

Науменко Н. В.

Національний університет харчових технологій

## МОТИВ ПОСТАНОВКИ ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ ЯК ЧИННИК ІРОНІЧНОГО СТИЛЮ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ

*У статті розглянуто шляхи розвитку іронічного змісту прозових творів української літератури, збудованих на мотиві постановки п'єси. Багатоплановість оповіді в подібному творі зумовлено тим, що до конкретного (прозового) тексту включається інший (драматичний), закодований тим самим кодом, що й весь художній простір. Тому така оповідь містить низку елементів, іманентних саме драматичному творові: уміння побудувати діалог, вилучати «зайвих» та вводити нових героїв, а найголовніше – конфлікт. На основі аналізу творів встановлено, що конфлікт як один із виявів іронічної інтонації у такій оповіді формується за допомогою різних чинників: зіткнення різнобічних, подеколи протилежних точок зору на основні правила театрального мистецтва; можливих непорозумінь між акторами під час репетиції та прем'єри; свідомих або спонтанних видозмін оригінального драматичного тексту, які приводять і героїв, і реципієнтів до нових його інтерпретацій.*

*Зокрема, показано, що саме завдяки прийомові «текст у тексті», а конкретніше – «драма у прозі», Іван Франко у новелі «Вільгельм Телль» окреслює міру впливу опери Дж. Россіні, яку слухають головні герої твору, на формування їхніх характерів. На цьому й базується принцип, подібний до романтичної іронії: під впливом одних і тих само реалій життя занепадає одна творча людина (Володимир), зате народжується інша (Ольга), адже всі образи, викликані музикою, грою акторів, зміною декорацій, виникали в її сприйнятті.*

*Відтак встановлено, що оповідання або повість, у яких оповідач є учасником творчого процесу – драматургом, актором, режисером тощо («Антрепреньор Гаркун-Задунайський» В. Винниченка, «Гуси-лебеді летять...» і «Щедрий вечір» М. Стельмаха, «Незнайомец із тринадцятої квартири» В. Нестайка), дозволяє поглянути на можливості екстраполяції життєвого досвіду персонажа на роботу над конкретною драмою та появи на цьому ґрунті нових естетичних концептів, які надалі стають засновком для узагальнень щодо майстерності драматурга та актора.*

**Ключові слова:** проза, драма, іронія, українська література, «текст у тексті», творчість, навчання.

**Постановка проблеми.** Сюжетними колізіями оповідання або повісті, присвячених театральній справі, виступають становлення та розвиток стилю молодого драматурга, актора, режисера, декоратора, взаємодія між ними, творча комунікація тощо. Відтак головними формозмістовими елементами у творах стають концепти «новизна», «успіх», «невдача», «праця над собою», а головне – «навчання». З цієї причини варто акцентувати на теоретичних засадах розвитку письменницького стилю. «Ліплення» п'єси розпочинається з того самого етапу, що й писання великого прозового твору, – **добору теми та художніх засобів її втілення.**

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Згідно з З. Фройдом, діти охоче граються у «я вже великий», імітують в іграх те, про що дізналися з життя дорослих [16, р. 171]. Тому будь-яка традиційна для дітей рольова гра – це свого

роду п'єса, щоразу з новим текстом, декораціями та реквізитом, котру рано чи пізно гравець бажає втілити у писемному слові.

«Хочеш стати драматургом? Це, мабуть, від того, що ти не маєш жодного уявлення про те, що це за річ» [18, р. 8]. Ця репліка німецького мистецтвознавця, категорична за тональністю, насправді не є насмішкою над прагненням молодого автора увічнити свої думки та переживання у драматичній формі. Річ у тім, що драматургія, практично як і проза, переважно є **проміжним** або **фінальним** етапом у становленні майстерності, формуванні індивідуального стилю письменника.

Отже, основні ознаки майстерності драматурга – це уміння *вводити дійових осіб; підготувати появу наступної дійової особи; побудувати зав'язку п'єси; розташувати фігури головних героїв одну навпроти одної, створюючи конфлікт; від першої до останньої репліки / ремарки утри-*

мати сценічну напруженість; побудувати вмотивовану дію розв'язку п'єси. І ще – «справжній драматург показує найпрекрасніші самоцвітні камінці лірики переважно в коротких репліках, які вражають душу» [18, р. 12–13]. Деякі твори, що про них ідеться у цій статті, виступають взірцем або чіткого слідування цим правилам («Щедрий вечір» М. Стельмаха), або цілковитого їх нехтування («Антрепреньор Гаркун-Задунайський» В. Винниченка).

Розвиткові іронічного змісту «драми у прозі» як родо-жанрової модифікації структури «текст у тексті» 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.

**Формулювання цілей статті.** З урахуванням усіх видозмін «тексту у тексті», серед яких особливо ґрунтовно дослідженою є «п'єса у п'єсі», важливо простежити, як актуалізується цей прийом у прозовому вислові. Тому мета цієї роботи – на основі дослідження мотиву постановки драматичного твору в українській прозі кінця XIX–XX століть установити специфіку творення іронічного формозмісту оповіді, зважаючи на тип оповідача, його ставлення до описуваної події (репетиції, вистави, сприйняття твору глядачами) та можливостей проєціювання власного життєвого та естетичного досвіду на інтерпретування вставного тексту.

До уваги взято твори як «дорослої» літератури («Вільгельм Телль» Івана Франка, «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» Володимира Винниченка), так і літератури для дітей: передусім це фрагменти повістей «Гуси-лебеді летять» Михайла Стельмаха та «Незнайомець із тринадцятої квартири» Всеволода Нестайка.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** «Вільгельм Телль» Івана Франка за стильовою манерою – твір, якому М. Яцків згодом дав таку характеристику: «поетична концепція з музичним і малярським тлом» [15, с. 46–49]. Це особливо точно визначення з огляду на те, що йдеться про оперу Дж. Россіні «Вільгельм Телль», яку виконують у театрі, – отже, до контексту оповіді залучено не лише музику та декорації – «малярське тло» події, а й сценічні образи, втілювані акторами.

Сучасний франкознавець М. Легкий подає новелу Франка як «психологічний аналіз соціального явища» [4, с. 101–104]. Художній час твору – середина 80-х років XIX ст., коли попри утиски царської цензури було вирішено видавати український «місячник літературний».

Письменник показує подію крізь призму сприйняття головної героїні твору – Олі, нареченої пересічного гімназичного вчителя Володи. Музика, а також її передчуття, виступають структуротворчим чинником внутрішнього світу дівчини. Саме таким методом – показом події, що безпосередньо стосується одного з персонажів, через порухи душі іншого, – вибудовується нетиповий для тодішньої прози спосіб розкриття характеру героя.

До контрасту оповідач підводить передусім через асоціативні «внутрішні пейзажі», мальовничо-візуальні й водночас звукові: «Зразу їй [Олі. – Н.Н.] здалося, що плине тихою, спокійною річкою посеред пречудових краєвидів. Над нею тепле, темно-голубе небо... сонце сипле золотим промінням, немов ніжно-розкішно цілує землю-красуню... Серце розширюється в Оліній груді... поруч неї він, її любий Володко, такий гарний, як той краєвид, такий ніжний, як те сонячне тепло...» [14 XVI, с. 195].

Прикметною деталлю, крім візійних живописних картин, навіяних музикою, є порівняння коханого Ольги з образами природи та сонячного світла, подане через невласне-пряму мову героїні [6, с. 60]. Внаслідок такого «вживання» Олі в витворену її уявою картину ще різкішим стає контраст між двома частинами увертюри, які вона чує: «Але нараз тони затремтіли якомсь тривожно... серед загальної гармонії... проривається пискливий дисонанс; чути глухі удари великого бубна, мов перед грозою... Розбурхана уява Олі чародійною силою снує нові образи... Темні хмари засіли на сніжних чолах гір і перекидаються гнівними словами громів. Важко й тривожно робиться Олі» [14 XVI, с. 195–196].

Як твердять дослідники творчості Дж. Россіні, всесвітньовідома увертюра до «Вільгельма Телля» – ціла симфонічна поема, яка «природно й невимушено вводить слухача в образний світ майбутніх подій» [17, р. 349; 19, р. 104]. Подібне явище бачимо й у тексті новели І. Франка: завдяки музиці та викликаним нею асоціаціям героїня перебуває одразу в кількох часових вимірах – теперішнє (момент відвідання театру), минуле автора опери (середина XIX ст.), боротьба гетьманів за свою незалежність, а також давні часи створення світу: «Їй здавалося, що музика... *погрузила її нараз у темну безодню, в котрій реве, бурлить і скаженіє віковична боротьба елементів*».

З плином оповіді «пречудові краєвиди», що з'явилися в Оліній уяві під враженням музики Россіні, опредмечуються в театральних декора-

ціях – «берег Фірвальштадтського озера під час бурі». Тут наративна структура новели ускладнюється за рахунок введення ще одного виду мистецтва, окрім музики та живопису, – театру. Будучи синтетичним за своєю природою, театр у контексті новелістичної оповіді розширює можливості мистецького синтезу в прозовому творі малої форми. По-перше, це описи декорацій, що тією чи іншою мірою стають джерелом асоціацій і для героя, і для читача; по-друге, це – діалоги, обрамлені епічними рамками авторської мови, немов ремарками, та переживаннями персонажа, які вельми часто мають ліричне забарвлення: «Гра акторів відразу зайняла її [Олину. – Н.Н.] увагу – особливо ж геройська фігура Вільгельма Телля, котрий рятує втікача Баумгартена... Фігури драматичної дії пересувалися перед її очима, мов мари, – вона чула тільки тони, чаруючі, могутні навіть тоді, коли ледве бриніли, мов пчілка між стебельцями...». «Могутність» музики приводить Олю до того, що вона починає ясно бачити своє майбутнє родинне життя – в гарному будинку, оточена дітьми, за рукоділлям [6, с. 61]: «Тінь-тінь-тінь... крапав акорд за акордом брильянтовими краплями, – і Оля [побачила] себе в чистій світлиці, з вікнами до сонця, з цвітучими фуксіями й азаліями на вікнах... А срібний дитячий голосок дзвенить до неї... Тінь-тінь-тінь – ценькають ножички, блискає голка...».

Ще в «Секретах поетичної творчості» Франко твердив, що головним рушієм образної символізації є поетична сугестія, тобто сприйняття слів як психологічних сигналів, що «викликають в нашій уяві враження в обсягу всіх змислів» [14 XXXI, с. 117]. У наведеній сцені письменник витворює ще один різновид новелістичного контрасту: за звучання різних музичних тем діапазон переживань Олі варіюється від тривоги до спокою, а відповіддю на всі її невисловлені почуття є «злий демон» у Володиній душі, який «шепоче... гризливі слова: «Дай мені спокій, я не маю часу з тобою пеститися... мушу задачі поправляти».

Окремо варто сказати й про образ Володи-мира – митця, не позбавленого таланту літератора, який від самого початку новели також засновується на суперечності: юнак виявляє холодність у почуттях до майбутньої дружини («Почуєш, серденько, почувеш... але тепер не пора»), дивується її несподіваним занепокоєнням незадовго до виходу в театр, – зате обстоює ідею музики як «найкращого ліку... на такі тривожні відчуття». Цей персонаж також перебуває в стані градації – по дорозі до театру він «оповідав Олі

різні забавні анекдоти про автора опери Россіні, ...вчитані в якісь німецькім збірнику». Але вже в діалозі з товаришем під час антракту стає очевидним істинне обличчя Володі – міщанське, філістерське [6, с. 61]:

«[Товариш]: – Я задумав видавати місячник літературний... помочи від наших письменників потребу. Я знаю твоє гарне перо, чи можу на тебе числити в цім ділі? [Володя]: – Куди мені тепер до писання? Чоловік у школі й поза школою має таку масу праці... Я женюся» [14 XVI, с. 197].

І. Денисюк, який відводить «Вільгельмові Теллю» особливе місце в новелістиці Франка, зазначає, що третій персонаж, співрозмовник Володі, є, як для новели, зайвим [2, с. 171]. Проте саме в бесіді з ним накреслено шлях розвитку характеру Володимира не лише як «революціонера», а й як митця, який свідомо зрікається літературної діяльності на благо Вітчизни задля ілюзії домашнього затишку [6, с. 61]. Загалом внутрішній світ Володі змальовано лише кількома штрихами, зокрема не відомо, яке саме враження справила на нього музика, що її він так високо підносив, – унаслідок цього «добре перо» Володимира приречене виявитися безсилим.

Усі наратологи, що аналізували Франкового «Вільгельма Телля», головний акцент робили на двох персонажах – Ользі та Володі, а меншу увагу приділяли їхньому співрозмовникові. Але не варто забувати й про четверту постать – актора-виконавця головної партії в опері. Не важливе його ім'я, не важливий загальний список його ролей, – у часі, описаному в новелі, він є захисником швейцарського народу Вільгельмом Теллем, і сприйняття його гри Олею є поштовхом до якісно нового витка асоціацій, які вінчаються палкою любов'ю дівчини до свого народу: «Серед недоступних скель, на пограниччі трьох кантонів, над озером відіграється пречудова хороша і висока сцена присяги на вірність своїй країні... На орлиних крилах підносить музика душу слухача аж до тої підзвіздної висоти, на котрій... дух живе високими і чистими чуттями любові до загалу і посвячення... Як вона [Оля] любила в тій хвилі свій народ, як радо пішла би за нього на найбільші небезпеки...» [14 XVI, с. 198–199].

Саме тут оповідач підходить до контрасту, який є засадничим у побудові всієї новели, її переломним моментом, – контрасту між ілюзією поклику до боротьби, твореною на оперній сцені, та суперечливими поміж собою Ольгою, яка сприймає цей поклик, але сама вдягти нічого не може, і Воло-

димиром, який немов рефрен повторює: «мушу задачі поправляти», але лишається таким само байдужим. Натхненна музикою Россіні, Ольга носить весь український народ у своєму серці; Володя ж бачить у своїй супутниці тільки майбутню дружину, через велику любов до якої готовий зректися мистецтва [6, с. 61].

З другого боку, можна твердити, що І. Франко не випадково обрав за сюжетну канву своєї новели оперу «Вільгельм Телль». Адже, звернувшись до характерних рис мелодизму цього твору Россіні, ми побачимо, що тут уперше відбулося природне включення народної музики в контекст опери. Композитор виразно вловив гармонічні відтінки, кольористичні й експресивні відтінки швейцарських мелодій [17, р. 283]. І загальний емоційний тон новели І. Франка суголосний із звучанням опери Россіні. Однак є й кардинальна відмінність між цими двома творами, а разом із тим – і між стильовими парадигмами романтизму та неоромантизму, до яких вони належать: романтизм, до якого належить «Вільгельм Телль», розв'язує суперечку між обов'язком і коханням на користь останнього, а у творі І. Франка кохання – лише маска, за якою приховується бажання Володі ухилитися від обов'язку [6, с. 61].

Можливо, саме завдяки цьому шедеврові Франко став одним із тих, хто створив передумови до розквіту символічно-орнаментального письма останнього десятиліття XIX ст. та початку XX ст. [6, с. 63], де з неоромантичного двосвіття та «театру в театрі» постала внутрішня драматургія імпресіонізму.

Період кінця XIX – початку XX століть науковці визначають як «зоряний час» української драми, яка помітно зростає як кількісно, так і якісно. Головним стимулом для бурхливого розвитку драматургії стало формування національного театру, зі сцени якого майстри слова намагалися донести до широких народних мас живу українську мову, повернути увагу до животрепетних проблем сучасності [8, с. 156].

Анітрохи не відкидаючи виняткової ролі народницького театру у розвитку української культури, зокрема подвижництва Марка Кропивницького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, слід зважити й на ті риси, через які термін «народницький театр» набув негативних змістових прирощень, але притому став сюжетною основою для значної кількості прозових інтерпретацій. Леся Українка всебічно оцінювала оповідання Винниченка «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» з позицій формозмісту: «В „Антрепренері Гаркун-Задунайському”

жизнь мелкого захолустного актера взята исключительно с комической точки зрения, и если у читателя все-таки являются грустные мысли по прочтении этого рассказа, то это уже не вина автора. Впрочем, таких рассказов много во всякой литературе, а в украинской они не кажутся особенно банальными только потому, что вообще не все еще банальные темы использованы украинскими писателями... Есть, впрочем, и в „Антрепренері Гаркун-Задунайському» интересные черточки, присущие только украинскому театру и его деятелям, например, остроумное изложение «типичной» украинской драмы» [13].

Варто поглянути на ці «цікаві рисочки» уважніше. Специфічна субкультура театральних діячів початку XX століття явлена в творчості В. Винниченка не лише як об'єкт іронічного ставлення, а й як вияв пошуку персонажами шляхів самовираження, осягнення свого довкілля, показу «героїв нашого часу», їхнього навчання на шляху до створення якісно нової драми та нового театру [5, с. 273].

Сама композиція та мова Винниченкового архітвору спонукає згадати містку, саркастичну за тональністю наукову розвідку «Літературний Бонавентура. Нотатки читача» С. Єфремова. Її автор розбирає малознані «народницькі» драми початку XX століття, і не просто розбирає, а й приохочує до цього реципієнта, звертаючи його увагу на кожен окремий компонент п'єси – ремарки, репліки, вбрання персонажів, елементи реквізиту, художнє оформлення афіш та обкладинок. Тим-то прикметний у статті Єфремова рефрен «Заслона підіймається»: Наприклад: «...Візьмім справжню комедію... «В каламутній воді» («Орися») д. Володського (у Києві, 1904). На самому ж початку, на першій сторінці, автор завдає вам одразу таку несподіванку: Ява І. За столом сидять Хабаревич і Грабиха. Вони зовсім тверезі...». І далі подається коментар: «Читач ще не знає, що то за персони той Хабаревич і та Грабиха, а наш автор уже пальцями на їх тикає: дивіться, мовляв, люди добрі, сі особи якусь норму переступили і в ненатуральному стані перед ваші очі вийшли» [3, с. 114–115]. «Натуралізація ненатуральних вчинків» – от, на думку С. Єфремова, зміст комедії «п. Володського», тому авторський курсив у наведеній цитаті не випадковий [5, с. 273].

Оповідання про антрепренера Гаркуна-Задунайського можна розглядати в контексті актуалізованої на модерному тлі «романтичної іронії» як рушієві руйнування ілюзій. З його сторінок постає українська провінція: якесь містечко N,

де є «театр», і на його сцені розгортається дійство типової «малоросійської» мелодрами «Люте серце, або ж Чотири смерті разом» якогось Сьогобережного (вірогідний шарж на драматурга І. Тогобочного).

Хто ж виступає руйнівником цих ілюзій? Сам антрепренер Гаркун. То він, бажаючи «стерти грань між сценою та глядачами», захоплюється цим настільки, що й «театр г-на А. Цибельмана», де відбувається дія, перестає бути схожим на театр: «Чи бачили ви коли загін серед поля для худоби? Як бачили, то приставте до цього загону ще: повітку не повітку; а так якесь чортзна-що з поганеньких, старих дощок, запніть це чортзна-що спереду старим полатаним брезентом, і ви матимете перед очима *N-ський театр*» [1, с. 105]. «Ліс», предмет гордості Гаркуна, має не вельми презентабельний вигляд: «...посередині рами рівненько й чепурно зроблено сажею широку смугу, це – стовбур; з боків ішли теж рівненькі й чистенькі тонші смужки, то – гілля; по гіллях начіплено кругленькі, як яблука, листя, штук по десять на кожній. Рами приставлялись одна до одної Щільно й рівно, тільки з двох боків лишались проходи для героїв драм і комедій» [1, с. 109].

То Гаркун на свій розсуд скорочує драму: «—... ви ж не в тій дії з'явилися. Вам треба в третій... у лісі... Який же тут ефект? – Який? Який?.. <...> Такий ефект, що плювають мені на всі ті дії!.. Я ошибся... Да! Усяк може ошибиться... Але це – пустяк! **Ті дії можна викинути**, і драма од того не теряє...» [1, с. 123].

Але загалом герой тут має рацію. Читач бачить, що драматург Сьогобережний наводнив свою п'єсу плачами, освідченнями й каяттям лише для того, щоб наповнити другу та третю дії, створивши традиційну чотириактну драму. І виявляється, що ці частини можна вилучити без втрати змісту п'єси, тобто – що у «діях» фактично немає дії. Адже варто поглянути на синопсис драми, аби зрозуміти, що весь сюжет можна вкласти щонайбільше в один акт:

*«Любляться собі, бачите, двоє пренепорочних, страшенно добродійних коханців, Маруся (Галіна) та Грицько (Гаркун). Любляться вони вірно, чесно, живуть душа в душу, ось-ось мають побратися, коли ж... не можна! Не дозволяє драма! Бо й справді-таки: що б то була за українська драма, якби кожному дозволялось женитись. Марусю любить ще Гаврило (Петренко). Цей Гаврило... Та ви знаєте, який це Гаврило, його в кожній українській драмі можна бачить. Злий, східний, поганій, гидкий... Але Грицько ревнує Марусю до*

*його і раз на вечорницях убиває Гаврило. Зараз же приходять урядник і забирає Грицька на Сахалін. Але він в четвертій дії тікає звідтіля і приходять до Марусі. А Маруся вже вийшла заміж за Максима (Гонту). Грицько, відома річ, сердиться за його, то й її. Тут знов приходять урядник і І, II і III чоловіки і хочуть забрати знов Грицька на Сахалін, але він з реготом випиває отрути і, дригаючи ногами, умирає біля Марусі. Урядник з чоловіками стають на коліна й моляться богу. Цим кінчається драма»* [1, с. 121].

Промовистими в цьому пасажі є іронічні коментарі оповідача щодо таких жанрово-стильових рис «української драми», як заборона одружуватись із любові та образ «Гаврила» як утілення зла; можна углядіти в цьому й несвідомий контраст до імені архангела Гавриїла як носія Благої вісті, і не виключено, що й він любить Марусю по-справжньому [5, с. 274].

Подібний аж до найменших подробиць синопсис подає С. Єфремов у «Літературному Бонавентурі» [3, с. 119–120]. Найбільш прикро, що драму «Повернувся із Сибіру», котра й стала мішенню єфремовського сарказму, створила небезталанна Любов Яновська ще 1897 року. Вірогідно, ця драма й послужила прототекстом «Лютого серця...»: з п'єси в прозу перекочували одні й ті самі деталі – хати, тини, колодязі, вбрання й навіть сюжетні лінії.

За даними сучасних досліджень, у подальшій творчості Любов Яновська зазначені вади долає глибшою філософською наповненістю драм: «... суперечності щастя і нещастя, віри і розуму, дисгармонійності стосунків між людьми окреслюють коло художньо-екзистенційних проблем п'єс “Без віри”, “Людське щастя”. Філософічність узагальнень Л. Яновської-драматурга проявляється в тому, що кожен із її персонажів перетворюється на репрезентанта певної філософської концепції, яку він намагається втілити в життя» [9, с. 10].

Згодом, уже в 1920-ті роки, було укладено чимало книг – порадників до писання п'єс. У них наголошувалося на деяких вадах у творчості початківця, котрими рясніє і «Люте серце, або ж Чотири смерті разом», починаючи від назви – цілком у дусі кон'юнктурного драморобства початку ХХ століття:

«Орації». Включення у п'єсу надто довгих розповідей про дійову особу або подію з її життя, багатослівних напуттів тощо. «Тут ще Маруся повинна плакати та й ще плакати, Максим

повинен її розважати, повинен сватати її, вона повинна падати йому на груди й дякувати за це; а в третій дії вона повинна усе говорити, що ця зрада їй так не минеться, а Максим знов мусить розважати її» [1, с. 122], і на це відведено цілих два акти!

«Дві барви». Показ персонажів у «чорно-білому» ракурсі, у нашому випадку – або «злих, єхидних, поганих, гидких» Гаврилів, або «страшенно добродійних коханців» Грицьків та Марусь.

«Несподіване перетворення». Показ різкого зламу у характері дійової особи, не завжди вмотивованого колізією п'єси [11, с. 278–279]. «Добродійний коханець» Грицько винятково з ревнощів (без жодної іншої причини) розкидає по сцені трупи, аби потім померти і самому: «Він із реготом випиває отрути й, дригаючи ногами, умирає біля Марусі».

Зведені воєдино волею письменника мелодраматичні штампи відкривають простір для пародіювання не лише самого тексту «типової української драми», а й способів її постановки: «Репетиція почалася. Гаркун був справдешнім режисьором. Він кричав, лаявся, бундючився, викривлявся і весь час коверзував Петренками, як сам хотів. То не туди стала вона, то не так повернувся він, то не з того боку обняла вона, то не в ту щоку поцілував він. Петренки покірливо робили, як хотів він, і іноді перекидались сумними поглядами» [1, с. 110]. Можна було б сказати, що письменник шаржує, пародіює, якби лише у виставах реальних гаркунів-задунайських із їхнім провінційним убозтвом (ще дужче підкресленим претензією на «іскусство») не було ознак самопародіювання. У «Антрепреньорі Гаркуні» це примітивні афектації, мелодраматичні шаблони, «ніякий» рівень режисури та гри виконавців, які, до того ж, актори напівпрофесійні або й зовсім не актори – чоботарі Гонти й Залізник, писар поліцейської канцелярії Петренко та його дружина без певного роду занять. Їх, однак, Гаркун у розмові з оповідачем гордо іменує «античною трупкою», котра на практиці яскраво виявляє себе лише в закулісних інтригах та сварках [5, с. 275].

Дивовижною в устах Гаркуна видається «величної простоти» раця, рясно пересипана цитатами з філософів і водночас засмічена словами-паразитами та паузами вагання: «Простоту люблю і уважаю... Д-да... «Простота это – все, роскошь – ничто», – сказав Декарт, і я з ним согласен... І знаєте, що я вам скажу? Ніколи талант і не може ужитись з розкішшю... Йому треба, так сказати, абсолютно... е... е... атмосферу...

е... е... так сказати... простую... Да... Потому, іскусство така штука, що... е... е... «Роскошь – это мать пороков», – сказав Шопенгауер. І правильно сказав! Мудро сказав!.. Це ум... Я, знаєте, Шопенгауера уважаю... Согласен, і Лев Толстой тоже... можна сказати, принципіальний... но знаєте, я заметіл між ними велику різницю! Той, знаєте, більше все так сказати... е... е... в атмосфери... духовную...» [1, с. 114].

Аби підкреслити свою «належність» до театрального мистецтва, Гаркун раз у раз вибухає промовами українсько-російським суржилом, який різуче контрастує з пафосними фразами: «Він [артист. – Н.Н.] не індиферентно дивиться, як працює бідний народ... Він страдає. Вірте мені, я сам ізстрадався. В цій груді... страданій много! Я... плакав! Смішно? Да?.. Смійтесь, смійтесь! – гірко, але й гордо хитнув він головою, не вважаючи на те, що я навіть і не посміхнувся, – з нас сміються всі. Це – наша доля... Індиферентизм – от нам плата за страданія! Д-да! Мучся, мучся, артист! Ти несеш хрест великий!..» [1, с. 100].

Лексика, яку вживає Винниченко для змалювання театру («загін», «повітка», «дошки», «брезент», «корито»), не належить до театральної, вона побутова, сільська. «Храм мистецтв» перетворюється під пером письменника на «загін для худоби»; люди у світі, який змальовує Винниченко, не мають права на естетичне задоволення, на зустріч з прекрасним: вони мусять, сидячи на «шаршавих дошках», слухати музику з «корита».

В українській прозі подальших періодів мотив постановки п'єси в провінційних театрах розроблявся неодноразово. «Сила асоціацій, спогади, спостереження, – так розкриває Михайло Стельмах першооснову багатой натурфілософської образності в діалогії «Гуси-лебеді летять...» та «Щедрий вечір». – Ніщо не пропадає марно» [цит. за 10, с. 170]. Ці слова перегукуються з постулатом Івана Франка: рушієм творчості є «можливість репродукції вражіннь, які колись безпосередньо торкали нашій змисли... Одна така репродукована ідея викликає за собою іншу, цілі ряди інших ідей, ті знов... викликають дальші ряди ідей і так без кінця [14 XXXI, с. 55].

Хрестоматійними стали епізоди, у яких Михайлик – учень третього, а потім четвертого класу пише п'єси для шкільного драмгуртка. Притому, за словами уже зрілого автора, «не один читач поведе правим чи лівим плечем і засумнівається: чому саме п'єсу, а не вірші?» [12, с. 115]. Тут варто зважити на інший психологічний момент: молодий драматург намагається і показати пережи-

вання, заломлені через внутрішній світ персонажа п'єси, і змодельовати події, увиразнюючи їх співвіднесенням різних точок зору [11, с. 273–274]. Іншими словами, «від п'єси всякий має і радість, і печаль».

У даному разі Михайлика до творчості спонукають сильні враження, викликані низкою нових слів (театр, контрамарка, суфлер), першим походом у театр і пов'язаними з цим приємними та неприємними ситуаціями; катарсичне відчуття від перебігу дійства та віншування самодіяльних сільських артистів: «Такого єднання глядачів і митців я чогось потім не бачив навіть у столичних театрах [12, с. 120].

Шлях до написання першої п'єси починається з уважного прочитання «Мартина Борулі» Івана Карпенка-Карого та деяких інших творів (аж до трагедій Вільяма Шекспіра), з опанування ключових термінів драматургії (п'єса та її складники – дія, картина, ява, ремарки – «слова, що стоять у дужках»), на ґрунті чого має виникнути новий сюжет – «щоб там були і дядько Себастьян, і дядько Микола, і Мар'яна, й інші люди з нашого села».

Показано й перші муки творчості – «ніяк не можу підібрати дівчині слів про любов», а без цього, на думку малого, твору не вийде. Він так і лишився незавершеним. Зрештою, через рік «авторське» бачення «найголовнішого» у драматичному дійстві радикально змінюється: «...привіз п'єсу зі стріляниною! – І багато її? – В усіх сценах і трохи поза сценою... – Оце п'єса!», або, як сказав би театральний чи кіноглядач початку III тисячоліття, – «екшн», «бойовик» [6, с. 158]. Саме таку п'єсу – вже третю – і ставить на меті створити Михайлик.

Закінчення епізоду відкрите: погоджено, що твір буде інсценовано у шкільному театрі, але цілком очевидні вагання в душі Михайлика – про день прем'єри йому «і радісно і страшно подумати» [12, с. 246]. Простір для роздумів залишено й читачеві, який лише з кількох реплік оповідача зможе скласти уявлення про сюжет та місце, а також символічність дії: «Оце б і грушу можна вставити у п'єсу, і кулетників біля неї, а в гілля груші вмалювати молодика, якого нема тепер» [12, с. 245].

Головні герої повісті В. Нестайка «Незнайомець із тринадцятої квартири, або Злодії шукають потерпілого» Ява і Павлуша, познайомившись під час літніх канікул у Києві з роботою кіноартистів, замислюють створити власний театр: «Не який-небудь драмгурток, який готує одну

мишаву постановку до свята, а потім розпадається» [7, с. 341]. Справжній постійний театр із багатим репертуаром, зі швейцаром у гардеробі, з квитками вартістю від карбованця до двадцяти копійок.

Іронія оповідача виявляється уже в першому епізоді, з якого починається історія шкільного театру, – добору п'єси для дебюту: від трагедії Шекспіра «Отелло» (яку відхилили через її непедагогічність – занадто вже про любов) до «Платона Кречета» (теж про любов, хай йому грець) [7, с. 186]. Комічний ефект створюється обігранням двох тез: «усі п'єси про любов» та «про любов – непедагогічно». Окрему порцію авторської іронії отримує й поцілунок як неодмінний атрибут п'єси про кохання: «Щоб я вам ото при всьому селі цілувався на сцені з якоюсь Ганькою Гребенючкою!.. Я краще з коровою поцілуюся» [7, с. 186]. За компромісний варіант урешті-решт обирають гоголівського «Ревізора»: і не про любов (хоча насправді це не зовсім так), і за програмою з літератури.

Наступний момент – своєрідний іронічний поєдинок між Явою та Павлушею. Павлуша, оповідач повісті, занепокоєний поведінкою Яви, який, замість учити роль, переймається то емблемою для новоспеченого театру, то полюванням на лисиць. Своєю чергою, Ява скептично ставиться до роботи однокласників над виставою: «Щоб я зубрячив? Ні-каг-да! Зубрячка – то для дурнів, для неспособних...» [7, с. 189]. Однак він по-своєму має рацію: суто механічне зазубрювання тексту – не дуже надійний помічник акторові в роботі. При тому Ява велику ставку робить на суфлера, посилаючись на той факт історії театру, що визначний артист Качалов саме так і грав. Однак й суфлер, «чемпіон по підказках» Кузьма Барило не допоміг: «...Я чую окремі слова, але вони розбігаються, як неслухняні вівці, і я, мов той невдаха-пастух, не можу зібрати їх до купи» [7, с. 193].

І врешті-решт, самоіронія обох хлопчиків над прізвиськом «артисти», котрим наділив їх сторож дід Салимон: «що-що, а різні штуки-викабулки робити ми вміли» [7, с. 187], коли з'ясувалося, що цього уміння більш ніж недостатньо, щоби стати справжнім актором.

В іронічному ключі наголошує оповідач і на своєрідному сприйнятті сільськими мешканцями колізій комедії: «...баба Гарбузіха розпустила... чутки, що автор п'єси «Ревізор» ніякий не Гоголь, а кореспондент райгазети Курочка... І написано все точно про нашого колишнього голову Припихатого, але оскільки Припихатий зараз на

відповідальній посаді інструктора в обласному управлінні культури, то й написано так завуальовано, і підписався Курочка... псевдонімом – Гоголь» [7, с. 190].

Попри не дуже вдалу першу спробу, Ява та Павлуша отримують неоціненний досвід: від нових для себе знань про історію українського театрального та кіномистецтва до усвідомлення потреби самоорганізації та копіткої праці задля досягнення успіху.

**Висновки.** Інтерпретовані у прозовому творі реалії (особливості драматургії, принципи театральної режисури, підготовка костюмів і декорацій тощо), характерні для народницького або загалом самодіяльного театру, набувають гротескної форми, увиразнюючи головні позитиви та негативи драматичного та театрального мистецтва тих часів, які відбито у кожному з розглянутих текстів.

Свої естетичної мети автори досягають, послуговуючись усіма реєстрами комічного у прозовій оповіді. Зокрема, таким є авторське іронізування над власним дитинством, підлітковими переконаннями та стереотипами, способами сприйняття класичних мистецьких творів, серед яких пальма першості належить драмам В. Шекспіра, і роботи над власними.

У кожному разі інтерпретація мотиву постановки п'єс у різних генологічних парадигмах прози має відтінок не лише комічного, яке варіюється від доброзичливого гумору до вбивчої іронії, а й носить у собі концепт **навчання** – відбиток того самого першого кроку, з якого, за словами філософів, починається найдовший шлях.

#### Список літератури:

1. Винниченко В.К. Антрепреньор Гаркун-Задунайський. *Краса і сила* / упоряд. П.М. Федченко. Київ: Дніпро, 1989. С. 90–127.
2. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів: Академічний експрес, 1999. 268 с.
3. Ефремов С.А. Літературний Бонавентура (Заметки читателя). *Статті. Наукові розвідки. Монографії*. Київ: Наук. думка, 2002. С. 101–134.
4. Легкий М.З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів: Каменяр, 1997. 147 с.
5. Науменко Н.В. Інтерпретація концептів народницького театру в оповіданні «Антрепреньор Гаркун-Задунайський». *Вісник Харківського національного університету ім. В. Каразіна*. Вип. 73 : Філологія. Харків, 2015. С. 272–276.
6. Науменко Н.В. Інтертекстуальність музичного символу у силовому полі новелістичної оповіді. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Т. 31 (70), № 4, ч. 4. 2020. С. 59–66.
7. Нестайко В.Г. Незнайомець із тринадцятої квартири, або Злодії шукають потерпілого. *Тореадори з Васюківки*. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2004. С. 183–351.
8. Панченко В.Є. Володимир Винниченко: парадокси долі та творчості: монографія. Київ: Літера, 2004. 318 с.
9. Приймак І. В. Творчість Любові Яновської в літературному процесі кінця XIX – початку XX століть: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філол. наук (10.01.01). Львів, 2007. 16 с.
10. Про Михайла Стельмаха: спогади / упоряд. Л.А. Стельмах, Д.М. Стельмах. Київ: Рад. письменник, 1987. 407 с.
11. Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Науменко Н.В. Літературна майстерність письменника: підручник. 2-ге видання, доп. і перероб. Київ: Видавництво «Сталь», 2015. 405 с.
12. Стельмах М.П. Гуси-лебеді летять...; Щедрий вечір: повісті. Київ: Веселка, 1975. 255 с.
13. Українка Леся. Винниченко. URL: <http://www.l-ukrainka.name/ru/Criticism/Vynnychenko.html> (дата звернення 14.10.2022)
14. Франко І.Я. Зібрання творів: у 50-ти т. Київ: Наукова думка, 1975–1986.
15. Яцків М. Смерть Бога. Львів: Накладом В. Боберського, 1913. 165 с.
16. Freud S. Der Dichter und das Phantasieren. *Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe*. Bd. X. Fischer, 1927. S. 169–179.
17. Hartmann N. Ästhetiken. Berlin, 1977. 523 s.
18. Hessen, R. Dramatische Handwerkslehre. Berlin: H. Walther, 1902. 292 p.
19. Hodeir, A. Les formes de la musique. Paris: Seghers, 1995. VII, 212 p.



**Naumenko N. V. THE MOTIF OF SETTING A DRAMA WORK AS THE FACTOR OF IRONIC STYLE IN UKRAINIAN PROSE**

*The author of the article followed the ways of development of the ironic substance in prose works based on the motif of setting a play. Two-dimensionality of such a literary work is conditioned by the fact that the certain (prose) text includes another (dramatic) one and thenceforth gets ciphered by the same code as the entire artistic space of the text. Thus such narration contains some elements, intrinsic for the dramatic art as a whole (the ability to set up a dialogue, to eliminate the 'spare' characters and to introduce the new ones, and, what is essential, the conflict). As a result of the textual analysis, there was shown that the conflict of a story can be formed by the following factors: the collision of different, sometimes contradictory, viewpoints on the main rules of theatrical art; the probable misunderstandings between the actors during the rehearsals and the first nights; conscious or spontaneous modifications of the original drama text, which can lead both the characters and the recipients to its new interpretations.*

*In particular, there is evident that, due to the means of 'text-within-a-text,' or actually 'drama-within-a-prose,' Ivan Franko in his 'Vilhelm Tell' defines the level of the influence of Rossini's opera attended by the protagonists on formation of their worldviews. This is the principle similar to romantic irony: having been affected by the same realities, one creative person (Volodymyr) got down to earth, whereas the other one (Olga) emerged, owing to the fact that all the images evoked by music, acting and changes in the scenery appeared in her imagination.*

*In turn, if it comes to a story in which the narrator is the participant of the creative process – a playwright, an actor or a director (in 'Entrepreneur Harkun-Zadunaysky' by V. Vynnychenko, 'And the Geese and Swans Are Flying...' and 'The New Year Eve' by M. Stelmakh, 'A Stranger from the Apartment 13' by V. Nestayko), hence it is expedient to study it in terms of extrapolation of a narrator's vital experience on working over a certain drama and emergence of the new esthetic concepts to be the basis for generalizations about the dramatist's mastery.*

**Keywords:** *prose, drama, irony, Ukrainian literature, 'text-within-a-text,' creativity, education.*