

Науменко Н. В.

Національний університет харчових технологій

СТАНОВЛЕННЯ ІРОНІЧНОГО ДИСКУРСУ У П'ЕСІ Л. ПІРАНДЕЛЛО «ШЕСТЕРО ПЕРСОНАЖІВ У ПОШУКАХ АВТОРА»

У сучасних культурних реаліях іронія виступає дієвим способом висловлення правди, можливість завуальовано сказати те, що не сприйметься в іншому ракурсі. Це «щось» може існувати тільки у формозмісті 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. Важливий також інтертекстуальний аспект іронії, який 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.

У статті простежено шляхи актуалізації іронії у європейській драматургії початку ХХ століття, передусім в архітворі Л. Піранделло «Шестеро персонажів у пошуках автора» (1921). Показано, що оскільки рушієм драматичного дійства був і лишається конфлікт, то особливо промовистим прийомом його творення виступає «сцена на сцені», якій італійський драматург надав нового формозмістового наповнення та відкритості до подальших інтерпретацій. Підставою для побудови конфлікту у творі, заснованому на композиційному принципі «сцена на сцені», стають непорозуміння між акторами та режисером-постановником, негаразди зі сценічною технікою, що неминуче призводить до зіткнення протилежних думок. Йдеться про так звану «драму-репетицію»: апріорі неможливо вибудувати її сюжет так, щоб у ньому все було гладенько та бездоганно, надто якщо зважати на специфіку театрального побуту, і комедія Піранделло – промовисте тому свідчення. Співудари часопросторових площин «сцени», «закулісся», «глядацької зали» дозволили драматургові показати нерозривний зв'язок між театром і життям, і це зумовило безсумнівну сценічність «Шістьох персонажів...» аж до наших днів.

Ключові слова: іронія, драматургія, театр, творчість Л. Піранделло, «сцена на сцені», конфлікт, інтертекст.

Постановка проблеми. Іронічний дискурс, завдяки інтерпретації серйозного через смішне, глибше передає реалії духовного життя. Тому зараз, коли назріла потреба переосмислити твори різних літератур, засновані саме на такому баченні життя, надзвичайно важливою й актуальною є проблема вивчення еволюції іронічного начала в літературній творчості. У цій роботі передусім ітиметься про іронічний стиль у **драматургії**, оскільки вона ґрунтується на ігровому елементі, основному для іронії. Риторична фігура «прикидання» (*eiropēia*), з якої виростає зазначений вид комічного, зумовлює основний критерій вибору матеріалу для дослідження: прийом «театр у театрі», або «сцена на сцені» [8, с. 5–6].

Оригінальною інтерпретацією «театру у театрі» стає «театральна трилогія» нобелівського лауреата, італійця Луїджі Піранделло. Назви п'єс, які її складають, «наче творять логічну послідовність

театральної гри» [6, с. 137]: «Шестеро персонажів у пошуках автора» («*Sei personaggi in cerca d'autore*», 1921), «Кожен по-своєму» («*Ciascuno a suo modo*», 1923), «Сьогодні ми імпровізуємо» («*Questa sera si recita a soggetto*», 1928–1929). Пишучи свою трилогію, Піранделло «з повагою згадував про німецьких романтиків, а особливо – про Тіка» [15, с. 243], чий архітвір «Кіт у чоботях» (1797) надав нового імпульсу прийомові «сцена на сцені», відомому ще з ХVI століття (твори «Гамлет» Шекспіра, «Пасквін» Г. Філдінга, «Хворий, та й годі» Мольєра тощо).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретична проблема застосування зазначеного прийому як чинника творення іронічного стилю доволі складна й перебуває в епіцентрі активних наукових та мистецьких дискусій. Якщо мотив «вистави у виставі», починаючи з доби романтизму, був практичною реалізацією деяких

теоретичних постулатів (серед них – іронія як діяльність; відмова митця підпорядковуватись законам і нормам; право розглядати конкретні речі довільно), то в літературознавстві ХХ століття він став об'єктом усебічного наукового розгляду.

Розвиткові іронічного змісту не лише п'єси у п'єсі, а й «роману в романі», «поєми у поємі» та інших родо-жанрових модифікаціях цієї структури служить двоплановість зображення – як у формальному, так і у змістовому аспектах. Тобто, до конкретного твору включається інший твір (навіть і не один), закодований тим самим кодом, що й весь художній простір тексту [7, с. 432; 17, с. 223].

Сьогодні існує ще небагато монографічних досліджень доробку Луїджі Піранделло. У поодиноких монографіях і у підручниках із італійської літератури далеко не головну роль відводили іронічній компоненті стилю драматурга. Цю прогалину компенсували статті та рецензії Ірини Зуккер (1997–1999), розділи монографії Є. Васильєва «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» (2017), стаття П. Дениска «Семантика прийому «театр у театрі» на прикладі п'єси Луїджі Піранделло «Шестеро персонажів у пошуках автора» (2011) та нове видання творів Л. Піранделло в українському перекладі Мар'яни Прокопович (2007).

Взаємопроникнення мовностильових елементів, суположення різних, часто діаметрально протилежних поглядів на певні реалії твору – ці та інші чинники зумовили той факт, що «Шістьох персонажів...» іще з 1924 року стали називати «найшаленішою комедією Піранделло» [див. 6, с. 138]. І мотив «шаленства» став ключовим у розгляді твору під кутом зору сучасних літературознавчих теорій, зумовлюючи появу додаткових дослідницьких концептів. Зокрема, минулорічну наукову конференцію Британське товариство Піранделло (Лондон) присвятило саме цій проблемі, поставивши у заголовок «гротескні п'єси та прозу, пост-національні наративи, етичний дискурс»; своєю чергою, прийом «сцени на сцені», визначений як «романтичний *mise-en-abyme*», декларовано як іманентний чинник формування метанаративу, поряд із абсурдом і гротеском [26].

Ще за кілька років до цього Є. Васильєв у широкій парадигмі «метатеатральності» відводить «Шістьом персонажам...» чільне місце як першому зразкові п'єси такого ґатунку [1, с. 187–188]. Своєю чергою, незавершеність цієї драми, за справедливим висновком науковця, виростає в так звану «метAPERсонажність», тобто тенденцію до введення знакового драматичного героя в інші реалії, створення великої кількості історій із його участю.

На мовну компоненту створення іронічного стилю у п'єсі особливу увагу звертає П. Дениско, ґрунтовно аналізуючи наповнення ролей «шістьох персонажів»: «...*Батько і Пасербіця є найзавершенишими, найповніше виписаними: вони перебувають увесь час на передньому плані, навколо них обертається вся дія, і говорять вони значно більше за інших. Натомість Хлопчик і Дівчинка є найменш завершеними формами, а тому перебувають на сцені радше як «присутність», не випадково протягом усієї п'єси вони взагалі нічого і не говорять. А ось Мати і Син посідають на цій шкалі посередницьку позицію: вони напівзавершені і напівнезавершені* [4, с. 148].

Постановка завдання. Мета статті – на основі розгляду комедії Луїджі Піранделло «Шестеро персонажів у пошуках автора» як класичного взірця «п'єси у п'єсі» визначити роль зазначеного композиційного прийому у творенні іронічної тональності сценічного дійства та утвердити його чинником взаємодії мистецтва та життя.

Виклад основного матеріалу. Драматичний спосіб зображення дає можливість глибоко розкрити сутність людини, її вдачу, сподівання і прагнення, адже вона постійно перебуває в таких ситуаціях, де потрібно діяти, розв'язувати часто складні питання. Наявність конфлікту антагоністичних сил є серцевиною драматичного твору. Справедливо говорив І. Кочерга: ні тема, ні сюжет, хоч якими б вони були актуальними чи виразними, не врятують безконфліктну п'єсу [11, с. 276].

Іронічний першоелемент найповніше втілюється в першій частині трилогії – «Шістьох персонажах у пошуках автора». Починається це втілення з самого заголовка п'єси (тут не автор добирає персонажів, а навпаки) та підзаголовка «*commedia da fare*» (комедія, яку треба зробити). Тому показово, що в оригіналі всі дієслова в ремарках наведено у формі майбутнього часу (*indicherà* – укаже замість «укажує»; *guarderà* – подивиться замість «подивився» тощо), що, на жаль, у перекладах ураховано спорадично [8, с. 72]. Винятками є хіба що ремарки:

«І Акторкам, і Акторам добре було б мати на собі одяг досить ясних і веселих кольорів, а ця перша сцена вистави [«Гра ролей». – Н.Н.] має бути дуже жвавою і природною. У певну мить один з Акторів сяде за фортепіано і заграє танцювальну мелодію; молодші Актори й Акторки почнуть пританцьовувати» [9, с. 313].

Іронічне вираження у п'єсі італійського драматурга отримала бахтінська проблема «зовніперебування» [13, с. 131] автора. Пошуки автора, у яких участь беруть і персонажі, і реципієнти твору,

за мету мають обрати всі моменти, які завершують героя та події його життя, й визначити їхню активну, творчо напружену, принципову єдність, живим носієм якої стає письменник – і реальний, і виведений у творі.

Відчуття напруженого зовніперебування автора (просторового, часового, ціннісного та змістового) щодо всіх моментів буття героя дало змогу створити цілісний образ останнього, «зібрати пазл» його життя та доповнити до цілого тими рисами, які є недосяжними для нього [8, с. 73]. Таким чином автор самоусувається з поля життя героя, вивільнюючи місце для нього та його буття.

Л. Піранделло так описував задум свого твору: *«Чому б мені не зобразити... цей небачений трапунок, коли автор відмовляється дати життя персонажам, які народилися живими в його уяві, чому б не описати історію цих персонажів, які, відчувши у собі подих життя, будь-що хочуть увійти у світ мистецтва? Вони вже відділилися від мене, живуть своїм життям, мають власний голос і власні жести; а отже у боротьбі за своє життя, яку вони змушені вести зі мною, вони вже й так стали драматичними персонажами, можуть самі рухатися й розмовляти; вони вже самі себе такими бачать; вони навчилися захищатися від мене; навчаться захищатися і від інших. Тож пустімо їх туди, куди зазвичай ідуть драматичні персонажі, щоб дістати життя – на сцену. І подивімось, що з того вийде»* [9, с. 298–299].

Іншими словами, до формування персонажів можуть долучитися не лише театральні діячі, а й глядачі як співучасники дійства. Адже відомо, що драма як літературний твір є і завершеною (у сприйнятті її читачем), і незавершеною. Вона незавершена доти, поки не перетворена на продукт психофізичної діяльності (у грі актора). Таким чином до майстерності письменника як деміурга сценічного світу долучається майстерність актора, режисера, декоратора тощо як співавторів письменника [2, с. 111; 8, с. 73; 11, с. 276–277].

Отже, у розгляді комедії Піранделло варто звернути увагу саме на аспект «незавершеності» драматичного дійства. Колізія твору ґрунтується на тому, що шестеро людей, уважаючи самих себе «нереалізованими», намагаються знайти літератора, який виповнив би їхні образи. До цієї справи беруться й актори театру, відтворюючи їхню історію на сцені; і працівники-декоратори, добираючи відповідну машинерію та реквізит для показу дії.

Та попри всі зусилля, «реалізації» персонажів таки не відбувається: адже, навіть за досконалої гри, акторам не вдається «врости» у своїх героїв.

Отже, головна ідея п'єси – пошук автора персонажами – заперечується самим фактом її сценічного втілення [8, с. 74].

Насправді реалізація персонажа можлива – та не через грим, костюми чи наслідування мови, а завдяки «естетичній творчості автора, який має ззовні формувати той образ, що його він набуде, творити його як момент цілого твору – драми, тобто тоді, коли він є і автором, і режисером, і активним споглядачем зображуваного героя і цілої п'єси» [22, с. 207].

Ірина Зайцева у монографії «Поетика сучасного драматургічного дискурсу» зауважує: *«... Не всяка дійова особа п'єси виявляє себе у внутрішньому мовленні, – це здебільшого внутрішні монологи... вкладені автором в уста героїв із багатограним, складним внутрішнім світом, які живуть напруженим духовним життям... Тому вже сама собою присутність у п'єсі текстуальних фрагментів, які втілюють внутрішню мову персонажа, – показник авторської зацікавленості у створенні художнього образу з виразним акцентом на психології цього героя, показові його душевних почуттів* [5, с. 104].

А якщо автора немає? Виходить, що історія шістьох персонажів – так само як «Тристам Шенді» Лоренса Стерна – розповідь, яка «говорить про неговорене», а для артистів театру Піранделло вона й узагалі чужа. Парадокс показаного у п'єсі театру – його нездатність дати повноцінне життя витворам фантазії. Непереконливість гри акторів, яка дратує прототипів, є наслідком диктату Директора: *«правда [в театрі] добра лише до певної міри»* [21, с. 11].

Відкрита, лабіринтоподібна композиція драми (втручання Директора й актора у хід подій, недоведені до логічного кінця мізансцени) дозволяє апіорі зробити висновок, що персонажі так-таки й не знайдуть свого автора. А розвиток театральної гри в їхню трагедію зайвий раз це підтверджує.

Розгортанню дії передуює розлога ремарка Піранделло – опис «сцени на сцені»: великої зали, куди заходять глядачі; сходи (одні – праворуч, інші – ліворуч), які єднають залу зі сценою; суфлерська будка, трохи зсунута вбік; стіл та крісло для Директора [9, с. 312; 21, с. 11]. У такому часопросторі, за задумом автора, має виникнути враження, що виставу не підготовлено.

Відповідно до цього діють і члени трупи: машиніст готує декорації; завідувач сцени чекає на Директора; Директор скаржиться, що через нестачу французьких комедій він мусить «ставити комедії цього Піранделла, що в них сам чорт

ногу зломить» (тут – алюзія водночас до Мольєра та Тіка); актори займаються своїми справами; суфлер читає вголос текст п'єси «Гра ролей», яка має того дня бути показана: «Коли піднімається завіса, Леоне Гала, в кухарському очіпку і фартусі, ретельно збиває дерев'яною копиткою яйце у мисці. Філіппо, теж вбраний кухарем, теж збиває яйце. Гвідо Венанці сидить і слухає» [9, с. 316].

Відбувається «налаштування інструментів для виконання багатоголосої симфонії» [24, с. 110], увертюрою для якої стає поява з глибини глядацької зали шістьох людей: Батька, Матері, Сина, Пасербиці, Хлопчика 14 років та Дівчинки 4 років. Їхню появу також супроводжує авторська ремарка, що в сукупності з описом персонажів творить велику нарративну композицію.

З плином п'єси міняється й простір. Творцями його є дві групи персонажів – героїв вставної комедії та трупа театру. На основному сценічному майданчику, підготовленому до репетиції, Директор (Саросомісо), згідно зі вказівками персонажів, декорує то кімнату, то сад, то «крамницю мадам Паче»:

II Саросомісо. ...Ehi, dammi un pò di cielo!

L'apparatore. Che cosa?

II Саросомісо. Un pò di cielo... Ma non bianco! Ehi, elettricista, dammi un po d'atmosfera lunare... [21, с. 95]

Директор. Гей, а тепер тло з небом!

Декоратор (згори). Що?

Директор. Шматок неба... Таж не білого кольору! Гей, електрику, дай мені тут трохи місячної атмосфери... [9, с. 379]

II Саросомісо. Faremo il giardino. Calami qualche spezzato d'alberi! Due cipressetti qua davanti a questa vasca! [21, с. 94]

Директор. Ми зробимо, зробимо тут садок... Гей, спусти мені сюди тло з деревами! І пару невеличких кипарисів сюди, перед басейн! [9, с. 378].

Зміна декорацій не обмежує місця дії персонажів, оскільки вони здатні занурюватись у реальність своїх страждань усюди – і в глядацькій залі, і на сцені, і в глибині сценічного майданчика [8, с. 77]. Простір «Шістьох персонажів...» охоплює і сцену, й партер – і, отже, люди, які приходять дивитися виставу, самі стають її виконавцями. Хоча не завжди це усвідомлюють: «Початок спектаклю було сприйнято як повну неповагу до глядачів» (на прем'єрі у травні 1921 року. 16, с. vii).

У культурологічній практиці наявні приклади того, як письменники пропонували залучати глядачів до участі у театральному дійстві:

«Налити клею на крісла, щоб дама або пан, приклеївшись, викликали всезагальний сміх. За зіпсований фрак чи сукню – заплатити після вистави.

Продати одне й те саме місце десятьом особам: тиснява, суперечки й лайка гарантовані.

...Насипати на крісла порошку, який спричинює свербіж або чхання» [Ф. Т. Марінетті. 20, с. 2].

Відтак українська дослідниця Леся Демська робить висновок: «Здається, робилося все, щоб нав'язати тогочасному італійському суспільству нову візію світу і ролі мистецтва у її творенні через виразне заангажування митця. Зрештою, пов'язання життя і мистецтва завжди було найсильнішою (sic!) стороною футуризму» [3, с. 39].

Двоплановість простору, у межах якого переплелися драма персонажів та реалії повсякденного життя театру, призводить до порушення часової послідовності дії. Тут співіснують три часові плани:

– минуле;

– теперішнє;

– безпосередня дійсність, яка апелює до майбутнього (невдалої реалізації персонажів).

Ці плани по черзі міняються місцями в межах четвертого – тривалості денної репетиції [8, с. 78].

Герої то потрапляють у минуле – коли, занурюючись у спогади, оживлюють перед своїми двійниками-акторами певні епізоди свого нещасливого життя; то переносяться в теперішнє – передусім своєю появою на сцені; то «телепортуються» в майбутнє, яке знають наперед (тут у дію вступає драматично-іронічний конфлікт). У цих постійних зламах час існування персонажів набирає міфічного характеру, сполучаючи три виміри в синкретичну єдність.

Ще один знаковий прийом руйнування ілюзій – очуднення. У Піранделло особлива роль надається речам – зокрема, декораціям. Руйнування послідовності часів, із одного боку, та злиття минулого з теперішнім, із другого, – принципи дії іронії, котра показує свою двоїсту природу (деструктивну та творчу, діонісійську та аполлонівську).

Узагалі складність часопростору «Шістьох персонажів...» можливо пояснити суперечливістю літературного процесу першої третини ХХ століття. Знаком доби розвиненого модернізму в загальноєвропейському контексті стала потужна родо-жанрова дифузія (драматизація та ліризація прози, ліричний струмінь у драматургії й под.). Засобами дезілюзіоністської техніки Піранделло закладає підвалини того феномена, який пізніше отримує назву «епічний театр» [12, с. 198].

У «Шістьох персонажах...», як і в подальших двох частинах трилогії, виявилася та спе-

цифічна риса авторського чуття-мислення, яка полягає в єдності драматичного та наративного елементів, звісно з переважанням першого [8, с. 79]. У текст одного плану (драма) входить текст якісно іншого формозмісту (новела). Розповідні засоби, включаючи ремарки з зазначенням віку та зовнішності, подають життєву характеристику героїв, а дійсність, у якій вони існують, проаналізовано засобами театральної гри.

Оповідь про минуле, де слово по черзі беруть четверо дорослих персонажів (Батько, Мати, Син, Пасербиця), подає глядачеві всю конкретну інформацію про події, що сталися з їхньою родиною, але не послідовно, а у хронологічному безладді (переключення часових вимірів). Вона, ця оповідь, триває упродовж усієї п'єси й отримує сюжетне завершення лише у фіналі.

Заплутаний до неможливості конфлікт між героями драми, ускладнений постійними втручаннями працівників театру, розв'язується в реальній загибелі Хлопчика та Дівчинки. Це варіант давньогрецького *deus ex machina*, волею якого Директор, що втратив межу між грою (*fanzione*) та дійсністю (*realtà*), змушений перервати виставу, і персонажі зникають, нереалізовані, як і раніше.

Отже, оповідь постає саме як оповідь – повістувальний мотив. Але якщо спроеціювати її на драму, можна побачити, що ця вставна новела, розіграна в особах, організує підтекст п'єси Піранделло. Новела – один із прототекстів драми, який виявляється в самоцитатії творів «Трагедія персонажа» (*La tragedia di personaggio*, 1911), «Розмови з персонажами» (*Colloqui coi personaggi*, 1915).

Іншим прототекстом виступила мелодрама. Ненаписана та нерозіграна п'єса про «Шістьох персонажів...» вирізняється умовністю, перебільшенням пристрастей, видовищною та емоційною ефектністю. Мелодрама, поєднана з властивою для *commedia dell'arte* імпровізацією, створює атмосферу «розкутої пристрасті», якій «вартоспалахнути, щоб набути театрального характеру» [6, с. 140].

Безіменні герої п'єси – Батько, Мати та інші – задіяні в мелодраматичному конфлікті, водночас постають масками на втілення негативних емоцій: Батько – докори совісті (*il rimorso*), Мати – страждання (*il dolore*), Син – зневага (*lo sdegno*), Пасербиця – мстивість (*la vendetta*).

«Недовтіленість» цих персонажів помітна в тому, що вони одержимі лише цими своїми негативними емоціями. Вони хочуть, аби в них побачили живих людей, і намагаються скинути маски – тобто, всіма силами зруйнувати ілюзорність театрального втілення їхньої історії. Персо-

нажі розповідають про своє життя, а ця розповідь, своєю чергою, сприймається як пересічна мелодраматична вистава; через те збитий із пантелику Директор переплутав їхню історію зі звичайною комедією масок [23, с. 208], а тому викладає їм власні, якісно відмінні від їхніх, погляди на театральне мистецтво:

«Директор. ...Усі разом повинні творити гармонійну картину, граючи те, що можна зіграти! Я чудово знаю, що кожен має своє внутрішнє життя і хотів би виразити його. Але ось що найважче – показати лише найнеобхідніше, те, що виражається у стосунках з іншими; і через цю децицю дати змогу проникнути у саму глибину того життя, що криється усередині!» [9, с. 367].

У цьому – інтерпретація романтичної іронії на модерністському ґрунті [8]. Проте якщо поглянути на проблему в жанрово-стильовому аспекті, то мелодрама тут – не стільки об'єкт пародії, скільки відчайдушна спроба зруйнувати ілюзію як таку; тобто, вона має ту саму роль, що вставна п'єса у Тіка. З другого боку, в «Шістьох персонажах...» подано іронічно забарвлений, але «симпатичний образ театральної трупи, стурбованої творчими проблемами» [23, с. 218].

Мелодрамна історія шістьох персонажів у Піранделло твориться наче сама собою, «без автора». Дійові особи начитують свій текст суфлерові, який стенографує кожне слово; таким чином реалізується принцип А. Рембо – «не ми пишемо, а нами пишуть» [див. 19, с. 29], пізніше сформульований у працях структуралістів як опозиція «автор / скриптор».

У Піранделло ж перед глядачами проходить «самовиверження фантазії», яка намагається породити п'єсу – не звичайний драматичний твір, що його можна ставити самостійно, а образ, «архетип» п'єси, який передає найголовнішу особливість твору такого ґатунку – його театральність [11, с. 273]. Отже, як у формальних, так і у змістових вимірах іронія виявляє дві функції – як деструктивну (заперечення факту писання п'єси автором), так і креативну (п'єса таки твориться, але автором її виступає фантазія) [8, с. 82].

Очевидним є трагізм творчої спроби розкрити драму життя лише засобами театрального ілюзіонізму (особливо у тих сценах, де до творення художнього простору беруться не персонажі, а члени трупи). Директорові не вдається утримати явище дійсності у межах уяви, й у висліді на перший план знову виходить іронія, яка міститься в своєрідному «оживленні» бутафорських аксесуарів. А в цій іпостасі вона межує навіть із чорним

гумором: у дерев'яному басейні-фонтані без води знаходять справжню потопельницю – Дівчинку; з іграшкового пістолета по-справжньому застрелився Хлопчик.

II Sapocomico. Si è ferito davvero?

La Prima Attrice. È morto! Povero ragazzo!.. [21, с. 104].

Директор. Він поранився? Він справді поранився?

Прима. Він помер! Бідолашний хлопець... [9, с. 387–388].

Дві справжні смерті переривають життя двох театральних масок, навіть не наділених власним текстом (за авторською ремаркою, «questi due non parlano»), і театр покидають лише четверо.

Так руйнується ілюзорна межа вододілу між художньою видимістю й життєвою реальністю, правдоподібністю і власне правдою. Актори як носії принципу правдоподібності виявляються нездатними утілити правду персонажів [25, с. 35]:

II Sapocomico (*non potendone più*). Finzione! Realta! Andate al diavolo tutti quanti! Luce! Luce! Luce! [21, с. 105].

Директор (*не в силі терпіти*). Гра! Дійсність! Ідіть ви всі до дідька! Світла! Світла! Дайте світла! [9, с. 388].

Проте й у яскравому світлі, й у повній темряві («Залиши мені принаймні одну лампу, щоб я бачив, куди ступаю» [9, с. 388]), персонажі не зникають, а спускаються у глядацьку залу, звідкіля й вийшли – наче стверджуючи, що хоча вони й не знайшли свого автора, але все-таки існують як люди.

Цікавим є анонс до постановки даної п'єси у київському Театрі на Подолі: «5 березня 2021 року у Театрі на Подолі відбудеться вистава “Шість персонажів у пошуках автора” в Києві, за мотивами твору Нобелівського лауреата Луїджі Піранделло. Улюблені персонажі як діти. Їх просто неможливо забути. Вони живуть у думках, в театрі, в кіно, у книгах. А як бути з тими, про кого не дописали і забули?»

У нашій виставі вони вирішили самі дати собі раду і з'явилися просто посеред репетиції у театрі. Вони обурюються, благають і вимагають вислухати їхню історію. Вони хочуть отримати свою роль а відтак – життя. І тепер режисер має знайти відповідь на класичне Шекспірівське питання: *бути чи не бути?*» [14].

Завдяки доцільному чергуванню розповідних і питальних конструкцій, іронічних та серйозних інтонацій, співзвучним словам (передусім «забути – бути») створюється мотивація для гля-

дача: узяти участь у «дописуванні» образу кожного з героїв.

«Вистава, яку треба створити» отримала актуалізацію не лише у драматургії, а й у поезії української діаспори другої половини ХХ століття. Вільна віршова форма, в якій викладається синопсис театрального дійства, перетворює його на «віршовану новелу»: лише кількома штрихами накреслено дію, яку читач має доуявити самостійно. Більше того, до макрокосмосу художнього твору прилучається весь антураж вистави – декорації, реквізит, елементи сценічного простору, які, поряд із персонажами – акторами, також стають ключовими дійовими особами.

Таким, наприклад, є твір Б. Рубчака «Проект для балету в трьох актах» (зб. «Камінний сад», 1956). Три частини майбутньої вистави (так званого *balletto da fare*. 8, с. 84–85) розігруються на сконцентрованій до «точкового простору» театральній сцені, яка є символічним синонімом душі ліричного героя:

Цю синю тугу хтось невміло назвав кімнатою, де ми одні. Вимовляю невидні птахи, і вони летом пестять невідоме. Відчуваю в кутку кімнати – чотирикутної туги – абстракцію твого тіла (декорація).

Добре, що ніч, добре, що ніч, бо не бачиш абсурдного арлекіна моєї душі, що вилетів піруетами, заблагав арабесками і зомлів перед тобою (дія) [10, с. 201].

Аналізуючи «балет» Б. Рубчака з позицій мистецтвознавства, можна виявити, що за структурою він подібний до найдавнішого, нині призабутого інваріанта – «балету з номерами» [див. 18, с. 30]: різні танці, з яких складається твір, мають чіткі характеристики й розрізняються між собою.

Танці, що їх репрезентує кожен «акт» «віршованого балету» Б. Рубчака, різняться передусім словесним виразом. Ритм першої частини нагадує вальс: крім домінанти трискладових розмірів, цьому сприяють і анаграматичні розриви слів, які нагадують ноти, – «доб-ре», і специфічні балетні терміни, якими позначаються складні танцювальні па – «піруети, арабески».

Друга частина – «За вікном казка. / За вікном ходять монахині, фіолетово усміхаючись, / під галузками, що носять чорні помаранчі» [10, с. 202] – вводить у структуру Рубчакавого

твору елемент танцю-ходи (сарабанди). Йому контрастує внутрішній монолог героя, деталі якого співзвучні з серенадою:

хочу
чудотворними кінчиками пальців
слухати мелодії мандолін
у твоєму шаленому волоссі»...

У третій частині декорація та статисти зникають повністю, проте лишається апофеоз. У рядках «Усміхаюсь приховано: / в останньому акті мого балету / ти покохаєш мене» – передбачуваний розвиток дії, яка веде до щасливої розв’язки [8, с. 86].

Висновки. Інтерпретацією прийому руйнування, іманентного для іронічного стилю літератури, стала на початку ХХ століття «театральна трилогія» Луїджі Піранделло, насамперед п’єси «Шестеро персонажів у пошуках автора» («*Sei personaggi in cerca d'autore*», 1921). «Сцена на сцені» для італійського митця була найкращим способом утілити різкий розрив між реальною життєвою трагедією безіменних персонажів (Батька, Матері, Сина, Пасербиці та інших) і варіативністю її сценічного показу.

У Піранделло іронія має не лише деструктивну, а й конструктивну природу: попри динамізм і заплутаність внутрішньої п’єси, авторові таки вдається дотримати принципу класицистичної тріади бодай на зовнішньому рівні. Тут очевидна єдність дії, оскільки навколо конкретної історії організовано словесний матеріал; єдність часу – необхідні для репетиції кілька годин одного

дня; єдність місця – глядацька зала та сценічний майданчик, які разом створюють єдиний театральний простір.

Прикметною рисою творів, збудованих на прийомі «сцена на сцені», виявляється авторське самоцитування, при якому драматург веде творчий діалог зі своїми персонажами, дозволяючи їм висловлювати іронічне або серйозне ставлення до п’єси, надто ж – тієї, яка саме пишеться. Зразком цього є скарга Директора театру на складні колізії Піранделло, висловлена у «Шістьох персонажах...» самого ж Піранделло. У будь-якому разі ця письменницька самоіронія знаходить відгук у серці реципієнта, викликаючи в нього сміх або хоча б усмішку.

Таким чином, можна стверджувати, що «сцена на сцені» – це концептуальний художній прийом, здатний зосередити усі реєстри іронічного в окремому творі. Передусім – у драматичному, але не менш дієвим він є й у прозовій оповіді, а також, цілком вірогідно, у поетичному тексті: свідченням тому в цій роботі є вірш «Проект для балету у трьох діях» Б. Рубчака. Саме це й визначає перспективи подальших досліджень у даній галузі, зокрема утвердження сутності прийому «сцени на сцені» у формозмісті літературного твору як принципу розбудови специфічного двоїстого часопростору, де ігрові елементи міцно переплітаються з життєвими реаліями, а мистецтво постає як рушій постійного творення та перетворення навколишнього світу.

Список літератури:

1. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк: Твердиня, 2017. 532 с.
2. Вірченко Т. Сучасна українська драматургія: галерея портретів: монографія. Кривий Ріг : Видавець Р.А. Козлов, 2018. 180 с.
3. Демська Л. Кілька штрихів до історії та ідеології українського та італійського футуризму. *Зерна: літературно-мистецьких альманахів українців Європи*. 1995. Ч. 2. С. 37–41.
4. Дениско П. Семантика прийому «театр у театрі» на прикладі п’єси Луїджі Піранделло «Шестеро персонажів у пошуках автора». *Практична філософія*. 2011. № 4. С. 145–154.
5. Зайцева І.П. Поетика сучасного драматургического дискурса: монографія. Луганск: Альма-матер, 2007. 433 с.
6. Зуккер І.Д. Своєрідність п’єси Л. Піранделло «Шестеро персонажів у пошуках автора» та естетика «театру в театрі». *Вісник Київського університету. Серія: Іноземна філологія*. Вип. 26. 1997.
7. Лотман Ю.М. Текст у тексті. Слово. Знак. Дискурс. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 430–441.
8. Науменко Н.В. Прийом «сцени на сцені» – чинник іронічного формозмісту в літературному творі: монографія. Київ: Видавництво «Сталь», 2023. 196 с.
9. Піранделло Л. Шестеро персонажів у пошуках автора. *Блаженної пам’яті Матія Паскаль* / пер. з італ. М. Прокопович. Харків : Фоліо, 2007. С. 295–390.
10. Рубчак Б. Проект для балету у трьох діях. *Півстоліття напівтиши: антологія поезії Нью-Йоркської групи* / упоряд. М. Ревакович. Київ : Факт, 2005. С. 201–202.
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. Соколянський М.Г. «Сцена на сцені» як принцип побудови драматичного твору. *Поетика: зб. наук. праць* / відп. ред. В.С. Брюховецький. Київ : Наукова думка, 1992. С. 190–199.
13. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальних вищих закладів. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
14. «Шість персонажів у пошуках автора» в Києві! URL: <https://kontramarka.ua/uk/sestero-personaziv-u-posukah-avtora-62561.html> (дата звернення 13.02.2024)
15. Bernard, E. Pirandello e Tieck: Plagio o Ispirazione? *Italica*. Vol. 91, issue 2. P. 243–254.
16. Bonino, G.D. La „prima“ di „Sei personaggi in cerca d'autore“. *Scritti di Luigi Pirandello, testimonianze, cronache literali*. Torino : Tirrenia Stampatori, 1983. P. iii-xviii.
17. Francastel, P. La Réalité Figurative. Paris : Goutier, 1965. 416 p.
18. Hodeir, A. Les formes de la musique. Paris : Seghers, 1995. vii, 212 p.
19. Howe I. The idea of the modern. N.Y. : Horizon Press, 1967. 317 p.
20. Il Teatro Futurista Sintetico. *Manifesti Futuristi*. No. 73. Firenze : SPES-Salimbeni, 1980. 4 p.
21. Pirandello, L. Tutte le opere: Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV. Milano : Arnoldo Mondadori, 1993. 341 p.
22. Schlegel, F. Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms. London, 1968. 173 p.
23. Starkie, W. Luigi Pirandello. 1867–1936. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967. xiv, 304 p.
24. Szondi, P. Il Dramma Impossibile. *Teoria del Dramma Moderno*. Torino : Einaudi, 1962. P. 107–112.
25. Tinterri, A. Two Flights and a Stage Direction: Pirandello's Staging of "Six Characters in Search of an Author" in 1925. *The Yearbook of the British Pirandello Society*. Vol. 3. 1983. P. 33–37.
26. Society for Pirandello Studies Annual Conference. URL: <https://pirandello-studies.lcir.co.uk/> (access date 18.02.2024).

Naumenko N. V. MAINTENANCE OF IRONIC DISCOURSE IN L. PIRANDELLO'S SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

Irony in contemporary cultural realities appears to be an active method to tell the truth, the possibility to latently say something that would not be perceived the proper way at the other angle. This 'something' can exist only in the shape of irony that serves a special 'protective layer.' The limits between reality, ironic layer and consciousness get erased to furthermore create the new world in which all the time dimensions (past, present and future) attain the new semantic. Important is also the intertextual aspect of irony, whose essence is to give the quotations, allusions and reminiscences some opposite substance, to show serious through ridiculous, meantime the game as the essential constituent of irony goes on in scenic (in any meaning of this word) dialogue of literary works and époques of their emergence.

The author of the article deduced the ways of irony's actualization in the early 20th century European dramaturgy, primarily in Pirandello's Sei personaggi in cerca d'autore (1921). There was shown that 'stage-within-a-stage,' to which a dramatist had given the new shape-and-substance content and openness to the further interpretations, is the most eloquent way to create the conflict that remains the propellant of a drama action. Actually, the divergences between actors and directors, problems with theatrical machinery, which would imminently lead to the clash of opposing opinions, become the basis for the conflict in a 'stage-within-a-stage' play. It is far more evident in 'a rehearsal drama': a priori it is impossible to set up its plot to make it completely flawless and smooth, moreover regarding the specifications of theatrical life, and Pirandello's comedy epitomizes is properly. Collisions of time-and-space concepts 'stage,' 'auditorium,' 'behind-the-scenes' allowed the dramatist to show the integrate connection of theatre and life, which fact conditions the undoubted staginess of Sei personaggi up to nowadays.

Key words: irony, dramaturgy, theatre, L. Pirandello's works, 'stage-within-a-stage,' conflict, intertext.