

РОЗДІЛ 1

СПОГАМИ «АПОСТОЛІВ ІРОНІЇ»: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІРОНІЧНОГО СПИЛЮ В ДРАМАТУРГІЇ

Іронія – це вже не гумор, але ще не сатира.

Невідомий автор

1.1. До історії питання

Свої витoki іронія як категорія комічного має в античному театрі. Естетична гра, насолода діалектикою мислення в поєднанні з пошуками істини й моральних законів становить сутність «сократівської іронії», твореної в драматичних структурах – діалогах.

Важливішим, однак, є інший ґатунок іронії, теоретично обґрунтований лише в новочасній естетиці. Це так звана «іронія долі», або, за визначенням Т.С. Еліота, драматична іронія. Вона полягає в тому, що герой певен у собі й не здогадується (на відміну від реципієнта), що його вчинки наближають його загибель [106, 71; 117, 78]. Почасти у театральному житті її виявами, особливо у виставах для маленьких, є вигуки юних глядачів на кшталт «не вір йому, він бреше»,

«тікай, бо вони тебе уб'ють», «так їм і треба» і подібні. У пресі описано також курйозні ситуації «нападів» дітей на акторів, які грають ролі антигероїв, – наприклад, Вовка у казці «Червона Шапочка». Такі ситуації часто стають предметом розгляду у підручниках із глядацького етикету [131, 12-17] або у збірниках театральних бувальщин.

Дещо з іншого боку до поняття драматичної іронії підходить Б. Асмут у праці «Вступ до аналізу драми»:

На початку драми глядач знає про дійство менше, ніж її герої. Експозиція усуває або ж принаймні скорочує цю відмінність у поінформованості і, відповідно, торує шлях до розуміння наступного перебігу подій. Зі зміною сцен або уже на початок другої яви публіка поступово отримує – спершу частково, мозаїчно – певну перевагу в обізнаності, яка перманентно зростає. Попередження у вигляді натяків, на які герої часто-густо не зважають або які вони не цілком розуміють, ще більше поглиблюють прірву в поінформованості [32, 118-119]

Драматург А. Мюллер трактує поняття драматичної іронії як суположення комічних і трагічних елементів та розглядає як підвалини «імперії поета», яка залучає до вищої іронічної сфери й реципієнта – глядача, читача [144, 139]. Іншими словами, драматична іронія – це ситуація невідповідності між тим, що відбувається, й передбачуваним розвитком дії.

Розгорнуте теоретичне осмислення й різноманітне художнє втілення прийому іронії відбулося в добу романтизму – передусім у німецькому, де теоретиком іронії виступив Ф. Шлегель, а практиками – Л. Тік та Е.Т.А. Гофман. Поняття іронії було розширено до світоглядного принципу: романтична іронія мала бути універсальною й нескінченною, спрямованою як на

«зумовлене» буття, так і на духовну діяльність людини [142, 27].

Принцип універсальності іронії – внутрішня настанова митця: ні перед чим не зупинятися, все піддавати сумнівові чи запереченню; не будучи пов'язаним жодною «остаточною істиною», вільно переходити від однієї думки до іншої. Звідси випливає важливе для концепції іронії, у тому числі романтичної, поняття **гри**: у творі має панувати дух «справжньої трансцендентної буфонади». Сутність іронії у творі Ф. Шлегель визначав так:

*Усе має бути жартом, і все має бути всерйоз;
усе – відвертим і все – уявним... Іронія виникає,
коли поєднуються чуття до мистецтва життя
й дух наукового осмислення [184, 385].*

А ще, додамо ми, іронія виступає одним із ключових чинників «ювелірного», непомітного впливу театрального дійства на людину [79, 92].

Суб'єктивний гумор та умовність, підкреслена ірреальність трактованих явищ, широкий та довільний авторський погляд на речі – усе це ознаки іронічного стилю. За цими ознаками Ф. Шлегель намагався виокремити зразки світової літератури, у яких принцип іронії, вірогідно, було застосовано ще до того, як виникло наукове обґрунтування цієї категорії комічного. Такими архітворами німецький учений визнав комедії В. Шекспіра, театральні казки-ф'яби К. Гоцці тощо: на його думку, у них відбувалося повсякчасне руйнування театральної ілюзії [184, 387].

Тому саме у романтизмі поняття іронії виявилось пов'язаним із поняттям руйнування (адже, за Шлегелем, іронія мала сприйматися як процес, діяльність). А руйнування структури старого тексту – важливе культурне явище, надто ж коли воно здійснюється задля створення тексту нового [158, 68].

Переглянувши поняття романтичної іронії данський філософ С. К'єркегор. У своїй магістерській дисертації «Про визначення іронії» він зазначав:

Апостол іронії вважає себе то Богом, то піщинкою. Його настрої такі само випадкові, як і постаті Брахми. І він, уважаючи себе вільним, підпадає під жорстокий закон іронії долі й надалі жити в найжахливішому рабстві [168, 176].

Іронія, як правило, виникає там, де є розбіжність між тим, що приймає за істину персонаж або оповідач, і реальною істиною [186, 100]. Негативні поняття рабства, хвороби, жорстокості тощо, з якими у теоретиків другої половини XIX століття ототожнюються іронія, впливають, цілком вірогідно, з її етимологічного значення: «Іронія (грец. *eironeia*) – фігура прикидання, коли людина удає з себе дурнішу, ніж вона є» [81, 436; 166]. Сучасною мовою це називається «включати дурника».

Як фігура прикидання іронія передбачає **очуднення** – необхідний елемент творення відповідного стилю. Сутність цього прийому – у тому, що оповідач «не називає річ її ім'ям, а описує як уперше побачену, а випадок – як такий, що уперше відбувся». Саме тому сучасні дослідники В. ван Пір та Ганна Чеснокова називають цей прийом словом «foregrounding» [177, 8], яке, зокрема, можна перекласти й як «авансцена».

Науковці простежують динаміку очуднення на прикладі творчості Л. Стерна (роман «Життя і думки Тристрама Шенді, джентльмена»), наголошуючи на здатності письменника «дати голос безголосому» – ненародженій дитині. «Книга Стерна говорить про неговорене», – слушно зауважує турецький культуролог С. Йозюн [175, 79], і це, своєю чергою, дозволяє

зрозуміти специфіку чудернацьких, як для українського читача, синтаксису та пунктуації «Трістрама Шенді».

Виправдовуючи сподівання читачів свого часу, Л. Стерн сповнює оповідь цитатами та епіграфами грецькою, латинською, іншими мовами з давніх і нових філософів, теологів, письменників.

Із показною шанобливістю автор включає до твору цілі сторінки латинського тексту, супроводжуючи їх паралельним перекладом і коментарями героїв. Це, приміром, «Історія Слокенбергія» з початку IV тому, яка засвідчує чи не перший в історії літератури взірць злиття прози з драматургією, «тексту у тексті». Її мова – бурлескне поєднання високої форми з приземленим змістом: присвячений носові подорожнього полілог персонажів, де авторські слова – здебільшого «сказав...», «відповів...», «заперечила...».

Образ Тобі Шенді – контраст до Вальтера. Він не виголошує помпезних орацій, а коли чує щось безглузде, насвистує пісеньку «Ліллібуллери»; до того ж він – людина дії, чи удає з себе такого. На невеликому газоні він збудував фортецю завбільшки з велику кімнату, оточив її зробленими зі старих чобіт мортирами, провів до них труби та пускав із них дим. Він і його слуга, капрал Трім, цілими днями граються у війну, нагромаджуючи фортифікаційні терміни (*бруствер, контрескарп, контргар, гласис, равелін, демілюн, фланги* тощо), створюючи модель облоги міста – і прогнозуючи, якщо говорити сучасною мовою, графічний інтерфейс майбутніх комп'ютерних «стрілялок» та ігор-стратегій.

Облога фортеці займає весь шостий том. Цим руйнується ілюзія війни як такої: адже баталії – лише формальні, без жертв і руїн, а за змістом це гра, що завершується «хепі-ендом» (на взірць комп'ютерного Level complete!).

Прикметним для Стерна є створення масок – у душі *commedia dell'arte*. Двоє закоханих, які не можуть

зустрітися, – дядько Тобі (він же купець Панталоне) та вдова Водмен; слуга-дзанні, або подібний до іспанського шахрая-пікаро герой – Обадія, а також служниця Сузанна, двійниця італійської Смеральдини; «філософ, який сміється» – Трістрам; Доктор Ломбарді, вічно замислений педант – Вальтер; Капітан, хвалько та завзятий вояка – Тобі Шенді [201, 151]. Таким чином, епізоди з участю зазначених героїв – теж свого роду «тексти у тексті», точніше «п'єси в романі».

Як засіб іронічного світобачення очуднення можна виводити з міфічної свідомості. Інтерес до міфотворчості, який набув особливого поширення у культурі ХХ століття, спричинився до появи класичної праці канадського філософа Н. Фрая «Анатомія критики: чотири есе», у якій виведено таку формулу іронії:

Іронія походить від низького мімезису. Вона зображує життя таким, яким воно є. Але поступово вона наближається до міфу, і в ній знову починають прозирати сліди жертвовних ритуалів і риси померлих божеств [157, 122].

Співвідносячи типи оповіді з порами року, Н. Фрай зіставляв іронію з **зимою** (для порівняння: **осінь** – трагедія, **літо** – романс, **весна** – лірична поезія).

Можна зауважити, що Фрай розглядав поняття іронії саме в контексті драматичного твору, виокремлюючи елемент гри як межу між мистецтвом і «дикістю», а обігравання жертвопринесення людини – як «важливий мотив іронічної комедії».

Вихід у світ першого видання «Анатомії критики» (1957 р.) збігся в часі з розвитком постмодернізму, для якого іронія вважається найголовнішим засобом осягнення дійсності. Тому сучасна українська дослідниця поетики комічного в літературі Ірина Києнко називає добу постмодернізму фрайвським образним висловом – «добою тотальної іронії» [65, 11].

Література II половини XX століття характеризується інтерпретаціями класичної традиції, які відбуваються на ігровому рівні. Постмодерні автори оперують усіма доти відомими засобами творення іронічного стилю (гротеск, пародія, астеїзм, очуднення, очуження, алюзії до міфів, символіка). Р. Барт і його учениця Юлія Крістева запроваджують у літературний обіг надзвичайно поширений сьогодні термін – «інтертекст» [169, 84-85]. Згідно з метафоричним висловом Софії Онуфрів, текст складається

...з багатьох цитат, думок, які є в текстах інших авторів. У цьому разі індивідуальність виявляється зведеною до певного набору цитат і являє собою калейдоскоп, де кожна картинка є оригінальною, але складається зі стандартних елементів, адже будь-який текст пишеться за допомогою існуючого матеріалу [99, 101].

Увагу привертають концепти «стандартні елементи» та «існуючий матеріал», тобто слова. Справді, кожен текст є комбінацією слів, однаке формозмістова якість цієї комбінації залежить, зокрема, від творчого задуму автора. І, власне, не кожен художній твір можна звести до сполучення «цитат і думок», якщо тільки їм не надано нових значень. Приклад: В. Голобородько пародіює стиль суцільних заборон, поширений у недавньому минулому, створюючи центон із написів на заборонних табличках.

*Вхід заборонено
Не влізай – уб'є
Переходу нема
Не впевнений – не обганяй
Стороннім вхід заборонено
Під час руху розмовляти з водієм заборонено
Не стій під вантажем і стрілою*

*Не курити не смітити
У нас не курять
По газонах не ходити
Нема виходу [3, 205].*

Своєю чергою, момент іронії, закладений в інтертексті, полягає в тому, що цитати, алюзії та ремінісценції в нових контекстах набувають протилежного змісту, серйозне показується через смішне, а гра – необхідний складник іронії – відбувається у сценічному (в будь-якому значенні цього слова) діалозі творів та літературних епох, у котрих вони виникають.

Іронічність та блазнювання – головні ознаки сучасного літературного процесу та свідомості сучасної людини взагалі – з'явилися в переломний для суспільства та історії момент і стали одним із способів захисту від різких змін суспільних, соціальних, моральних цінностей та норм, від страху перед тим, що насувалося, – новим, невідомим.

Вимірами постмодерну, за дефініцією У. Еко, є

...іронія, метамовна гра, висловлення в квадраті. У системі постмодернізму можна брати участь у грі, навіть... сприймаючи її серйозно. В цьому полягає примітна риса (але й підступність) іронічної творчості: [адже] хто-небудь завжди сприймає іронічний дискурс як серйозний [154, 101-102].

А для фінської науковиці – теоретика культури Рітви Леппігальме іронія є конкретним виявом алюзії і, отже, рушієм для інтерпретації отриманого раніше естетичного досвіду, зокрема – спогадів про шкільні уроки літератури [172, 37-40]. Умовно кажучи, «підніміть руки, хто хоча б раз не переінакшував класичні цитати».

І до сьогодні іронія видозмінюється, виступаючи то життєвим кредо, то функціональним засобом у «діалозі людства» та «формуванні глосаріїв» [цит. за 114, 580], яке вже не прагне відкрити об'єктивну істину, а просто намагається збагатити дискурс, дати волю розвитку особистості, захистити її. Інколи іронія – єдиний спосіб висловлення правди, можливість завуальовано сказати те, що не сприйметься в іншому ракурсі, може стати рушійною силою. Це «щось» може існувати тільки в одязі іронії, котра служить своєрідним захисним прошарком. Межі між реальністю, прошарком іронії та свідомістю стираються, з'являється новий світ, в якому все – минуле, теперішнє, майбутнє – отримує нове значення, нове існування.

Дослідження іронії в **українській культурологічній практиці** можна виводити ще з часів Київської Русі. Трактат Георгія Хіровоска (Херабоска) «О образах», котрий увійшов до Ізборника Святослава 1073 року, здебільшого визначали за жанром як наукову статтю або підручник із поезики [див. 44, 53]; О. Білецький надавав йому особливого значення як найдавнішій праці з риторики.

Сьогодні ж він викликає інтерес як зведення та інтерпретація слов'янських відповідників до автентичних грецьких термінів на позначення тропів, фігур, прийомів художньої мови. Як відомо, у перекладі трактату Хіровоска (на думку Г. Вагнера, перекладачем вважається дяк Іоанн, для О. Галича перекладач – невідомий) поетичні терміни було пояснено калькуванням грецьких слів із уживанням відповідних слов'янських морфем.

Зокрема, іронія як троп у даній праці називалася словом «поруганіє» [121, 120]. У зазначеній лексемі – аналогу до грецького *eironeia* дієвим є префіксальний спосіб словотвору, поширений у новітній українській

мові, передусім у її термінологічних вимірах. Своєю чергою, фонетично це слово подібне до іменника «наруга» і значною мірою відповідає його семантиці, особливо коли брати до уваги фігуру «осуд у формі похвали». Символічно, що набагато зліший, ніж іронія, вид комічного – *сарказм* у праці Георгія Хіровоска позначено «лагіднішим» слов'янським терміном – «поіграніє» [44, 53; 121, 120].

У другій половині XIX століття О. Потебня визначав іронію як привід ухилитися від чогось, лукаве удавання, коли людина прикидається простаком, який «не знає» того, що він знає. Залежно від семантико-стилістичних способів творення іронії вчений виокремив три її типи: *інакомовлення, метафоричну іронію та стилістичну іронію*. І якщо інакомовлення – це іронія формальної протилежності (наприклад, казка братів Грімм про недалекого селянина називається «Кмітливий Ганс»), то метафорична іронія виникає тоді, коли уявлення береться з кола думок, що не мають видимого зв'язку з означуваним. Стилiстична ж іронія створюється завдяки усвідомленню самим мовцем або лише слухачем протилежності між високим складом словесної оболонки й вульгарністю або приземленістю думки [108, 138].

Про свою велику розвідку водночас науково-методичного та літературно-художнього змісту – «Малу літературну енциклопедію» Павло Богацький висловлювався скромно, але образно:

Розуміється, така праця в нормальних умовах не робиться "на коліні", та й не робить її одна людина, але вимоги обставин були сильніші й довелося їм підкоритися, щоб допомогти українській молоді. І складач присвячує свою, хоча й ще недосконалу спробу, саме своїм любим учням, які піддали йому думку й додали охоти зробити те, що зроблено [36, 4].

У цій праці дано подібне до Хіровоскового визначення іронії:

...притаєнний глум, тонке глузування, посміх; ущиплива насмішка; коли, вдаючи, твердять протилежне тому, що думають. В літературі: іронією зветься такий художній засіб, коли автор вживає певні слова не в прямому, а в протилежному, глузливому, висміюючому значенні [36, 92].

З точки зору І. Безпечного, іронія теж має прозору співзвучність із «поруганієм», адже вона

...зображає негативні явища в позитивному вигляді, щоб через доведення до безглуздя самої можливості позитивної оцінки висміяти й дискредитувати дане явище, звернути увагу на той його недолік, що в іронічному зображенні заміняється відповідною перевагою [34, 108].

2004 року вийшла монографія Р. Семківа «Іронічна структура», матеріалом дослідження у якій стали численні сатиричні та гумористичні прозові твори світової літератури, передусім великої форми. Попри деякі суперечливі тези на кшталт «впливу іронії різних типів на ті чи інші компоненти структури тексту і на текст загалом» [118, 6], що їх піддав справедливій, також іронічній критиці Анатолій Ткаченко («виходить, що структура тексту – окремо, а типи іронії – окремо, як спеції, що впливають на ту структуру-шабатуру». 124, 205), праця становить значний інтерес у плані зіставлення визначень іронії, виявлення маркерів іронічного стилю у текстах, а також як засновок для дослідження творів інших родів і жанрів.

Оксана Калита, засновуючи свою концепцію на дослідженні української прози XX – початку XXI

століття, до загальновідомих визначень іронії додає такі концепти:

...наявність певного протиріччя (мети – засобам, форми – змісту, дії – обставинам, старого – новому тощо); здатність викликати у суб'єкта певну реакцію – сміх; соціальний характер... суб'єктивізм, двоплановість вираження (зовнішнє ствердження, внутрішнє заперечення і кінцеве ствердження); здатність до двоспрямованості: на об'єкт і на себе [61, 202].

У світлі цієї двоїстості логічною видається думка Ю. Коваліва щодо виявів іронії у писемному тексті:

Особливого значення надають іронії постмодерністи, спростовуючи серйозні спроби модернізму «називати речі своїми іменами»... У тексті зазвичай вживаються лапки, що вказують на глибинне прочитання тексту в потоках інтертекстуальності, незалежно від того, поставлені вони автором чи уявляються читачем, збагне реципієнт автора чи ні. Іронія за таких умов є складником вільних мовних ігор, конструкцій, що замінюють оригінальний твір [81, 438].

Своєю чергою, і лапки можна розуміти у кількох значеннях: не лише для оформлення цитати, що малося на увазі в наведеному пасажі, а й для підкреслення переносного значення слова. У цьому ключі Антоніна Кам'янець і Тетяна Некряч, розглядаючи новітні проблеми художнього перекладу, уводять суголосьне поняття інтертекстуальної іронії: виникає вона

...при зіставленні двох різних за тональністю контекстів, що містять спільний

елемент – фразу, уривок, сюжетну лінію тощо – який служить алюзією метатекстові на прототекст [62, 30].

Іншими словами, якщо алюзія є засобом формування художнього тексту, то іронія є результатом її дії. Іронія, згідно з думкою науковиць, передбачає розрив між тим, що мовець стверджує, і тим, що загалом мається на увазі. Усі різновиди іронії – сократівська, романтична, драматична тощо – так чи інакше пов'язані з усвідомленням невідповідності між розумінням дійсності, або ж очікуваннями й тим, що відбувається насправді [62, 15]. Саме концепт «очікування» видається ключовим для трактування іронічності прийому «сцена на сцені» як у драматичному, так і у прозовому творі.

Іронічно-дискурсивна практика, елементом якої є «риторика подвійного зв'язку та повторення» [46, 134], за визначенням Тамари Гундорової, – або «театралізована мовна гра» [148, 151], творення багатопланової смислової реальності.

Виходячи з цього, спільним жанровим знаменником різних етапів розвитку іронії можна вивести драматичний твір, збудований на засадах «театру в театрі» (синоніми – «сцена на сцені», «п'єса у п'єсі», «драма у драмі», «вистава у виставі»).

1.2. Роль форматворчих елементів драми у творенні її іронічного наповнення

Драма, в силу своєї мистецької природи відтворення життєвих конфліктів у формі безпосередньої дії, є матеріалом для читання і для гри, тобто для відтворення літературних образів засобами іншого виду мистецтва – **театру**.

Відповідно до принципів показу дійсності драму поділяють на «аристотелівську» та «неаристотелівську». «Аристотелівська» (або «закрита») драма розкриває характер персонажів через їхні вчинки. Такій драмі притаманна фабульна будова з зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У такому типі драми зберігається хронологія подій та вчинків героїв на відносно обмеженому просторі.

У нашій роботі це твори «Пасквін» Г. Філдінга, «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Талан» М. Старицького, «Блакитна троянда» Лесі Українки, «Отак загинув Гуска» М. Куліша.

В основу «неаристотелівської» («відкритої») драми покладено синтетичне художнє мислення, результатом якого є активне проникнення до драматичного роду епічних чи ліричних елементів. Тим самим створюється ефект родо-жанрової дифузії.

Це характерно для проаналізованих у цій монографії п'єс Л. Тіка «Кіт у чоботях», Л. Піранделло «Шестеро персонажів у пошуках автора», Лесі Українки «Лісова пісня», М. Куліша «Народний Малахій», «Патетична соната», І. Костецького «Спокуси несвятого Антонія» тощо.

Із такого двоподілу впливає й характерна особливість драматичного способу художнього моделювання дійсності: **життя людини необхідно показувати так, щоб було помітно, як вона долає перешкоди, прямуючи до певної мети, як вона виходить із тих ускладнень, котрі виникають на її шляху.** На додачу можна зауважити, що естетичним предметом драми є емоційно-вольові реакції людини [94, 7].

Якщо застосовувати метод повільного прочитання до аналізу будь-якого художнього твору, можна помітити, що символотворення в його тексті відбувається передусім завдяки винесенню окремої деталі в **заголовок**. Назва твору завжди має знаковий

характер. Поетика назви – найперша сторінка послідовного аналізу твору, його особливий художній світ. Важливість заголовка для розуміння цілого літературного твору І. Кочерга обґрунтував так:

Назва... при всій своїй стислості є насамперед синтез, душа твору, і потрібне чимале вміння, щоб викристалізувати в двох-трьох словах цю душу... Назва... повинна бути точною, стислою, характерною... прямо витікати з сюжету, з характерів або з основних ідей твору [73, 21-22].

Ще до знайомства з текстом реципієнт засновує на заголовку власний асоціативний ряд, що допомагає йому прояснити для себе «внутрішню форму» твору, єдність його образу-заголовка й значення-змісту [див. тж. 182, 27]. Того самого змісту, який, за О. Потебнею, являє собою

низку думок, які викликаються образами в глядачеві й читачеві або які служили ґрунтом образу в самому митцеві під час творення [108, 269].

За допомогою заголовка створюється «горизонт очікування», який завжди виражає рівень компетентності і автора, і читача у розумінні твору [167, 667]. Перетин горизонтів дає змогу тлумачити сталий мистецький феномен по-новому. Жанрові матриці, окрім «горизонтів очікування» для читачів, є «моделями писання» для авторів [191, 30]. Тому їх взаємопроникнення є основою для співтворчості автора з реципієнтом.

До рецепції заголовка та його ролі у подальшому пізнанні тексту драматичного твору можливо

застосувати й потєбнівську нерівність $a < A = X$, де, в нашому випадку,

a = заголовок як компонент цілого тексту;

A = запас наших думок і асоціацій;

X = те пізнаване, на що вказівкою має бути *a*, тобто передусім заголовок [202, 57].

При сталості *a* й мінливості *A* змінною величиною буде й *X*, тобто прочитання тексту варіюватимуться під однією назвою.

Я. Парандовський у праці «Алхімія слова» визначає такі дві тенденції: «У певних випадках перевага надається скромності й невибагливості назви, в інших – її незвичайності, заплутаності, загадковості». Зокрема, «квіти, зорі та слова, що містять у собі прихований зміст твору, його ідею» [104, 195], обираються за заголовки «любителями символів», якими, власне, й є драматурги.

Які ж це слова, що «містять у собі прихований зміст та ідеї» драматичних творів досліджуваного періоду? Їх діапазон є надзвичайно широким. Часто заголовком драматичного твору, збудованого на засадах «сцени на сцені», є її деталь-лейтмотив або головний концептуальний концентр: «Убивство Гонзаго» Н. Йорданова, «Постановка «Гамлета» у селі Нижня Мрдуша» І. Брешана, «Галас за сценою» М. Фрейна, «Спокуси несвятого Антона» І. Костецького, «Цирк життя нашого» Світлани Лелюх.

Включаючи до семантики заголовка таку деталь, автори розширюють спектр сприйняття цілого твору. Адже оскільки назва вже сама собою символічна, вона переносить закладену в ній первинну абстраговану ідею в текст, опредмечуючись у різнопланових, часто суперечливих між собою образах, сполучених ідеєю театральної постановки.

Не менш часто заголовок драми є персонажним – словесним вираженням образу її головного героя:

«Пасквін» Г. Філдінга, «Хворий, та й годі!» Мольєра, «Кіт у чоботях» Тіка, «Шестеро персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло, «Гамлет» К.І. Галчинського, «Народний Малахій», «Отак загинув Гуска» Куліша, «Поет і Король. Кончина Мольєра» В. Герасимчука, «Каїн» Ольги Кирилової.

Якщо назва містить ім'я персонажа, то вона підводить читача до сприйняття тексту драматичного твору крізь призму асоціацій, які викликає це ім'я в його уяві. Це дає змогу виявити численні змістові приращення, які воно отримує в певному творі, та зіставити їх з індивідуально-авторськими значеннями того самого імені у творах інших родів і жанрів.

Особливу сторінку в семантиці заголовків становлять твори, що мають назви певних культурних феноменів. Взірцем подібного типу в цій роботі став «Вільгельм Телль» І. Франка, поява якого засвідчила першість неоромантизму серед розмаїтості течій в українській літературі зламу XIX – XX століть. Двоплановість нарації, явлена в назві, контраст театру й життя – ускладнений думками героїв «текст у тексті» – вияв неминучого руйнування ілюзій на тлі «нервового» часу, нерозв'язна суперечність між тим, що є, і тим, що могло б статися.

Це й є тим чинником, який визначає доцільність аналізу заголовка, – примножений кількістю прочитань драматичного твору духовно-світоглядний потенціал, силові поля якого поєднані в найпершому й найкоротшому періоді його тексту – в назві.

Наступний елемент – представлення дійових осіб. Знайомлячись із їхнім списком, реципієнт звертає увагу на вказівки автора (якщо такі є) на соціальний статус, родинні зв'язки, вік, національність тощо. Це дає можливість під час перегляду або читання п'єси розкодувати характер дійової особи та визначити її роль у конфлікті твору,

акцентувати на мотивах, які спонукають дійову особу до певної моделі поведінки [68, 113-114]. Хоча не завжди цей момент відбито в афішах або програмках до вистави.

Так, наприклад, Джуліо Скарначчі та Ренцо Тарабузі – автори комедії «Ікра та сочевиця» (1956), відомої в численних україномовних постановках під назвою «Моя професія – синьйор з вищого світу», список її дійових осіб подають у суто бароковому дусі:

«Леоніда Папагатто. Чоловік зрілого віку, надзвичайного розуму та вишуканих манер, які вповні відповідають його *рідкісній професії – синьйора з вищого світу*, глава сім'ї.

Валерія. Миловидна жінка, несе нелегкий тягар сімейного життя, аж доки не стає дружиною Леоніди.

...Матильда. Їй майже 50 років, вона натура *по-своєму романтична, причетна до мистецтва, а тому непересічна*. Крім того, вона – сестра Леоніди...» і так далі [30, 2]

Концепти, виділені у цитаті курсивом, виявляють свою іронічну силу уже під час читання або перегляду п'єси: «рідкісна професія» синьйора Леоніди – талановито організоване шахрайство, а «причетність до мистецтва» Матильди – всього-на-всього її робота прибиральницею в туалеті місцевого театру.

На характеристику головного героя комедії цілком вірогідно спирався театральний критик Олег Вергеліс, пишучи нарис про виконавця ролі Леоніди – Степана Олексенка:

Свій «парадний мундир» самозванця [Олексенко] цупив на себе вимушено, так ніби цей високий, ставний чоловік соромився ганебної «ролі», яку йому доводилося грати у вищому світі,

адже він вартий більшого – справжньої, а не примарної ролі [39, 126].

Додамо: цілком вірогідно, що персонаж, а разом і актор, шукає не «ролі», а просто можливості від неї звільнитися.

Структура драматичного дійства, позначена перебільшенням, передусім схильністю персонажів до «багатоговоріння», є потенційно ігровою – вона наче стимулює акторські дії перед публікою. Зображувані місце та час природно сприймаються як сценічні: не випадковими в цьому розрізі є **ремарки**, на зразок «ходить по сцені», «на сцені нема нікого», «по підняттю *завіси* на сцені пусто».

Як правило, такі й подібні ремарки виконують службову роль, призначаються для режисерів та акторів при сценічному втіленні драматичного твору. Водночас деякі з них заслуговують на увагу як елементи синтезу мистецтв, насамперед у «сцені на сцені» – адже вони допомагають реципієнтові створити бачення майбутньої вставної п'єси.

Це дає підстави розглядати їх у міждисциплінарному контексті – засобами мовознавства, літературознавства, мистецтвознавства, народознавства, психології творчості, а також природничих наук. До цього спонукає сама етимологія слова «ремарка» – «спостереження», тобто суто емпіричне проникнення у художній світ драматичного твору [204, 235].

Тому слід сказати декілька слів і про ремарки та їхню роль у творенні «сцени на сцені». Ремарка, які відомо, має здатність вступати у складні відносини з діалогом і монологом, стає одним із засобів драматичного характеротворення; принципом структурування обставин та ситуацій у розгортанні подій твору, подібно до опису або ліричного відступу; сприяє розкриттю мотивації дій та вчинків героїв.

Цікаві дані щодо вживання ремарок у драматичних творах «ударників, закликаних у літературу» на початку 20-х років ХХ ст., наводить у монографії «Формування державного письменника» американський філолог українського походження Є. Добренко:

«...Ось ремарки з однієї лише п'єси. «Усаджує їх художник або ставить у позу. Прошу художника сцени підібрати безневинну, за можливістю, як зуміє». – «Говорить мимоволі “він” і відбігає трохи машинально задом уперед. Кассіль так само швидко входить і творить обійми з поцілунками спочатку». – «Приймальня царя. Цар пристойно одягнений сидить, звісно, на троні»... – «Можна повісити картину. Наприклад, Іван Грозний убиває Рєпіна». – «Ярон, перевдягнувшись у родильний костюм жінкою, входить із однією акушеркою, через яку він пробрався за золото».

Хоч скільки пояснювалося у посібниках для початківців, що ремарка має описувати лише те, що відбувається на сцені, початківці продовжували бачити світ «не сценічно, але лінійно» [152, 377]. Надалі, А. Макайонук у трагікомедії «Трибунал» ремарками задає не просто вираз обличчя, а й у деталях описує психосоматичну реакцію, чим і ставить перед актором надзавдання – за лічені секунди викликати її в себе. А як це зробити? Як показати клекотіння в душі? Яким жестом виразити оце – «мабуть, кинувся б на нахабу (колабораціоніста Сиродоева. – Н.Н.), щоб оборонити честь матері»? Може, згадати себе підлітком...

Водночас і такі, наче не сценічні, ремарки являють інтерес саме для міждисциплінарного дослідження, передусім – через прийом «сцени на сцені». Навіть за незначного письменницького досвіду автор подібного

твору, візуалізуючи у слові свій художній світ, відчуває себе в кількох іпостасях – і режисера майбутньої постановки (а про постановку своєї п'єси мріє абсолютно кожен драматург, зокрема початківець!), і декоратора, і гримера, і навіть фізіономіста, підказуючи ремаркою вираз обличчя актора / актриси, увиразнений епітетами або порівняннями, як-от: *«Її щоки спалахнули пурпуровим вогнем західного сонця»* [152, 378].

Усе це свідчить про синкретизм літературних родів у творчості молодого письменника, з якого ще не виокремилося «сценічне» бачення світу, поки що невід'ємне від прозового та поетичного.

1.3. Гамлет, Пасквін та інші: прийом «сцени на сцені» у драматургії XVI- XVIII століть і його відгомін у сучасній культурі

Зв'язок драми з грою поширюється не лише на структуру твору, а й на сам предмет зображення. Кожен людський вчинок, будучи зображеним на сцені, набуває «ігрової ноти», тому імпровізаційно-ігрова поведінка стає істотною гранню змісту п'єси. Коли ж театр (і відповідно драма) втрачає зв'язок із ігровою імпровізацією, вони втрачають свою силу [158, 63].

Перевтілення в предмет зображення ігрової поведінки, пов'язаної з прикиданням (*eironeia*) чи обманом, веселим чи зловісним маскарадом, становить одну з присутніх рис театральнo-драматичного мистецтва. В цьому плані закономірним є виникнення й поширення прийому «самоподвоєння», або, в нашому випадку, – «театру в театрі».

Прихильність драматургії до гри як форми поведінки пояснює її одвічну схильність до комедійної стихії. Під поняттям «гри» в драмі можна розуміти й розігрування вистави на внутрішній сцені, тому закономірно, що п'єса, побудована на засадах «театру в театрі», здебільшого є комедією. У структурі трагедії «сцена на сцені» являє собою переважно фрагмент твору. Такою і є «пастка», або ж «мишоловка», у третій дії шекспірівського «Гамлета», де злочин короля Клавдія відтворено силами акторів-комедіантів:

Гамлет. *...це все жартома, отруєння жартома. Нема тут і трохи чогось недозволеного [22, 86].*

Ю. Лотман у цитованій вище праці «Текст у тексті» (1981) визначав «мишоловку» не лише як «виставу у виставі», а й як «Гамлета» у «Гамлеті» [83, 437]. На думку ученого, це цілий театральний світ у мініатюрі: адже тут, окрім власне гри, – і планування сюжету п'єси, і розподіл ролей, і режисура, і синтез пантоміми з декламацією, і широке користування «чарівними речами» – реквізитом (квіти, корона, отрута).

За М. Соколянським, внутрішня вистава

...є не тільки важливим компонентом у розвитку фабули якщо не всього твору, то одного зі значних епізодів. Семантика «Убивства Гонзаго» у контексті усієї трагедії явно підсилена паралелізмом між тим, що відбулося в Ельсінорі до підняття завіси і про що розповів Гамлетові привид його батька, та змістом п'єси, що була дописана принцом і зіграна мандрівними акторами [120, 191].

Дослідниця інтертекстуального елемента у драматургії Мар'яна Шаповал слушно зазначає: відомий

іще з часів Відродження прийом «театру в театрі», найбільш знаковим прикладом якого і стала «пастка», корелює з бароковим баченням світу, де Бог – драматург, постановник і головний виконавець. Хоча тодішні реалізації прийому обмежувалися лише окремою сценою в контексті основного дійства [138, 163-164], але часто саме вона задавала тональність його подальшого розвитку.

Із тексту драми випливає, що Гамлет усерйоз замислюється про призначення театру, закони сценічного мистецтва, розуміє силу алегорії як способу сказати правду, а тому обирає саме таке знаряддя, аби протистояти умілому прикиданню короля Клавдія [112, 43]. Певно, саме тому «пастка» (риторична фігура, метафора, за реплікою самого принца Данського) розвивається як дві послідовні «вистави у виставі». Спершу це пантоміма, у синопсисі якої вряди-годи проблискують рядки п'ятистопного ямба:

*Входять король і королева, що дуже ніжно поводяться одне з одним. Королева обнімає короля, він – її... Він... **схиляє голову їй на плече**, потім лягає **на квітнику**. **Одразу після того з'являється отруйник, знімає в нього з голови корону**, цілує її, вливає отруту королю в вухо і йде. Вертається королева, бачить, що король неживий, і жестами показує відчай. Знову з'являється отруйник з двома чи трьома слугами, удає, що **також сумує з нею**. **Труп виносять**. Отруйник подарунками **домагається прихильності в королеві**. Спершу вона ніби не погоджується, а потім приймає його любов [22, 82-83].*

Далі йде «комедія», замість неримованого ямба написана римованим. Такий прийом Гамлет, будучи «невдатним до віршування», уживає для того, щоб

коротка за обсягом детективна історія «Убивство Гонзаго» перетворилася на реальну «Пастку»:

Король на сцені.

*Вже колісниця Фебова втридцятье
Моря і землю встигла обкружляти,
І місяць навкруги земних доріг
Дванадцять раз по тридцять раз оббіг,
Як поєднав довіку, до сконання
Нам руки Гіменей, серця – кохання.*

Королева на сцені.

*І сонце, й місяць зійде знов і знов,
Перш аніж наша скінчиться любов.
Але з недавнього часу, мій друже,
Якісь ви стомлені, смутні, недужі... [22, 84].*

Цим досягається відчуття умовності, яке відбивається й у мові Гамлета: разом із самою п'єсою на сцені показують її режисуру та синопсис. Умовність – і в назві цієї вставної п'єси (оскільки в пастку має потрапити не що інше, як сумління короля), і в очудненому відтворенні комедіантами злочинства Клавдія, і в обміні ролями – персонажі «Гамлета» стають глядачами, а актори, також певною мірою глядачі, стають виконавцями: прийом, який у ХХ столітті названо англійським словом «хеппенінг» [197, 175]. Цим показується взаємоперетікання сценічного та позасценічного вимірів.

Творча – і літературна, і театральна – рецепція композиційних прийомів «Гамлета», зокрема «пастки», має довгу історію. Важливо зупинитися на драматичних обробках архіву: показовим для деяких є те, що шекспірівський шедевр включено як інтертекстуальний масив до тексту комедії. Можна умовно поділити їх на дві групи:

1. П'єси, побудовані як постановка «Гамлета» в театрі.
2. П'єси, в яких ужито цитати, мотиви, образи «Гамлета».

Важливо зупинитися на драматичних обробках композиційного мотиву «пастки»: показовим для деяких є те, що його включено як інтертекстуальний складник до тексту **комедії**.

Саме у комедійному жанрі прийом «мишоловки» іноді виступає прихованим чинником викриття злодіянь, Wendepunkt'ом – тобто поворотним моментом, який зумовлює навіть трагічну, катарсичну інтонацію дійства. Такого значення може надати йому досвідчений глядач, обізнаний і з історією театру, і з історією літератури.

Наприклад, таку «пастку» можна спостерегти у згаданій у попередньому підрозділі комедії італійських драматургів Джуліо Скарначчі та Ренцо Тарабузі «Моя професія – синьйор з вищого світу» (1956), відомій багатьом театрам у постановці Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка (1981-1991, поновлено у 2014 р.). Цю виставу видатні діячі української культури Тетяна Яблонська та Оксана Пахльовська визнавали знаковим виявом українсько-італійських культурних стосунків останньої третини ХХ століття [95, 3; 105, 190; 141, 15].

«Фінал я поставив несподіваний. Вийшла не просто комедія, а трагікомедія», – згадував у 2003 році режисер-постановник «Синьйора...» Володимир Оглоблін [141, 15]. Саме в третій (як і у Шекспіра) дії очевидним є великий катарсис, до якого глядача підводить сцена в дусі гамлетівської «мишоловки». Її дотепно розіграли глава сім'ї Леоніда Папагатто – Степан Олексенко, його син Роберто – Володимир Коляда, приятель Велутто – Богдан Бенюк і

«випадковий гість» Нікколо Чібор – Олександр Шкрібтієнко (склад 1988 року).

Авторка монографії просить у читачів вибачення за довгу цитату, але, на нашу думку, слід звернутися до оригінального тексту, аби усвідомити цю несподіванку, задум комедіографів, режисерів і акторів, який урешті-решт і спричиняється до трагікомізму:

Раймондо. Що це за кумедія, врешті-решт? До чого Ви ведете?

Леоніда. Трохи терпіння, любий друже... пофантазуймо! Почнімо з оточення... Отже, в одній шляхетній родині з цього оточення... є один такий синьйор... Отож одного разу він купує собі револьвер... *(Раптово вихоплює з кишені пістолет і націлює його на Раймондо. Той задкує, злякавшись.)* Та не бійтеся! Він не заряджений. Принаймні, мені так здається... Варто зауважити, що не ним я скористався у своїй оповіді: цей – лише символ, образ, наочне приладдя... Додам: оцей синьйор, про якого я вам розповідав, мешкає в родинному замку разом із тітонькою та своїм кузенком, якому він, до речі, доводиться опікуном. *(Звертається до Роберто.)* Синьйоре Роберто, чи не зіграти б Вам роль вразливого кузена?

Роберто. Залюбки, полковнику.

Леоніда. То сідайте, наспівуйте щось веселеньке.

Роберто сідає й стиха наспівує...

Леоніда. Того ж таки дня тітонька, цебто матінка вразливого кузена, десь пішла. Що ж до синьйора... тобто опікуна, то дозвольте, його роль зіграю я. Отже, мізансцена така: я заходжу... *(Розіграючи сцену, звертається до Роберто з*

турботливою ноткою в голосі.) Як ся маєте, любий кузене?

Роберто *(підхоплюючи гру, перестає співати).* Непогано, любий кузене.

Леоніда. Глянь, я собі револьвера купив. Гарний, правда ж?

Роберто. О, так, любий кузене. Він просто чудовий.

Леоніда. Випробувати хочеш?

Роберто *(вдаючи занепокоєння).* Знаєш, любий кузене... це ж вогнепальна зброя, побоюсь я її...

Леоніда. Друже, ти ж таки чоловік, чи хто? Опануй себе! Он, дивися, календар. *(Цілиться в календар, підвішений на вхідний дверях, удає, ніби стріляє.)* Паф!.. Паф!.. У десяточку! А тепер твоя черга, любий кузене.

Роберто. Ох, їй-право, любий кузене, якщо ти гадаєш...

Леоніда. Так, так, любий кузене, вперед!

Роберто підводиться, бере з рук Леоніди револьвер, цілиться в двері, як робив Леоніда. Та вдруге вже гримить постріл... Раймондо підскочив. Календар падає, двері поволі відчиняються, і на порозі постає чоловік в одязі Алессандро з кривавою плямою на грудях. Чоловік падає горілиць і нерухомо лежить на підлозі [30, 76-79].

У цю пастку, врешті-решт, і потрапляє нечистий на руку Раймондо (Олександр Задніпровський), викривши себе обуреним вигуком: «Це підло!».

З тексту п'єси стає очевидним, що Раймондо – непересічний режисер, постановник іще однієї «п'єси у п'єсі» – фальшивого убивства: задля того, щоб заволодіти статками двоюрідного брата-підопічного, а самого його довести до божевілля. Усе передбачено: і

револьвер із холостими патронами, і забризкана кров'ю (як виявилось – телячою) маніжка, і підкуплений слуга, який мав зобразити привид (іще одна алюзія до «Гамлета»).

За законами драматичної іронії, не герої, а саме глядачі та читачі п'єси можуть виразно побачити умовність вставної вистави – через окремі репліки та ремарки (*що це за кумедія?; трохи пофантазуймо; цей [револьвер] – лише символ, образ, наочне приладдя; розіграючи сцену, звертається...; підхоплюючи гру; вдаючи занепокоєння...; удає, ніби стріляє...; чоловік в одязі Алессандро*).

Характерно, що до кінокомедії «Мільйон у шлюбному кошику», знятої за твором італійських драматургів у 1986 році, ця сцена не увійшла. Певною мірою це було мотивовано законами жанру кіносценарію, для якого властивими є лаконізм і динамізм; водночас із оповіді було вилучено трагікомічне, катарсичне, шекспірівське начало.

У слов'яномовній драматургії композиційний мотив «пастка» часто набуває сили політичної філософії, знамення революційних змін у суспільстві, наслідки яких автори довіряють передбачити глядачеві. Герої драми болгарського письменника Недялко Йорданова «Убивство Гонзаго» (1983), відомої в постановці Київського Академічного Молодіжного (нині Молодого) театру під назвою «Ігри в замку Ельсінор» (1994-1999), – актори, що носять імена деяких персонажів Шекспіра (Бенволіо, Гораціо, Полоній, Генрі, Офелія, Амалія тощо) – ставлять «мишоловку», щоб розважити хворого принца Гамлета. «Ми артисти, пішаки у руках шахісто-політиків», – зізнається Бенволіо, помічник керівника трупи Чарльза. Отже, включається символіка шахової гри, у котрій пастка теж є концептуальним прийомом.

Супроводжувана (у постановці Молодіжного театру) сюрреалістичним музичним рядом – один звук флейти : два удари барабана, розіграна вставна п'єса «Убивство Гонзаго» виходить на рівень основної сюжетної лінії й відтак набирає набагато сильнішого звучання, ніж у шекспірівському оригіналі. Те, що у першотворі було задано ритмізованою розлогою ремаркою, у Йорданова – полілог, система вказівок режисера акторам:

Чарльз. Бенволіо, лягай і спи.

Бенволіо. Хропти?

Чарльз. Іще не знаю. ...На чому ми зупинилися?..

Суфлер. Він бере корону, цілує її.

Генрі. Все одно – беру і цілую.

Чарльз. Коли цілуєш, не цмокай. Це тобі не жінка. Це – корона. Далі.

Суфлер (*читає*). Він вливає отруту у вухо сонному королеві та йде.

Генрі. Хе! Де я візьму отруту?

Чарльз. Елізабет, витягни зі скрині якогось слоїка... і так далі [4, 111].

Та водночас із виставою по-справжньому гине данський король. Після розмови героїв із Катом – коли вони, відповідно до вироку, писаного невідь чією рукою та начитаного голосом Суфлера, визнають себе «винними у підготовці антидержавного заклоту» та готуються до ганебних покарань – хто до обезголовлення, хто до каторги, хто до публічного биття батогами, – за принципом Еврипідівського *deus ex machina* королівський радник Гораціо виносить прямо протилежний вердикт, котрий теж є багатоплановим «текстом у тексті»:

«У королівському замку годину тому розігралася (ніби сама по собі! – Н.Н.) достеменна

антична трагедія. Мертві: повернувшись із Англії, принц Гамлет упав від отруєної шпаги Лаерта, сина небіжчика Полонія; самого Лаерта заколов принц Гамлет; королева випила отруєний келих із вином, приготованим королем Клавдієм; та й сам король Клавдій, якого проитрикнув шпагою принц Гамлет. Чотири трупи й один новий король – король Фортінбрас!.. Отже, указ короля Фортінбраса, написаний моєю рукою особисто та скріплений королівською печаткою: «Актори мандрівної театральної трупи: директор Чарльз, Елізабет, Бенволіо, Амалія, Генрі, активні учасники заколоту проти колишнього короля Клавдія, оголошуються героями Данії. Висловлюю їм найвищу королівську подяку та призначаю їх акторами нового постійного королівського театру на чолі з директором Чарльзом» [4, 134].

Особливо виразним на тлі зміни влади (як і в сьогоденній Україні) є майже новелістичний Wenderpunkt: королівського Ката, який мало не погубив безневинних акторів мандрівної трупи, новий правитель призначає... королівським Катом. Іншими словами, за виразом директора Чарльза, – «божевільні є всюди, навіть у божевільні». Усуціль іронічна, пародійна атмосфера київської постановки зумовила зміну назви оригінального твору Н. Йорданова «Убивство Гонзаго» на «Ігри в замку Ельсінор» – вірогідно, з метою показати нескінченність цієї дивної гри.

Із 1946 до 1950 р. на сторінках тижневика «Przekrój» Константи Ільдефонс Галчинський засновує та веде «найменший театрик світу» під назвою «Зелена гуска» («Zielona gęś»). Це – зібрання театральних мініатюр, у яких, як за часів романтизму, на посміх виставлялося філістерство, що було одвічним

символом глупоти. «Зелена гуска» – цікавий різновид театральної творчості, в основу якої покладено гротеск та іронію, і саме тому сучасна дослідниця Тетяна Хайдер надає добірці Галчинського жанровий знаменник «Літературно-мистецьке кабаре» [127, 15].

Аби показати негаразди сучасного йому світу засобами пародії, Галчинський моделює такий театр, де псевдореальні герої в кожній «виставі» одягають маски, прототипи для яких так само взяті з життя або з класичних творів; життєвість характерів і ситуацій тоді досягається за допомогою асоціації, несподіваного гротескно-абсурдного контрасту реальної моделі та обраної маски.

Грунтовне дослідження драматичної творчості К. Галчинського з позицій **інтертексту** належить В. Моренцеві – власне, він уперше в українському літературознавстві й ужив зазначений термін Р. Барта – Юлії Крістєвої.

...Театральна сцена для польського поета і драматурга стала майданчиком, на якому розіграються «вічні» сюжети, запозичені з Біблійної та античної міфології, з інших творів та літератур [86, 12].

Спрямування мініатюр «Зеленої гуски» – це сатиричне зображення світу. З цією метою автор використовує, крім соціально, політично, морально-етично забарвлених масок і відповідно дібраний «асортимент» тем і мотивів, які обіграні автором у іронічно-сатиричному ключі. Провідною темою є визначення польським інтелігентом свого місця й вартості в новому суспільстві. Домінанта цієї теми прихована за багатьма мотивами, які детерміновані жанровими стилізаціями й загальним стильовим вирішенням «Зеленої гуски». Тому серед мотивів є мотиви міфологічні, соціальні, мистецькі [127, 17-18].

Іронічний стиль мініатюр Галчинського твориться трьома шляхами:

1. Іронія романтична – стихія гри, в якій усе піддається сумніву або запереченню.

2. Іронія драматична – переосмислення сюжету в тому напрямі, як би могло статися, аби сталося не так.

3. Іронія постмодерна – інтертекстуальність, карнавальність, рецепція попередніх літературних традицій тощо.

Хоча традиційне поняття «театру» не вповні стосується драматичної творчості Галчинського (він постає як автор не стільки сценічних, скільки драм для читання – «лезедрам» [див. 123, 131]), до неї цілком можна застосувати концепт «сцени на сцені». Виявляється це в тому, що «Зелена гуска», подібно до італійської «комедії масок», має своїх постійних персонажів, за якими закріплено незмінні амплуа та імена («герметична поетеса» Герменегільда Коцюбинська, «філософ» Алоїзій Гжеґжулка). Взаємодіють вони як один із одним, так і з різними письменниками та літературними героями попередніх часів – зокрема, із Шекспіром та Гамлетом.

Одна з таких мініатюр – «Гамлет», із лютого 2022 року представлена також у форматі півторахвилинного відео на YouTube (<https://cutt.ly/G9cFDoo>). Персонаж говорить короткими, уривчастими репліками в дусі символістичного письма:

«Великий Віз – ліворуч. Варта спить...

І вдалині...

– О, бідний Йорику!..».

Лейтмотив монологу – звук сурм (trąby), монотонність якого спричинюється до єдиної репліки Гамлета, сказаної «від себе»:

«Вибачте, але в таких умовах працювати не можу» [26, 338-339; довільний переклад авторки монографії].

Інший твір із ідентичним заголовком – римований діалог Гамлета й філософа Гжеґжулки, які, слідуючи за крилатим висловом із монологу, «на пробу перестають бути», а тим часом «завіса, скориставшись нагодою, поспіхом падає» [26, 454].

На увагу заслуговує й діалог «Гамлет і кельнерка» – насамперед завдяки тому, що принц Данський говорить зі своєю візаві різними голосами (басом, сопрано, ліричним тенором) і помирає не в результаті двобою на шпагах, а через те, що так і не зміг визначитися, який напій йому замовити – чай чи каву [26, 448].

До іронічної гри, котра часто не надається до сценічного втілення, Галчинський щоразу залучає читача. Це помітно з барокових за формозмістом ремарок, які входять до назви кожної мініатюри: «Театрик «Зелена гуска» має честь представити...», у звертаннях на вірець «з Вашого дозволу» тощо.

У комедії «п'єса у п'єсі» реалізується на рівні цілого твору. Це може бути **драма-вистава** («Кіт у чоботях» Л. Тіка) або **драма-репетиція** («Шестеро персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло, «Галас за сценою» М. Фрейна). Окремий різновид такого твору – п'єса, у якій автор-актор репетирує майбутню виставу сам із собою, або ж зі своїми гостями та обслугою («Поет і король, або Кончина Мольєра» В. Герасимчука).

У французькій драматургії доби класицизму, коли «паризька сцена була законодавицею мод у європейській театральній естетиці» [120, 192], засіб «сцени на сцені» набув нового значення не лише як дивертисмент, а й як сюжетотворчий чинник, певною мірою подібний до гамлетівської «пастки». Він особливо добре працював у «комедії характерів», котра, за визначенням

В. Домбровського, головну увагу звертає на зображення смішних рис героя, який через них потрапляє в комічні ситуації [52, 391].

Комедія Мольєра «Хворий, та й годі!» (1673) дає нове життя італійській комедії масок: у ролі Панталоне тут – Арган; його дочка Клариче – Анжеліка; її коханий Клеант – Сільвіо; доктор Ломбарді та його недалекий синок – батько та син Діафуаруси; служниця Туанетта – Смеральдіна.

Водночас п'єса являє собою новаторський принцип побудови конфлікту:

...протагоніст виступає як украй простодушна і довірлива людина, до того ж засліплена якоюсь манією, самонавіюванням. Ця манія заважає героєві сприймати події «такими, якими вони є»... Цим користується антагоніст – холодний і бездушний раціоналіст, егоїстична і підступна людина... Наприкінці комедії полуда нарешті спадає з очей самозасліпленого протагоніста, антагоніста викривають, торжествує істина [135, 256].

Заслуга у розв'язанні конфлікту та викритті підступів антагоніста (точніше, антагоністки – Арганової дружини Беліни) належить служниці Туанетті. Ця героїня показує себе й талановитою актрисою, і вправною режисеркою: послідовно вона ставить кілька «п'єс у п'єсі» та сама грає в них головні ролі. Спершу це «Візит лікаря», за її власним визначенням – «фокус»:

Туанетта. ...Дайте-но ваш пульс. Ну-ну, бийся краще! Ану ж бо! Я тебе примушу битися як слід! Ото! Та цей пульс, нівроку йому, добрий зухвалець! ...На що ви нездужаєте?..

Арган. Він [добродій Пургон. – Н.Н.] каже, що я слабую на печінку, а інші запевняють, що на селезінку.

Туанетта. Всі вони неуки! Ви слабуєте на легені... [11, 468-469].

Після чого дотепна служниця, пов'язавши геть усі симптоми «хвороби» пана зі станом його легенів, радить «пацієнтові», з одного боку, переглянути свій раціон (замість пісних бульйонів та варених яєць – жирне м'ясо, голландський сир, каштани та тістечка), а з другого – позбавити себе правого ока та правої руки, щоб поліпшити стан лівих.

Надалі Туанетта розігрує архетипний притчовий сюжет, радячи Арганові прикинутися мертвим і перевірити, як поводитиметься його дружина; власне, ця друга «вставна вистава» і стає моментом викриття антагоніста, тобто варіантом гамлетівської «пастки». Адже реакція Беліни, м'яко кажучи, дивна: *«Хвала тобі, Боже! Нарешті з мене спав оцей важкий тягар... У нього є цінні папери, в нього є гроші, я хочу прибрати їх до рук; було б аж надто несправедливо, коли б я не нагородила себе за те, що змарнувала біля нього мої найкращі роки»* [11, 472-473].

«П'єса у п'єсі» у Мольєра – символ барокової «подвійної реальності», у якій та сама подія постає з погляду різних персонажів: не лише протагоніста та антагоніста, а й героїв епізодичних, від яких значною мірою, як і показано у «Хворому, та й годі!», залежить побудова та розв'язання драматичного вузла.

З точки зору формування іронічної структури твору не менш цікавою видається **драма-репетиція**.

За найперший свій взірець вона має блискучого «Пасквіна» (1736) Генрі Філдінга. Повна назва цього архітвору – суто барокова:

«Пасквін. Драматична сатира на наш час, яка являє собою репетицію двох п'єс: комедії під заголовком «Вибори» та трагедії «Життя і смерть Здорового Глузду».

Прийом «сцени на сцені» дозволив авторові осміяти як обидві п'єси, так і глядачів, що їх дивляться. Такий подвійний об'єкт сатиричного викриття дав змогу скористатися всіма відтінками комічного, а зупинитися все-таки на іронії: сприятливим середовищем для неї стала симультанність сюжетів вставних драм.

Г. Філдінг у «Пасквіні» розпочав іронічну гру зі списку дійових осіб, передусім імен. Так, драматурга, автора вставної комедії, він назвав Трепвітом (від англійського *trap* – пастка та *wit* – дотеп), автора трагедії – Фастіаном (кровоногим), критика – Снірвеллом (від *sneer* – насмішка, *well* – добре, інше значення – «колодязь»), кандидатів у члени парламенту – Промісом (*promise* – обіцянка) та Фоксчейзом (*fox chase* – мисливець на лисиць), сквайр Танкард отримав своє ймення від *tankard* – пивний кухоль із кришкою; міс Стіч, дочка кравця, – від англійського аналога слова «стібок», прямого натяку на професію; актриса місіс Меріт – від іменника *merit* «заслуга» (чим не заслужена артистка?). Олдермени мають не менш промовисті імена: Дамаск, Тімбер та Айрон – торговці шовком, деревиною та залізом. Своєю чергою, прозивним став і заголовок п'єси – ім'я персонажа, від якого утворилося слово «пасквіль» [201, 152].

Варто зауважити, що прізвище драматурга «Трепвіт» – певною мірою алюзія до «мишоловки» у «Гамлеті»: є там і пастка, є й дотепність. Те, що не розуміють присутні на виставі глядачі, їм по ходу дії тлумачать і автор, і режисер, і така «інтерференція» ускладнює сприйняття й без того заплутаного сюжету.

Актуальним сьогодні видається пасаж зі вставної п'єси «Вибори» про хабарі, виписаний із елементами ілюзійного мистецтва:

Мер. Випиймо, друзі, за здоров'я мілорда та полковника... Подейкують, ніби придворні пихаті у спілкуванні. Щодо мене, то я ніколи в житті не відчував приємнішого рукостискання.

Трепвіт. Так, Ви міцно потисли йому руку. А тепер, будь ласка, сер, покажіть золоті монети на долоні!

Мер. Нема їх у мене.

Трепвіт. Пане суфлере, потрудіться дістати йому кілька монет на час вистави.

Фастіан. Ха-ха-ха! Слово честі, ці придворні добряче зіграли свою роль! Актори перевершили автора. Цей підкуп із порожніми руками – цілком у дусі придворних [24, 16; *довільний переклад авторки монографії*].

Розмови Трепвіта з іншими героями «Пасквіна» оприявнюють низку правил майстерності драматурга, а точніше – їх недотримання. На запитання, що саме змусило помиритися антагоністів п'єси «Вибори», її автор відповідає: «Весілля», яке, по суті, ще в сиву давнину було символом щасливого кінця, а в даному разі стає банальним *deus ex machina*, невмотивованою сюжетом розв'язкою. Твір Трепвіта лишається без епілогу з тієї причини, що «нема кому його декламувати», а крім цього, невдачливий драматург переборщив із «двозначностями містера Воттса», до переситу наводнивши ними свій текст; інтрига його п'єси і взагалі починається з четвертої дії, тим часом як перші три – всуціль комунікації між авторами та працівниками театру, світські бесіди та акції протесту.

Друга вставна п'єса – «Життя і смерть Здорового Глузду» Фастіана – будується за всіма канонічними вимогами жанру: написано її віршами, за героїв правлять королеви Здоровий Глузд і Невігластво, жрець

сонця Файрбрэнд, придворні, алегоричні фігури (дух Трагедії, дух Комедії, третій дух).

Водночас у «Пасквіні» Філдінга, написаному ще у XVIII столітті, на повен зріст постає явище, що його постмодерні теоретики літератури називають пастишем. Його в тексті анонсує сам Фастіан:

...А зараз, містере Снірвелл, почнеться третя дія, вона ж остання. Сміливо можу запевнити, що нічого їй подібного в нашій драматургії нема й не буде! Чого там тільки нема: барабани, литаври, грім, і блискавка, і зброя брязкотить, і духи й привиди літають... Публіка буде в повному захваті!.. Що ж до дотепності, то це майже так само кумедно, як витівки жонглерів та перекидання акробатів! [24, 55].

Цей фрагмент комедії являє цілком новаторський для того часу прийом – не просто «сцену на сцені», а «циркову арену на сцені». Попри сподівання автора «Життя та смерті Здорового Глузду», ненатуральність зображуваних на кону подій добре розуміє Снірвелл, зауважуючи:

...Щиро кажучи, не зачепила мене ця дія. Гадаю, що описати цю битву яскравими фарбами було вигідніше, ніж якби її грали актори. Слово честі, мені забракне фантазії, аби перетворити невеличку сцену на бойовище, а кількох людей – на багатотисячне військо! [24, 58]

Тим самим до тексту вводиться теза, протилежна настанові для молодих письменників, яку сформулювали діячі англо-американської « нової критики » у XX столітті: « Не розказуйте, а показуйте ».

Внаслідок переплетення комедії з трагедією, яке зумовило дво- та навіть триплановість вистави, глядачі,

а разом і читачі, переживають ефект очуження: аудиторія не здатна серйозно сприйняти ані «Вибори» Трепвіта, ані «Життя і смерть...» Фастіана [181, 45]. Про це можуть свідчити бодай такі репліки та діалоги:

Суфлер. Боже мій, що сталося?

...**Актор.** Автор п'єси та Здоровий Глузд чубляться в зеленій кімнаті.

Суфлер. Ого, на це варто глянути! Найцікавіша сцена в усій п'єсі! [24, 68].

Фастіан. Які ж це знамення? Де ж грім і блискавка, чорт би їх ухопив?!

Суфлер (за сценою). Агей, там! Чому не гримить грім? Смолу чого не палять?

Грім, блискавки.

Фастіан. Сер, починаймо спочатку. І ще слухайте, сер: до вистави неодмінно треба дістати більшу кулю на грім і розщедритися ще на два пенси на блискавку! Прошу, продовжуйте, сер... [24, 72]

Саме тому розв'язка комедії Філдінга не стільки стосується долі обох вставних п'єс або подальших творчих планів описаного в ній театру, а радше виступає гумористично-іронічною похвалою англійському драматичному та музичному мистецтву [24, 98].

Висновки

Від часів Сократа й до сьогодні Її Величність Іронія була й лишається чинником узгодженості між суперечливими поняттями:

старого та нового, смішного та серйозного, дитячого та дорослого, похвали та критики. Різновиди іронії отримують розмаїті термінологічні означення: на честь теоретиків, які її описували (іронія сократівська, шлегелівська); за стильовими парадигмами (іронія середньовічна, барокова, романтична, постмодерна); за співвідношенням із іншими типами комічного (гумористична, насмішкувата, саркастична, сатирична); за змістовими критеріями (риторична, епічна, драматична, трагічна, ситуаційна); за формотворчими характеристиками (словесна, метафорична).

Визначення іронії на сьогодні численні, однак мають вони спільний знаменник – погляд на речі з точки зору, протилежної до буденної. Саме у зв'язку з цим актуальним є дослідження драматичного виду мистецтва, передусім «сцени на сцені», як царини всіх можливих виявів іронічного.

Задовго до того, як з'явилося поняття романтичної іронії і пов'язана з цим злука сценічного майданчика та глядацької зали, драматургія та театр знали прийом «mise en abyme», або «самоподвоєння». Найбільш промовистим його втіленням є «пастка» у «Гамлеті» Шекспіра, вельми дієва й у повсякденному житті: показано, що театр у будь-який час та у будь-якій країні може репетирувати, перегравати, нескінченно виправляти один і той самий текст або його частину.

Унаслідок цього стираються найтонші грані між побутом і сценою. Життя проривається у мистецтво, мистецтво – у життя; в цьому змішанні відкривається й природа комічного, і його «фізика» та «лірика», але тим самим відкривається й галузь суто серйозна, вільна від усяких ілюзій та умовностей.

Таким чином, автори переконливо доводять і доносять до читачів усвідомлення того, що людина має повне право обирати свою роль, узгоджуючи її зі своєю внутрішньою сутністю та зовнішнім світом.