

УДК 821.161.2

DOI: 10.31652/3041-1084-2023-1-74-87

**ЖАНРОВЕ РОЗМАЇТТЯ «П'ЕСИ У П'ЕСІ»
В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

**GENRE DIVERSITY OF «PLAY WITHIN A PLAY» IN
CONTEMPORARY UKRAINIAN LITERATURE**

Науменко Н. В.,

orcid.org/0000-0002-7340-8985

доктор філологічних наук, професор,

професор кафедри іноземних мов

Національного університету харчових технологій

Надзвичайно важливою й актуальною є проблема вивчення еволюції іронічного начала в літературній творчості. У цій роботі йтиметься про іронічний стиль у **драматургії**, оскільки вона ґрунтується на ігровому елементі, основному для іронії. Риторична фігура «прикидання» (*eironeia*), з якої виростає зазначений вид комічного, зумовлює основний критерій вибору матеріалу для дослідження: прийом «театр у театрі», або «сцена на сцені».

Розвиткові іронічного змісту не лише п'єси у п'єсі, а й інших можливих 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. Тому дієвим формотворчим чинником тут є «репетиція», на основі якої будується або цілий твір, або його частина.

Відтак дослідження «сцени на сцені» в українській літературі є актуальним і сьогодні. Адже, зважаючи на історію вітчизняного драматичного мистецтва, до певного часу п'єс-репетицій та п'єс-вистав у нашому письменстві було небагато; сучасними взірцями жанру можна визнати «Спокуси несвятого Антона» І. Костецького, «Каїна» Ольги Кирилової та «Цирк життя нашого» Світлани Лелюх. Але тим цікавіше знаходити в нашій драматургії твори з бодай незначними елементами «сцени на сцені», оскільки функції цього прийому вбачаються набагато

більш різноманітними, ніж звичайне висміювання ґанджів та інтриг внутрішньотеатрального життя.

Поставши як показ театральної зали, «сцена на сцені» може розіграватися в будь-якому закритому або відкритому просторі. Значною мірою це символізує рух до подієвих первин театрального дійства як такого, проте — якщо йдеться про художній твір — за умови показу подій неординарних, на ґрунті яких виникають і розв'язуються (або лишаються відкритими) конфлікти.

Ключові слова: драматургія, іронія, «п'єса у п'єсі», українська література ХХ століття, жанр, стиль, конфлікт.

The problem of studying the evolution of ironical element in literature is crucially important and relevant. This article deals with the ironical style in dramaturgy, owing to the fact that it is founded on the element of game intrinsic to irony. The rhetoric figure of pretension (*eironeia*), from which the mentioned kind of comical had initiated, conditions the main object for this research — «a theatre within a theatre», or «a stage within a stage».

Two-dimensional setting of the action (both in formal and substantial aspects) serves as an impetus for development of an ironic style not only in a play, but also in any possible generic modifications of this structure. In other words, an array of literary works shares the same artistic code, upon being included into the single play. Therefore, the main formal factor in this case is «a rehearsal», on which either an entire play or its part gets based.

Actually, the studies of «a stage within a stage» in Ukrainian literature remain relevant nowadays. Regarding the history of national dramatic art, it can be said that there were few «rehearsal plays» and «show plays» in Ukraine for the time being; works like «*Spokusy nesviatogo Antona (Temptations of Unholy Anthon)*» by Ihor Kostetsky, «*Kain (Cain)*» by Olha Kyrylova and «*Tsyрк zhyttia nashogo (The Circus of Our Life)*» by Svitlana Leliukh are the updated epitomes of this genre. On the other hand, it is quite interesting to search for plays with traces of «a stage within a stage», since the functions of this means go far beyond the typical derision of internal theatrical drawbacks and intrigues.

Having emerged as a reflection of the theatrical scene, «a stage within a stage» can evolve in any closed and open space. Significantly, this symbolizes the movement towards the event elements of theatrical action itself; however (when it comes to a high-quality artistic work), in case of showing some

extraordinary events that set up acute conflicts either to be solved or remain open during the action.

Keywords: dramaturgy, irony, «a play within a play», Ukrainian literature of the 20th century, genre, style, conflict.

Постановка проблеми. У драматичному роді літератури точку зору автора виявлено найменшою мірою, а отже — ширший простір для роздумів, відчуттів і оцінок залишено героям, а в перспективі — й реципієнтам. Оскільки рушієм драматичного дійства був і лишається конфлікт, то особливо промовистим прийомом його творення виступає саме «сцена на сцені», або «п'єса у п'єсі», з її понад 400-річною традицією. Йдеться передусім про «драму-виставу» або, що важливіше, «драму-репетицію»: навряд можна вибудувати її сюжет так, щоб у ньому все було гладенько та бездоганно, надто якщо зважати на специфіку театрального побуту. Співудари часопросторових площин «сцени», «закулісся», «глядацької зали» дозволяють драматургам показати нерозривний зв'язок між театром і життям та водночас застерігають від повного їх злиття.

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

Поняття «сцена на сцені» можливо часом застосувати й до такої п'єси, котра сама по собі не має стосунку до театральної діяльності, зате внутрішня її подієвість зумовлює двоплановість дійства. Відтак постають такі формотворчі концепти: *мрія як «текст у тексті»*, *видіння як «текст у тексті»*, *сон як «текст у тексті»* [13, с. 9 – 10]. Хрестоматійними взірцями таких творів в українській літературі ХХ століття можна визнати «Фараонів» О. Коломійця з їхнім «алегоричним сном» [12, с. 102], а у письменстві для дітей — інсценівку повісті Я. Стельмаха «Вікентій Прерозумний», популярну на початку 1980-х

років. Відповідно, і вставний сценічний майданчик може поставати у різних просторових модифікаціях — наприклад, вітальня, де відбувається маскарад, у «Камінному господарі» Лесі Українки, гримерна у «Житейському морі» І. Карпенка-Карого або «Галасі за сценою» М. Фрейна, божевільня у «Народному Малахії» М. Куліша, ліжко у «Спокусах несвятого Антонія» І. Костецького, циркова арена в одноактívці «Цирк нашого життя» Світлани Лелюх.

Нагадаймо: драматичний спосіб зображення дає можливість глибоко розкрити сутність людини, її вдачу, сподівання і прагнення, адже вона постійно перебуває в таких ситуаціях, де потрібно діяти, розв'язувати часто складні питання. Наявність конфлікту антагоністичних сил є серцевиною драматичного твору. Справедливо говорив І. Кочерга: ні тема, ні сюжет, хоч якими б вони були актуальними чи виразними, не врятують безконфліктну п'єсу [16, с. 276].

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

За слухним спостереженням Олени Бондаревої, актуальним підходом до аналізу сучасних драматичних творів із урахуванням прихильності українських драматургів до принципу «театр у театрі» є те, що Е. Барба називає «театральною антропологією», тобто наукою «про соціокультурну і фізіологічну поведінку людини в ситуації вистави» [19, с. 8].

Постановка завдання. Мета цієї роботи — на основі аналізу творів сучасної української драматургії, збудованих на засадах «театру в театрі», визначити роль зазначеного композиційного прийому у творенні іронічної тональності сценічного дійства та утвердити його чинником взаємодії мистецтва та життя.

Головним завданням для досягнення цієї мети стало детальне дослідження «театру в театрі» в українській літературі останньої третини ХХ — початку ХХІ століть на формозмістовому рівні, зокрема з урахуванням інтерпретацій різних видів мистецтва (літератури, театру, цирку) та релігійної обрядовості.

Виклад основного матеріалу. Драматургія та театр межі ХХ-ХХІ ст., як в Україні, так і в усьому світі, має справу як із канонізованими мистецькими практиками ХХ століття, зокрема «очуженням» (Бертольд Брехт), «очудненням» (Лесь Курбас), «жорстокістю» (Антонен Арто), «ритуалізацією» та перформативізацією (Єжи Гротовський), «надмаріонетковістю» (Гордон Крег), так і з новітніми формами репрезентації, запропонованими техногенно-комп'ютерною добою [1, с. 67; 9, с. 81 – 82; 17, с. 12].

Знаковий взірєць української «п'єси у п'єсі» саме такого, постмодерного стибу — «Спокуси несвятого Антона» Ігоря Костецького. Прийом «самоподвоєння» помітний у композиції драми (дії, помежовані інтермедіями), у застосуванні засобів маскарару, вертепу та шкільної драми, у гендерному двійництві героїв (Антон — Антоніна, Валентин — Валентина, штукарі — штукарки). Наявні тут і архетипні числа: «Мінімум учасників — 12 осіб» [10, с. 15]. Доволі цікавим рішенням побудови п'єси є *«абсурдна ситуація в основі тексту — актори втручаються в життя людей і сприймаються ними як реальність, впливають на хід подій, надають відповідного тону, оцінюють. Поруг з реальною дією розігрується інтермедія, і часом вони повністю змішуються, люди стають акторами, актори — людьми. Рвуться логічні зв'язки між предметами, явищами мистецького і реального плану»* [6, с. 54].

У «Спокусах...» обмежені як час (із 9.00 до 21.00 у неділю), так і простір дії (ліжка). Саме ліжка у п'єсі постає варіацією внутрішньої сцени, на якій розіграється дійство. Масковий характер дії передбачає не лише очуднення (у традиційних інтерпретаціях), а й суто брехтівське «очуження» від власного «я» [15, с. 316]:

Антон. Хочеш сказати: ми актори модерного театру?

Антоніна. Атож, хочу сказати: ми актори модерного театру [10, с. 28].

Ці слова стають містком до вставної п'єси:

Перший штукар. Ми актори модерного театру.

Другий штукар. Ми актори модерного театру [10, с. 28].

Основна дія п'єси переривається інтермедіями, в яких «штукарі» і ставлять драму, і водночас її обговорюють («драма-репетиція»). Ці «актори» мають імена гоголівських персонажів із повісті «Вій» — Хома Брут (третій), Тиберій Горобець (четвертий) і другий, що забув

ім'я (у Гоголя — Халява). Перший же прибирає собі роль режисера-постановника [13, с. 121].

Прикметно, що в малознаній сучасному глядачеві інсценівці «Вія» авторства Марка Кропивницького саме Хома Брут в імпровізованих виставах із нагоди різних релігійних свят грав жіночі ролі. Причому ролі здебільшого підступних новозавітних героїнь — Іродіади, Пентефрії й їм подібних [14, с. 305]. Наче актор античного театру перших десятиліть (ба навіть днів) його існування, або представник театральної студії часів Києво-Могилянської академії — за правилами шкільної драми, жінок неодмінно грали чоловіки [18, с. 209].

«Спокуси...», надто ж уведена у них вставна п'єса, акумулювали певні традиції минулого: середньовіччя — у побудові твору за зразком містерії або мораліте, за визначником автора; класицизм — у прагненні хоч і не вповні, але дотримуватись правила тріади; бароко — в оксиморонах та витонченій мовній грі [див. 20, с. 26]:

Валентин. Ревнощі — це зі світу псів, лосів та лососів... І злоба — з лоба, з-під лоба, з-над лоба, з-посеред лоба — і я вже невтримно біжу по видовищах... [10, с. 100].

Другий штукар. Пропоную слово у розкладі: Веспасіян — весь пасьянс.

Валентина. Дуже добре. Що таке весь пасьянс?

Другий штукар. Пасьянс, мирна картярська гра. Виходить рідко. Та коли вже виходить, то кажуть: вийшов весь пасьянс [10, с. 103].

З XIX століття до твору увійшла «німа сцена» з гоголівського «Ревізора» [10, с. 110], доповнена ремаркою у стилі біблійної оповіді:

І дмухнув ПЕРШИЙ ШТУКАР. І диво: притьмом усі усіх в обійми хапають. Та ба, не хапають, а чемно та обережно приймають в обійми одне одного. Так, що взаємна повага й пошана при тому з кожного аж проситься [10, с. 111].

З XX століття — потік свідомості, потяг до абсурду, авангардистські інтонації, що умовно сконцентрувалися в цитаті: «Наша вистава — революційний протест проти природної гармонії» [10, с. 103]. І попри те, що І. Костецький називав свої п'єси «творами для театру», вони більше тяжіють до «лезедрам». Інтертекст, урешті-решт, і виступає ключовим чинником творення фантазмагоричне та пародійне забарвлення «Спокуси...» Ігоря Костецького [13, с. 123].

Актриса та режисер Світлана Лелюх розгортає свою «виставу у виставі» на арені цирку. Жанром твору визначено «казку для дітей і дорослих»: це відразу створює горизонт очікування історії з героями різного плану — людьми, живими істотами та неживими предметами, котра водночас містить певні філософські узагальнення. Цьому сприяє й назва «Цирк життя нашого»: цирк — мистецтво, улюблене серед дітей, а «доросла» інверсія останніх двох слів надає заголовку піднесеного звучання.

Конфлікт у п'єсі Тетяна Вірченко характеризує як «неяскравий, неглибокий, негострий», проте, за її спостереженнями, саме такого ґатунку твори виступають домінантними в українській драматургії початку 2000-х [2, с. 206]. Двоплановість одноактівки, яка охоплює кілька годин життя циркових артистів, дозволяє спостерегти таке мовне явище. У повсякденні словосполучу «влаштовувати цирк» часто вживають як синонім дієслів «прикидатися», «глумитися», «висміювати», «дуркувати», а всі вони, своєю чергою, є актуалізацією терміна з праці Георгія Хіровоска — «поруганіє», тобто аналогами поняття іронії [4, с. 122].

Контрастністю позначено вже першу сцену п'єси:

Рома (*скривився, як від зубного болю*). О цирк, цирк, цирк! Свято душі і тіла. Молодість, радість і... що?.. Ах, так-так, здоров'я! (*Хапається за попереk*)... Мімі, дороженька, даю уточнення: цирк — це гармидер, суєта, сімейні скандали, нерви, радикуліт і — розлучення! [11, с. 187].

Промовистими у початковій сцені є прикметник «зажурений» та прислівник «знехотя», якими показано емоції головного героя перед виходом на арену. І його можна зрозуміти: постійно виконувати один і той же номер, супроводжуючи його однією й тією ж пісенькою, не надто й весело. Несподівану появу Пташеняти дресирувальник Рома спершу сприймає як провал «накатаного» номера, однак саме воно вносить елемент новизни — небачений раніше атракціон «Імператорські пінгвіни» обіцяє великий успіх і людям, і тваринам [13, с. 124].

У п'єсі-казці порушено також насувні екологічні проблеми, виразником яких є Пташеня: *«Пінгвінів залишилося дуже мало. Щохвилини на землі зникають безслідно якісь тварини. Тепер черга за пінгвінами...»*. Аби вплинути на злочинців, які намагалися продати двох рідкісних птахів, Рома пропонує щось на кшталт гамлетівської «пастки»:

...Робимо номер про пінгвінів, запрошуємо на виставу браконьєрів — вони плачуть від розчулення, публічне розкаяння — і щасливий фінал! [11, с. 195].

Цей номер, що його (згідно з авторською ремаркою) Рома лише уявляє, водночас дозволяє приборкувачеві усвідомити, що ж таке, власне, цирк:

О цирк життя нашого... Як же все пов'язане одне з одним... і неможливе одне без одного... і нічого зайвого. А ми не розуміємо цього — і звідси всі наші біди. І нестерпна самотність... [11, с. 197].

І суто казковий щасливий кінець, розіграний як парад-але циркових артистів, передає це усвідомлення й читачеві.

Водночас «сцена на сцені» актуалізується у творах, написаних на хрестоматійні, «вічні» сюжети. Свідченням тому є оприлюднена в 2000 році одноактна драма Ольги Кирилової «Каїн», уміщена в антології п'єс на біблійні теми «Від неба до землі» (2018). Уже побіжний погляд на її текст, починаючи зі списку дійових осіб, дає змогу стверджувати творче переосмислення не лише колізії «Каїн — Авель», а й традиції взаємопроникнення театру та глядацької зали, розпочату комедією Л. Тіка «Кіт у чоботях».

П'єса — синтез елементів пантоміми, психодрами та радіодрами, за змістом — суцільна «гра в навпаки». Образи Каїна та Авеля в початковій ремарці різко контрастують з їхнім біблійними прототипами:

...сцена посередині стає пустельною, і на неї виходять двоє. Точніше, один вступає, а другий ввалюється. Перший — привабливий і чарівливий молодик... з почуттям міри — у світлому костюмі з краваткою-метеликом та білою гвоздиком в петличці, на голові світлий ширококрисий капелюх. Другий — щось темне й незрозуміле, спочатку взагалі не схоже на людину, весь у звисанні розкуйовдженого чорного волосся та подертої брудної одежі... [8, с. 218-219].

Тут реципієнт міг би подумати, що перший — Авель, а другий — Каїн, такі, якими їх описували вже інтерпретатори біблійних першотворів, але надалі Перший дає роз'яснення:

Ганьба, незмивана ганьба впала на нашу родину... Це він — ганьба нашого роду... ЦЕ МІЙ БРАТ АВЕЛЬ [8, с. 219].

Стан, що його сучасні психологи називають «змінюю парадигми» (англійською — paradigm shift), здається, охоплює не лише героїв одноактівки, а й її читачів: особливо дивує Авель, зовні більше схожий

на безхатка, ніж на канонічного пастушка. Тим часом Каїн, нагнітаючи атмосферу, розповідає про «злочин» Авеля, який полягає всього-на-всього у «відлюдкуватості, відчуженості». Упродовж усієї дії Каїн кепкує з брата, дорікає йому «недоцільною» грою на сопілці, гасить об його тіло сигарету, а насамкінець заявляє:

...Насправді АVELЬ — це я. Це він мене вбиває щодня своєю тупістю, нікчемністю свого існування в нашому прекрасному... світі! [8, с. 228].

З біблійного прототексту можна зрозуміти, що старший брат убив молодшого через заздрість. Ольга Кирилова надає цій колізії нового значення, уводячи сцену з дівчинкою, котра дарує саме Авелеві, а не Каїнові квіти, причому з символічною назвою — «братки» [13, с. 126]. За задумом авторки, це мало б уособлювати примирення (якого, однак, не відбулося). Або архетипне, можна сказати — дитинне очікування щасливого кінця: «може, цього разу станеться диво, і герой залишиться живим».

На порівняно невеликому часопросторі п'єси співіснують декілька вимірів «тексту у тексті». І це не лише фрагменти Книги Буття, а й філософські розмірковування, і цитування анотації до книги Мішеля Фуко «Наглядати й карати», навіть із бібліографічним її описом [8, с. 224], і варіація на тему античного хору:

Будь таким, як ми хочемо — тоді, може, змилюємось.

Будь з нами хорошим, тоді ми — подивимось.

З нами заводити жарти, любий друже, не варто [8, с. 225].

Тим часом Авелеві, незavidному зовні, але просвітленому зсередини, у п'єсі надано ознак Ісуса Христа, помітних у єдиному його осмисленому монолозі, наснаженому концептами вже з Нового завіту:

...Людина має цінність лише тоді, коли вона корисна вам! Малий, радів життю, а ви прирекли мене вже тоді, тільки я не знав... Я намагався зробити вам приємність бути таким, як ви хотіли — і цим драгував вас іще більше. Бо ви хотіли мого болю, а не моєї покорі. Бо якби я хог раз відповів вам злом на зло — ви б зрадили, що мене є за що карати. Ви легше пробачаєте всі найтяжчі злочини, ніж відстороненість... І я, вмираючи, не побачу, чи був хтось окрім мене [8, с. 230].

Саме цей монолог і стає для Каїна поштовхом до вбивства, яке глядачі все одно сприймають як «не насправжки»: «Ти бачив, як він упав? Так кумедно! А як руками змахнув? Ну й незграба...» [8, с. 231].

А закінчується дійство висловом Глядача, виписаним цілком у дусі комедії Людвіга Тіка «Кіт у чоботях»:

А я взагалі не зрозумів, про що це? Що вони, власне, хотіли цим сказати? Це що, виходить, що я — Кайн? Ні, тут явне перебільшення... Не могли нічого новішого придумати... [8, с. 232].

Інтерпретація старозавітної історії про двох братів відбувається на рівні як змістовому, так і формальному. Та все це зроблено з великою повагою до автентичного тексту.

Якщо окреслити в парадигмі сучасної драматургії як окремі жанрові категорії твори, присвячені видатним діячам мистецтва, та твори, збудовані за принципом «тексту у тексті», то можна стверджувати, що одним із небагатьох митців, якому пощастило об'єднати формозмістові характеристики цих жанрів, став наш сучасник — Валерій Герасимчук.

Галина Каспич у своєму дослідженні «П'єс про великих» за ключове ставить поняття «метатеатру». За її висновком, заслуга драматурга у становленні інтертекстуальної парадигми сучасної літератури — в тому, що він «прагне... розширити та доповнити український (Андрей Шептицький, О. Довженко, Д. Яворницький) та європейський (Мольєр, М. де Сервантес, В. Шекспір, Л. ван Бетховен, Н. Паганіні та ін.) культурні пантеони, створює власну систему взаємодії з біографіями і творчістю своїх протагоністів... і розсуває жанрові кордони біографічної драми» [7, с. 14 – 15].

Увагу як «п'єси у п'єсі» привертає низка сцен у творі «Поет і король, або Кончина Мольєра»: хоча, за жанром, це біографічна драма, але В. Герасимчук надає їй формозмістових рис міраклі [13, с. 128].

Інтертекстуальним лейтмотивом п'єси Герасимчука є комедія «Хворий, та й годі», яка, за задумом нашого сучасника, саме пишеться (і, як відомо, під час її четвертої демонстрації 17 лютого 1763 року Мольєр помер за лаштунками). Цитуються діалоги Аргана з його братом Беральдом, зі служницею Туанеттою, епізод «візиту лікаря» з третьої дії, а насамкінець — монолог Полішинеля з самого початку мольєрівського шедедру.

Тетяна Вірченко стверджує, що елемент «п'єса у п'єсі» потрібен Герасимчукові, аби «проілюструвати важливість для драматурга [тобто Мольєра — Н. Н.] сценічного втілення власних творів» [3, с. 118]. Власне, у таких кількоплщинних текстах посилення персонажів на драми свого ж таки творця є не лише частотними, а фактично

постійними: зокрема, у «Хворому, та й годі!» Арган метає критичні стріли у Мольєра, котрий несправедливо, на думку героя, осміює лікарів.

У першій «виставі у виставі», як її визначає сам В. Герасимчук, протагоніст постає перед глядачем у ролі Поета — за столом, із пером у руці. За його плечима стоїть Муза (молода актриса Оноре Лебель де Бюссі) та декларує його призначення:

...А ти — все пишеш перед Богом звіт
 Про те, як, відчуваючи пороки,
 Ти намагався врятувати світ... [5, с. 63].
Водночас тривожно звучить заключна строфа поезії:
 Минуло все: Бордо, Ажан, Тулуза,
 Мені здається — я вже й не живу.
 Поет вмирає — і вмирає Муза...
(*Одірвалась од аркуша й доказала вже своїми словами*)
 Я Вас, Мольєре, не переживу... [5, с. 64].

Цю строфу, відсутню в оригінальному варіанті поезії, Оноре додає самостійно, пояснюючи Мольєрові: «Якби я була Музою — я те саме Вам сказала б».

Друга «вистава у виставі», назву якої винесено у заголовок, відбиває специфіку стосунків комедіографа з «сильними світу цього», зокрема — як міг би скластися діалог між ними. Короля тут грає актор із «дворянським» прізвиськом Барон; служниця Поет виступає в ролі самої себе; самого Поета традиційно зображує Мольєр.

Мова другої вставної п'єси серйозна за змістом, однак промовисто іронічна у плані просодії. Сам Мольєр, як відомо, віршувальником був надзвичайно майстерним, але у «драматичному діалозі» Герасимчука він оперує римами зужитими, ба навіть тавтологічними, вкладаючи їх у уста то Поетові, то Королеві:

Поет
Чого ж мені невдячного вдавати?
Це — справді борг! І треба віддавати...
 Бо як би я прожив ці всі роки
 Без Вашої підтримки і руки?
Король.
Я не жалкую, що я вас підтримав,
Адже за це немало теж отримав –

Як ви в виставах входили у роль,
Я навіть забував, що я король!...[5, с. 85].

Проте не можна не поцінувати майстерності В. Герасимчука у передачі істинних мольєрівських фонетичних візерунків: зужиті рими вдало чергуються зі складеними та багатими на взірєць «не були ще — блище», «я з ним — блазнем», «постриг — гострих», «несу / знесу / су — всю», «принци — принцип», «затупились — заступились» [13, с. 130].

Висновки. Прийом «сцена на сцені» активізується у вітчизняній драматургії та театрі другої половини ХХ століття, як у письменників материкової України, так і в діаспорі. І цей прийом дієвий і до сьогодні, саме внаслідок іманентної йому іронічної двоїстості. Зокрема, традиції діаспорного «театру в театрі» розвиває Ігор Костецький, одночасно актуалізуючи середньовічні драматичні жанри — містерію, міраклъ і мораліте, і відтак його твори ґрунтуються на розігруванні кількох п'єс у межах однієї.

Представник сучасного материкового письменства Валерій Герасимчук подає унікальний взірєць «п'єси-репетиції», де головний герой — Мольєр — репетирує уривки з ненаписаної драми, яка вже має назву «Поет і Король», то зі своїми приятелями, то сам із собою. Розгортаючи колізію твору, драматург намагається відновити «зв'язок часів» (та в жодному разі не «осучаснюючи» класичних сюжетів, що робить йому особливу честь). Тому композиційною новизною стилю Герасимчука є не лише «п'єса у п'єсі», а й «роман у п'єсі», що виявилось у сюжетах творів про багатьох інших видатних діячів.

Доволі потужним видається іронічний потенціал «тексту у тексті» у часопросторі українських одноактних драм (у статті — це «Каїн» Ольги Кирилової та «Цирк життя нашого» Світлани Лелюх). Удаючись до прийому «сцена на сцені», драматурги здатні сконцентрувати художній часопростір до порівняно невеликого розміру і водночас показати в ньому цілий всесвіт із його складними колізіями та конфліктами, у тому числі — універсум людської душі.

Детальніше вивчення драматичних творів, заснованих на прийомі «вистави у виставі», стає актуальним і в категоріях рецептивної естетики, надто ж якщо йдеться про спостереження за роботою акторів. Тоді очевидними постануть принципи втілення сценічних образів не лише обумовлених у п'єсі, а й ролей «драматурга»,

«режисера-постановника», «машиніста сцени», «музикантів» та інших працівників театру. Ключовим тут, окрім традиційного «руйнування ілюзій», стане повсякчасне «пере-сотворіння» конкретного сценічного архітвору в різних часопросторових площинах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 510 с.
2. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990-2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. 336 с.
3. Вірченко Т. Сучасна українська драматургія: галерея портретів : монографія. Кривий Ріг : Видавець Р.А. Козлов, 2018. 180 с.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
5. Герасимчук В. Поет і король, або Кончина Мольєра. П'єси про великих. Київ, 2003. С. 59–99.
6. Давиденко Г. Театр «абсурду» як один із модерністських напрямків у драматургії II половини XX століття. Глухів : РВВ ГДПУ, 2005. 54 с.
7. Каспич Г. Культурологічний інтертекст драматургії Валерія Герасимчука : автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.01). Київ, 2020. 20 с.
8. Кирилова О. Каїн. Псевдодраматичний фрагмент. *Від неба до землі : Антологія п'єс на біблійні теми*. Київ : Фенікс, 2018. С. 217–232.
9. Когут О. Прийом «театру в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії. *Наукові записки Тернопільського НПУ. Літературознавство*. Вип. 31. Тернопіль : Вид-во ТНПУ, 2007. С. 69–83.
10. Костецький І. Спокуси несвятого Антона. *Театр перед твоїм порогом*. Мюнхен : На горі, 1963. С. 14–114.
11. Лелюх С. Цирк життя нашого. *Сучасна українська драматургія. Альманах* / упоряд. і авт. передм. Я. Верещак. Вип. 4. Київ : Фенікс, 2007. С. 187–198.
12. Литвинська С. Драматургія Олексія Коломійця : проблематика і поетика: дис. ... канд. філол. наук (10.01.01). Київ, 2008. 192 с.

13. Науменко Н. Прийом «сцена на сцені» – чинник іронічного формозмісту в літературному творі : монографія. Київ: Видавництво «Сталь», 2023. 196 с.
14. Новиков А. Художній універсум Марка Кропивницького: монографія. Харків : Майдан, 2006. 352 с.
15. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 368 с.
16. Семенюк Г., Гуляк А., Науменко Н. Літературна майстерність письменника : підручник. 2-ге видання, доп. і перероб. Київ : Видавництво «Сталь», 2015. 405 с.
17. Хомова О. Художні пошуки в українській постмодерній драмі: жанри, конфлікти, характери: автореф. дис. ... канд. філол. наук (спец. 10.01.01). Київ, 2012. 21 с.
18. Чечель Н. Повертаючи стиль: філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII століть : монографія. Київ : Видавець ПАРАПАН, 2004. 240 с.
19. Barba E. Theatre Anthropology. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London-New York: Routledge, 1995. P. 5–32.
20. Boothe W. A Rhetoric of Irony. Chicago: University of Chicago Press, 1974. 310 p.