився досконалий український переклад Тікового першотвору, що його виконав професор Національного Університету «Києво-Могилянська Академія» Борис Шалагінов (2009 р.). У 2014 році, разом із низкою критичних матеріалів, текст п'єси видано окремою книгою під назвою «Романтичні пригоди Кота в чоботях».

Сьогодні існує ще небагато монографічних досліджень доробку Луїджі Піранделло. У поодиноких монографіях і у підручниках із італійської літератури далеко не головну роль відводили іронічній компоненті стилю драматурга. Цю прогалину компенсували дисертація Ірини Зуккер (1997), розділи монографії Є. Васильєва «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» (2017), стаття П. Дениска (2015) та нове видання творів Л. Піранделло в українському перекладі Мар'яни Прокопович (2007).

Досі цінною та актуальною є стаття Марка Соколянського «Сцена на сцені» як принцип побудови драматичного твору» (1992). Передусім завдяки ґрунтовному перелікові творів, цікавих для дослідження в категоріях сучасного літературознавства: «Іспанська трагедія» Т. Кіда; «Гамлет», «Приборкання норовливої», «Сон літньої ночі», «Марні зусилля кохання», «Зимова казка» В. Шекспіра; «Лицар полум'яніючого макогона» Ф. Бомонта; «Міщанин-шляхтич», «Хворий, та й годі», «Версальський експромт» Мольєра; «Репетиція» Дж. Вільєрса, герцога Бекінгема; «Пасквін», «Фарс автора» Г. Філдінга; «Кіт у чоботях» Л. Тіка; «Перша п'єса Фанні» Б. Шоу; «Шестеро персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло; «Переслідування і вбивство Жан-Поля Марата...» П. Вайса; «Граємо Стріндберга» Ф. Дюрренматта; «Кар'єра Артуро Уї...» Б. Брехта.

Малодослідженою й тому актуальною постала проблема «театру в театрі» в українській літературі. У сучасних публікаціях із історії сучасної драматургії «п'єси у п'єси» згадано у парадигмі студій доробку Івана Карпенка-Карого (Ю. Ковалів, Людмила Дем'янівська, В. Івашків, Галина Ступницька), Миколи Куліша (Наталія Кузякіна, С. Іванюк, Мар'яна Шаповал, Я. Голобородько, В. Муқан, В. Працьовитий), а останнім часом – Ігоря Костецького (Соломія Павличко, В. Муқан), Володимира Діброви (Олена Бондарева, Оксана Когут), Валерія Герасимчука (Тетяна Вірченко, Галина Каспич, Олена Хомова).

Якщо мотив «вистави у виставі», починаючи з доби романтизму, був практичною реалізацією деяких теоретичних постулатів (серед них – іронія як діяльність; відмова митця підпорядковуватись законам і нормам; право розглядати конкретні речі довільно), то в літературознавстві ХХ століття він став об'єктом усебічного наукового розгляду.

В актуальній і сьогодні праці (1981) Ю. Лотман студіює «виставу у виставі» як різновид особливої риторичної побудови – **тексту у тексті**. Основний акцент у цьому питанні учений робив на понятті гри: «Текст набуває рис підвищеної умовності, відзначається його грайливий характер, іронічний, пародійний, театралізований зміст» [83, 431].

Розвиткові іронічного змісту не лише п'єси у п'єсі, а й «роману в романі», «поєми у поємі» та інших родо-жанрових модифікаціях цієї структури служить двоплановість зображення – як у формальному, так і у змістовому аспектах. Тобто, до конкретного твору включається інший твір (навіть і не один), закодований тим самим кодом, що й весь художній простір тексту [83, 432; 155, 223].

Англійські теоретики культури активно вживають образний термін «*a nested play / film*» (п'єса / фільм «у

гнізді». 174, 86), виводячи цей прийом із «Іспанської трагедії» Томаса Кіда (1587) і завершуючи мюзиклом «Коти» за поетичною збіркою Т.С. Еліота «Котознавство від Старого Опосума» (1939) та комедією «Галас за сценою» М. Фрейна (1982). Із мистецького доробку кінця ХХ – початку ХХІ століття можливо долучити до цього переліку альбоми Стінга «Десять історій Возного» (1993) та «Останній корабель» (2013).

Французький письменник Андре Жід утворив і в 1977 році вперше вжив якісно новий, збудований на засадах інтермедіальності термін для позначення «тексту у тексті» в будь-яких його жанрах, – ***mise en abyme***, або «розміщення усередині» [150, 70]. Геральдичний за походженням термін означає «герб усередині герба», що у філологічних категоріях видозмінюється в концепт «історія всередині себе самої». До таких структур узвичаєно відносять, окрім «Гамлета», інші архітвори світової літератури – «Декамерон» Боккаччо, «Кентерберійські оповіді» Чосера, «Мельмот-мандрівник» Ч. Метьюрина, «У пошуках утраченого часу» М. Пруста, новели Х.Л. Боргеса та Х. Кортасара, із сучасної доби – романи «Таємниця богів» Б. Вербера, «Фламандська шахівниця» А. Переса-Реверте.

Поняття ***mise en abyme***, конкретно – «сцена на сцені» можливо часом застосувати й до такої п'єси, котра сама по собі не має стосунку до театральної діяльності, зате внутрішня її подієвість зумовлює двоплановість дійства. Відтак постають такі формотворчі концепти: *мрія* як «*текст у тексті*», *видіння* як «*текст у тексті*», *сон* як «*текст у тексті*». Хрестоматійними взірцями таких творів в українській літературі ХХ століття можна визнати «Фараонів» О. Коломійця з їхнім «алегоричним сном» [80, 102], а у письменстві для дітей – інсценівку повісті

Я. Стельмаха «Вікентій Прерозумний», популярну на початку 1980-х років. Відповідно, і вставний сценічний майданчик може поставати у різних просторових модифікаціях – наприклад, вітальня, де відбувається маскарад, у «Камінному господарі» Лесі Українки, гримерна у «Житейському морі» І. Карпенка-Карого або «Галасі за сценою» М. Фрейна, божевільня у «Народному Малахії» М. Куліша, ліжка у «Спокусах несвятого Антонія» І. Костецького, циркова арена в одноактівці «Цирк нашого життя» Світлани Лелюх.

Якщо в античні часи вважали, що між трагедією й комедією лежить неподоланна формозмістова прірва [див. 178, 89-90], то новітні теоретики літератури твердять про їхню глибинну спільність. Адже обидва жанри різними шляхами втілюють одну й ту саму мету – **зображення життя людини в динаміці її стосунків із довкіллям та подолання внутрішніх суперечностей**. «Комедія, – пише В. Сахновський-Панкеев, – служить тому ж утвердженню прекрасного, доброго, справедливого, що й трагедія, тільки здійснює це іншими засобами, ніби застосовуючи метод, який у математиці називається «доказом від супротивного» [115, 48].

Г. Гегель називав комічними дії, в яких «дріб'язкові й нікчемні цілі здійснювалися з виглядом великої серйозності». Такий підхід комедіографів до зображення дійсності зумовлював особливий конфлікт, відмінний від драматично-трагедійного. Це й зумовило народження і розвиток комедії з її численними підвидами (трагікомедія; комедія ситуацій; комедія масок; «комедія, яку треба зробити»; лірична комедія; фантастична комедія; комедія-гротеск тощо).

Драматург, будуючи сюжет комедії, підбирає життєві **факти, настрої та погляди, змальовує постаті**, які заслуговують осуду (глядачі-філістери у «Коті в чоботях» Тіка; директор театру у «Шістьох

персонажах...» Піранделло; керівники театрального осередку у «Постановці «Гамлета» Іво Брешана; Платон Хвиля, Людмила Ваніна, антрепренер Усай у «Житейському морі» І. Карпенка-Карого; Саватій Гуска та його родина, Мина Мазайло, тьотя Мотя з Курська, Малахій Стаканчик у творах М. Куліша; голова колгоспу Таран та інші чоловіки-персонажі «Фараонів» О. Коломійця). У комедії будь-яка випадковість умотивована закономірністю дії, логікою комедійного характеру [115, 52].

Нагадаймо: драматичний спосіб зображення дає можливість глибоко розкрити сутність людини, її вдачу, сподівання і прагнення, адже вона постійно перебуває в таких ситуаціях, де потрібно діяти, розв'язувати часто складні питання. Наявність конфлікту антагоністичних сил є серцевиною драматичного твору. Справедливо говорив І. Кочерга: ні тема, ні сюжет, хоч якими б вони були актуальними чи виразними, не врятують безконфліктну п'єсу [117, 276].

Підставою для побудови конфлікту у творі, заснованому на композиційному принципі «сцена на сцені», виступають непорозуміння між акторами та режисером-постановником, негаразди зі сценічною технікою, у драмі-виставі – також втручання у хід дії глядачів, чиї горизонти очікування не збігаються з задумом автора вставної п'єси, що неминуче призводить до зіткнення протилежних думок.

Принагідно віддамо належне нашим глядачам: вони здатні і готові пробачити артистові будь-який зрив, упевнивши себе в тому, що «так треба» за п'єсою. Або що це вигадка режисера-постановника – аби освіжити дію. Або імпровізація, без котрої навряд обійдеться вистава.

Тому мета, яку ставить перед собою автор цієї роботи, – на основі аналізу драматичних творів Нового часу, збудованих

на засадах «театру в театрі», визначити роль зазначеного композиційного прийому у творенні іронічної тональності сценічного дійства та утвердити його чинником взаємодії мистецтва та життя.

Реалізація цієї мети передбачає постановку та виконання таких завдань: *огляд розвитку теорій іронії від античності до постмодернізму; з'ясування стильових можливостей іронії як тропа в різних інтерпретаціях; дослідження функцій прийому «сцена на сцені» в різних драматичних жанрах – комедії, трагедії, драмі; детальніше дослідження «театру в театрі» в українській літературі на формозмістовому рівні, зокрема з урахуванням прозових творів; утвердження зазначеного прийому як чинника постійної взаємодії мистецтва та життя.*

Окремим пунктом для дослідження стали твори малої прози, у яких сюжетним концентром є постановка п'єси – як класичної (наприклад, опера «Вільгельм Телль» Россіні – в однойменній новелі І. Франка, «Лілюлі» Ромена Роллана – в однойменному оповіданні М. Хвильового, гоголівський «Ревізор» у повісті «Незнайомець з тринадцятої квартири» В. Нестайка), так і аматорської («Антрепреньор Гаркун-Задунайський» В. Винниченка, «Гуси-лебеді летять...» М. Стельмаха, «Перша вистава» Є. Кравченка).

Просторовими координатами дослідження є Західна (Великобританія, Франція, Німеччина, Італія) та Східна (Україна, Болгарія, Польща, Хорватія) Європа. Розглянуто драматургію Нового часу, починаючи від В. Шекспіра та Г. Філдінга. Значну увагу приділено періодові кінця XVIII (період романтизму) – початку ХХІ століть (добі модерну та постмодерну).

Загальною методологічною базою дослідження еволюції іронічного стилю в драматургії Нового часу стали теоретичні розвідки українських і зарубіжних театро- та літературознавців. Передусім це:

- праці з історії театру (Наталія Веселовська, С. Єфремов, М. Захаревич, Оксана Когут, В. Корнійчук, А. Новиков, В. Працьовитий, І. Франко, Тетяна Хайдер, С. Хороб, Ольга Червінська, Наталія Чечель, Ірина Чужина, Марія Шаповалова),

- праці з теорії драми (Б. Асмут, Олена Бондарева, Є. Васильєв, Р. Гессен, Ірина Зайцева, О. Клековкін, Дж. Лоусон, Ольга Новобранець, Кейт Нормінгтон, В. Сахновський-Панкеєв, Тетяна Свербілова, М. Соколянський, А. Ткаченко, Б. Шоу),

- театральні огляди і рецензії (О. Вергеліс, Ганна Липківська, В. Оглоблін, Людмила Олтаржевська, В. Фіалко, Тетяна Шуран),

- праці з проблем інтертексту в літературі різних періодів (Олена Бондарева, Є. Васильєв, Антоніна Кам'янець, Тетяна Некряч, Мар'яна Шаповал),

- праці, присвячені зв'язку літератури з іншими гуманітарними науками (Є. Добренко, Алла Киридон, Зофія Мітосек, Олена Романенко, М. Шкандрій),

- довідкові видання (І. Безпечний, П. Богацький, Ю. Ковалів, Т. Ходжсон),

- роботи, присвячені творчості аналізованих авторів: Л. Тіка (Б. Шалагінов, а також О. Вайсерт та інші німецькі дослідники), Л. Піранделло (монографія В. Старкі, стаття П. Дениска, дисертація Ірини Зуккер), І. Карпенка-Карого (В. Івашків, Людмила Дем'янівська, Таїсія Оладько, Галина Ступницька), М. Куліша (Я. Голобородько, С. Іванюк, Наталія Кузякіна, В. Муқан, В. Працьовитий), І. Костецького (Олена Бондарева, В. Муқан), В. Герасимчука (Тетяна Вірченко, Галина Каспич, Олена Хомова).

Робота над цією монографією породила й таку рефлексію на теми іронії.
Нині у творчій лабораторії літературознавця повноцінним складником став

комп'ютер. Під час «співтворчості» з сучасним комп'ютером науковець звіряє йому власні теоретичні знання словами, часто незрозумілими електронній машині. Тоді спрацьовує функція «автозаміна» – розірвання на складники або самостійне виправлення програмою «Рута» слів, відсутніх у тезаурусі комп'ютера. Діалектизми, вузькоспеціальні терміни, маловідомі імена, слова-поетизми, архаїзми або авторські неологізми піддаються такому обробленню найчастіше, створюючи філологів зайві проблеми [117, 17-18]. Наприклад, форма родового відмінка терміна «метатеатр» – «метатеатру» – перетворюється на «мета театру», хоча, з другого боку, це теж відбиває семантику поняття як *«системи цілей, що їх потрібно досягти певними художніми засобами»*. У цьому теж є своя іронія – суто постмодерна.

Мав рацію М. Чернявський, коли свого часу про роботу над творчістю І. Франка сказав: «Досліджувати доброго письменника – наука й насолода». «Наукою й насолодою» є й проникнення у творчу лабораторію драматургів, прозаїків, які завдяки застосуванню прийому «текст у тексті» робили все для того, щоб відкрити в людині людину, поєднати пізнання з самопізнанням, а також побачити в кожному індивіді цілий вир пристрастей і бажань, віри й сумнівів, – мета, якої вони досягли завдяки динамічній картині світу, своєрідно переплавленій у жанрах комедії, трагедії, оповідання, новели, повісті.

Авторка сподівається на зацікавленість читачів у матеріалах монографії й буде вдячна за висловлені пропозиції, зауваження та побажання щодо її змісту.

Наталія НАУМЕНКО