

Наталія НАУМЕНКО, д-р філол. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-7340-8985

e-mail: lyutik.0101@gmail.com

Національний університет харчових технологій, Київ, Україна

ПРИЙОМ "СЦЕНА НА СЦЕНІ" В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто твори української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття, частково або повністю збудовані на засадах прийому "текст у тексті". Установлено, що зазначений композиційний принцип, хоч і не завжди стосується показу театрального дійства, зумовлює взаємодію кількох формозмістових площин у межах твору. Очевидною є вона передусім у доробку Лесі Українки: у драмах "У пущі", "Лісова пісня" та "Камінний господар" прийом вставної сценки працює на розкриття особливостей внутрішнього світу персонажів, тоді як в архітворах І. Карпенка-Карого ("Житейське море") та М. Старицького ("Талан") розігрування класичної п'єси нерозривно пов'язано з перипетіями життя та творчості самих акторів. Усе це символізує рух до подієвих первин театрального дійства як такого, за умови показу подій неординарних, на ґрунті яких виникають і розв'язуються або лишаються відкритими конфлікти.

Ключові слова: українська драматургія, прийом "сцена на сцені", іронія, двосвіття, конфлікт, формозміст, театральне мистецтво.

Вступ

Іронічно-дискурсивна практика сьогодення, елементом якої є "риторика подвійного зв'язку та повторення", за визначенням Тамари Гундорової (Гундорова, 2009, с. 134), – або "театралізована мовна гра", за В. Бутом (Boothe, 1974, р. 151), творення багатопланової смислової реальності, – зумовлює той факт, що чільним її жанровим концептом можна вивести драматичний твір, збудований на засадах "театру в театрі" (синоніми – "сцена на сцені", "п'єса у п'єсі", "драма у драмі", "вистава у виставі").

Теоретична проблема застосування прийому "сцени на сцені" як чинника творення іронічного стилю у драматичному дійстві доволі складна й перебуває в епіцентрі активних наукових та мистецьких дискусій. Прихильність драматургії до гри як форми поведінки пояснює її одвічну схильність до комедійної стихії. Під поняттям "гри" в драмі можна розуміти й розігрування вистави на внутрішній сцені, тому закономірно, що п'єса, побудована на засадах "театру в театрі", здебільшого є комедією.

Поставши як показ театральної зали, "сцена на сцені" може розіграватися в будь-якому закритому або відкритому просторі: у театральній гримерній, у квартирі, на майдані, в божевільні, на острові тощо.

Драматург, будуючи сюжет комедії, підбирає життєві **факти**, **настрої** та **погляди**, змальовує **постаті**, які заслуговують осуду (у нашому дослідженні це Платон Хвиля, Людмила Ваніна, антрепренер Усай у "Житейському морі" І. Карпенка-Карого; Юрій Котенко, Катерина Квятковська та безіменні клакери у "Талані" Старицького; в інших українських комедіях – Саватій Гуска та його родина, Мина Мазайло, тьотя Мотя з Курська, Малахій Стаканчик у творах М. Куліша; голова колгоспу Таран та інші чоловіки-персонажі "Фараонів" О. Коломійця). У комедії будь-яка випадковість умотивована закономірністю дії, логікою комедійного характеру (Сахновський-Панкеєв, 1966, с. 52).

Нагадаймо: драматичний спосіб зображення дає можливість глибоко розкрити сутність людини, її вдачу, сподівання і прагнення, адже вона постійно перебуває в таких ситуаціях, де потрібно діяти, розв'язувати часто складні питання. Наявність конфлікту антагоністичних сил є серцевиною драматичного твору. Справедливо говорив І. Кочерга: ні тема, ні сюжет, хоч якими б вони були актуальними чи виразними, не врятують безконфліктну п'єсу (Семенюк, Гуляк, Науменко, 2015, с. 276).

Мета цієї статті – на основі аналізу українських драматичних творів початку ХХ століття, 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.

Історико-типологічний, текстуальний та контекстуальний аналіз архітворів Лесі Українки, І. Карпенка-Карого та М. Старицького дозволили, базуючись на особливостях індивідуального стилю кожного письменника, установити їхній внесок у розширення жанрово-стильових характеристик драматичного твору, заснованого на прийомі "театру у театрі". Метод повільного прочитання "close reading" допоміг виявити специфіку взаємовпливу художнього простору персонажа, автора та реципієнта завдяки їх розгляді у тексті драми паралельно з концептами іншими видами мистецтва – режисури, сценографії, акторської майстерності.

Огляд літератури. Проблема "театру в театрі" в українській літературі є досі не вповні дослідженою й тому актуальною. 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. Муқан, В. Працьовитий), а останнім часом – Ігоря Костецького (Соломія Павличко, В. Муқан), Володимира Діброви (Олена Бондарева, Оксана Когут), Валерія Герасимчука (Тетяна Вірченко, Галина Касп'іч, Олена Хомова).

Зокрема, Оксана Когут, детально аналізуючи п'єси сучасних українських авторів, наголошує на концепті опозиційності, окресленому прийомом "сцени на сцені": *"Поліфонія об'єктно / суб'єктних співвідношень персонажів у подвійно кодованих сюжетах дозволяє декодувати архетипні сюжети та образи. Ігровий модус є визначальним у моделюванні "вбудованих" сюжетів вистав, спогадів, зйомок. Просціювання прийому "театру в театрі" / "текст у тексті"... відбувається також при допомозі "оприявлення", "підглядання", "імітації відсутності гри", "відчуження", "творення", "цитування" Когут 2007, с. 82).*

Слушно зауважує Наталія Веселовська, що застосування прийому "п'єса у п'єсі" дозволяє авторам увиразнити та поглибити психологізм сучасних українських драм: *"Ігрові поля в п'єсах паралельно співіснують, перетинаються, взаємопроникають, нашаровуються, баланують між свідомістю і підсвідомістю або зосереджуються на найнижчих рівнях*

несвідомого. Функцію психологізації почасти виконує і сюжетна ретроспекція". Дослідниця наголошує також на арт-терапевтичних функціях такого прийому: "За психотерапевтичним принципом розгортається драматична подієвість у сюжетах з використанням прийому "гра у грі" / "театр у театрі": імітація діагнозу та лікування / розважання, врежітні вивільнення несвідомого через ігрову реальність / симулякр помсти" (Веселовська, 2016, с. 157).

Але однаковою мірою це стосується й класичних архітворів. І не лише присвячених перипетіям театрального життя, становлення та розвитку акторського стилю, а й тих, де "сцена на сцені" є виразником внутрішнього багатопланового світу персонажа.

Вклад основного матеріалу. Наприклад, про первини "тексту у тексті" в драмах Лесі Українки можна говорити, зважаючи передусім на інтертекстуальні мотиви та навіть побіжні згадки про театр, сценічне мистецтво (див. Шаповалова 1976, с. 150).

Так, уже в найпершій Лесиній драмі – прозовій "Блакитній троянді" театральні інтенції звучать у репліках Люби Гощинської: "Я піду на сцену. Моя коронна роль буде – Джульєтта" (тут наявна й цитатія з монологу героїні Шекспіра у третій дії, що його Люба репетирує для вечірки з нагоди заручин) та Ореста Груїча: "Я глядітиму тебе так, що й вітрові не дам повіять на тебе" (у п'ятій дії) (Українка, 1975, т. VII, с. 141). Останні слова – алюзія до гамлетівського:

*Вітрам небес не дав би надто грубо
Дихнути їй в обличчя...* (Шекспір, 2003, с. 17),

як висловився принц Данський про убитого батька.

До монологу Гамлета – за структурою, драматизмом, риторичними запитаннями, анафорами та білим п'ятистопним ямбом – подібний монолог скульптора Ричарда Айрона ("У пущі"):

...Що ж я хотів
змінить в сій статуї? Над чим робити?
Кінчати? Ні... Наблизить до природи?
Взірця нема... Фантазії дати волю?
Не б'є моя фантазія крилами,
бо зламані...

(Спускає покривало.)

Чого ж мовчиш ти, думко?

Рятуй мене!.. Чогось замерло серце...

Втомилось битись? Так... І я втомився...

(Сідає на край п'єдесталу статуї.)

(Українка, 1975, т. V, с. 120–121).

В одній із сцен Айрон розповідає про карнавал у Венеції, в якому й сам брав участь, – і водночас по-театральному візуалізує її перед глядачами, створюючи скульптуру. Дерево ламається у нього в руці – як на сміх, після репліки "тихесенько, щоб не сполохать... мрії"; а зате глина підкоряється його задумові (Науменко, 2023, с. 96).

Вагання уже зрілого героя, марні його намагання знайти в собі хоч іскру колишнього великого таланту (Гундорова, 2009, с. 379; Хороб 2002, с. 115) перегукуються з такими словами Гамлета:

Так роздум робить боягузів з нас,

Рішучості природжений рум'янець

Блідою барвою вкриває думка,

І збочує величний намір кожен,

Імення вчинку тратячи... (Шекспір, 2003, с. 67).

Драма "Камінний господар" залучає алюзії до іншого шекспірівського архітвору – трагедії "Макбет". Часом це ідентичність у побудові мізансцен – наприклад, Дон Жуан, прибувши на учту, коли всі гості вже сидять біля столу, сідає на чільне місце покійного на той час Командора і здригається, побачивши портрет небіжчика напроти себе у стіні; постать Командора у дзеркалі нагадує появу Духа Банко; Бірнамський ліс (у Шекспіра) та камінь, із якого виготовлено статую (у Лесі), олюднюються і стають носіями духу смерті. Подібними є деякі діалоги обох п'єс: як Леді Макбет схиляє чоловіка до лиходійства, так і Донна Анна вмовляє Дон Жуана повторити його колишній злочин.

Та найголовнішим мотивом, який сполучає обидва твори, є ідея влади, волі до влади, послідовно втілена в головних жіночих партіях (Ненадкевич, 1932, с. 31–32).

Ознакою, за якою "Камінного господаря" можливо зарахувати до інтерпретації "п'єси у п'єсі", є також сталі амплуа персонажів, а найголовніше – мовні засоби, які їх оприявнюють:

- пристрасні, екзальтовані промови Дон Жуана: "...Сяя постать / була мов буйна хвиля, а тепер / подібна до тії каріатиди, / що держить на собі тягар камінний... Кохана, скинь же з себе той тягар! / Розбий камінну одіж! ...Се тільки сон, камінна змора! / Я розбуджу тебе вогнем любові!";

- лаконічні афоризми Командора: "Найвища скеля / лише тоді вінець почесний має, / коли зів'є гніздо на нім орлиця";

- логічна послідовність доказів Донни Анни: "Сама звилла я се гніздо на скелі, / труд, жах і муку – все переборола / і звикла до своєї високості. / Чому не жити й вам на сім верхів'ї? / Адже ви маєте крилатий дух – / невже лякають вас безодні й кручі?";

- іронічні дотепи Сганареля: "Я доказав би кращого лицарства, / Якби-то я був пан, а ви – слуга";

- ліричність, певною мірою – романтична піднесеність Долорес: "Я вже сама до себе не належу. / Вже й се видиме тіло не моє, / сама душа у сьому тілі – дим / жертвовного кадила, що згорає / за вашу душу перед Богом...".

Прикладом "сцени на сцені" у чистому вигляді є карнавал у будинку дона Пабло де Альвареса: тут Донна Соль виступає у масці соняшника, Дон Жуан у мавританському костюмі, "уклоняється по-східному"; його переслідує Чорне Доміно (Долорес), тощо. Розлога авторська ремарка супроводжує сцену:

З горішнього поверху чутно грім музики. Починаються танці, що розпросторюються на горішній рундук і галерею. Донна Анна йде в першій парі з Дон Жуаном, потім її переймають інші паничі по черзі. Командор стоїть на розі ніші, прихилившись до виступу стіни, і дивиться на танці. "Чорне доміно" зорить здолу і непомітно для себе виходить на освітлене місце перед рундуком. Дон Жуан, скінчивши танець, схиляється на балюстраду, завважає "Чорне доміно" і зіходить уділ, воно тим часом поспішно ховається в тінь (Українка, 1975, т. VI, с. 101).

Такі самі широкі ремарки у драмі-феєрії "Лісова пісня" переростають у поетичні малюнки пір року, співвіднесені із зародженням, розвитком і згасанням інтимних почуттів та переживань головних дійових осіб і, отже, самі собою виступають п'єсами у п'єсі:

Провесна. По узліссі і на галяві зеленіє перший ряс і цвітуть проліски та сон-трава. Дерева ще безлисті, але вкриті бростю, що от-от має розкритись. На озері туман то лежить пеленою, то хвилює од вітру, то розривається, odkриваючи блідо-блакитну воду. В лісі щось загомонило, струмок зашумував, забринів, і вкупі з його водами з лісу вибіг "Той, що греблі рве" – молодий, дуже білявий, синьоокий, з буйними і разом плавкими рухами; одяга на ньому міниться барвами, від каламутно-жовтої до ясно-блакитної, і поблискує гострими золотистими іскрами. Кинувшись з потоку в озеро, він починає кружляти по плесі, хвилюючи його сонну воду; туман розбігається, вода синішає (Українка, 1975, т. V, с. 202).

Персоніфікація природи, що так мальовниче показується в ремарках, відповідає жанрові п'єси, її гуманістичному пафосові. Дослідник міфопоетики "Лісової пісні" Л. Скупейко стверджує, що картина ця "відображає певний екзистенційний стан – екстратемпоральний момент існування ab origine, від початку" (Скупейко, 2006, с. 71).

Феєричність, мотив двосвіття, метаморфози та сновидіння, казкові та міфічні образи – формозмістові домінанти поезики "Пісні...", де, за авторитетним висловом М. Зерова, "...до ідейної глибини, яскравості діалогу, розмаїтості тем та мотивів прилучаються рух, різноманітність дії, зорова мальовничість сцен" (Зеров, 2003, с. 743).

Два світи – казковий та реальний – постійно перебувають у стані взаємопроникнення: то Лукаш потрапляє до світу лісових істот (зустрічаючись із Мавкою, перетворюючись на вовкулаку й назад на людину), то Мавка – до світу людей, безуспішно намагаючись займатися звичними господарськими справами. Слід наголосити й на таких образах, як Пропасниця та Доля: вони певною мірою міфічні, а певною – алегоричні, що й

наближує "Лісову пісню" до середньовічного міраклю (Науменко, 2023, с. 100).

Два світи взаємодіють не лише на змістовому, а й на формальному, передусім версифікаційному, рівнях. Сцени лісових ігрищ написано римованим віршем, здебільшого хореем ("*Куцю, Куцю, / Поцілуй у руцю!*"), а сцени з життя села – білим п'ятистопним ямбом. Загалом мова драми – це "тонка поезія", що має при цьому суто місцеві волинські чари" (Одарченко, 1995, с. 145).

Комедії І. Карпенка-Карого й сьогодні хвилюють читача та глядача – завдяки життєвій правді, яскравості та колоритності образів – цілої галереї типів тогочасного суспільства, які прийшли в його твори з самого життя; майстерному оперуванню фольклорними мотивами, народною мовою.

Мав рацію Іван Франко: *"Твори Івана Карпенка-Карого, першого нині майстра на ниві української драматичної літератури, виявляють велике багатство обсервації, вірність спостережень..."* (Франко, 1981, с. 479).

Навіть побіжний погляд на поетику драматургії І. Карпенка-Карого свідчить про те, що автор значно випередив свій час, застосовуючи прийоми, характерні для багатьох сучасних п'єс: *гостро пародійний гротеск* (у "*Розумному та дурні*", "*Ста тисячах*", "*Суєті*", "*Житейському морі*"), *химерно-довільні засоби показу дійсності – видіння, мрії, сні* (у "*Мартині Борулі*", "*Хазяїні*"), *промовисту ономастику, очуднення*.

Галина Ступницька у порівняльному дослідженні європейської та української драматургії кінця XIX–XX століть визнає образи акторів Івана Барильченка та Степана Крамарюка з комедії "*Житейське море*" архетипними (Ступницька, 2018, с. 3–4). На її думку, тут діє власне юнгівський архетип "*Персони*", під яким, у тому числі, мається на увазі театральна маска; як відомо, він являє собою індивідуальну систему адаптації або остаточно обрану манеру ставлення до світу. Слід звернути увагу, що Персона, за К.-Г. Юнгом, – це те, чим людина насправді не є, але водночас і те, чим вона сама, так як і інші, себе вважає ("*Про архетипи колективного несвідомого*").

Одначе можна розширити цю парадигму, додавши сюди образи короля та блазня, мудреця та учня, значною мірою – навіть Батька, що його, по суті, втілюють обоє персонажів (Науменко, 2023, с. 101).

У "Житейському морі" стрижневе місце відведено *"тісному взаємозв'язку ситуативного комізму з елементами життєвого драматизму, розгляду крізь жартівливу призму важливих, злободенних питань, які належить розв'язати дійовим особам, а також синтезу аналітичної думки із засобами гумористичного у вираженні. Змальовуються розчарування в житті людини, яка з гіркотою усвідомлює, що стала жертвою обставин, заручником власних ілюзій"* (Ступницька, 2018, с. 10).

Композиційною новизною в цьому творі, за нашими спостереженнями, є перехід від показу "сцени на сцені" до "сцени за сценою", специфічних рис театральної "кухні", що надалі відіб'ється у комедіях ХХ століття.

Початок другої дії й створює іронічну двоплановість формозмісту п'єси, яка тримається аж до кінця. Саме тоді, коли на сцені дають Шекспірівського "Отелло", за лаштунками відбувається дивна вистава на кілька дій:

Кактус. Тихо, Бога ради, тихо! Там трагедія, а ви тут кумедію ламаєте! (Зника.)

Крамарюк. Тихо, тихо, Павлино Павлівно! Там трагедія – Отелло убива Дездемону (Карпенко-Карий, 2004, с. 310).

Портний. В публіці був сміх, Іван Макарович ляв Софію Іванівну, Денис Павлович п'яний заступався за жінку, а в чім діло – не розібрав (Карпенко-Карий, 2004, с. 312).

На очах реципієнта в шекспірівську трагедію вклинюється комедія в повсякденному стилі, та й не одна, а кілька відразу.

За сценою – Іван Барильченко у короткій перерві між виходами намагається втішити молоду статистку Надю, яку прима Ваніна погрожувала облили сірчаною кислотою; актриса бальзаківського віку Павлина Райська скаржиться колезі Крамарюкові на молодого коханого, який покинув її задля багатой

вдови; до гримерної навідується пан Крутицький з двома неслухняними дітьми, один із яких, бавлячись, розбиває дзеркало.

А на сцені – оплески акторам "домашнього театру"; сольний виступ залізничника Круглякова, який при всьому чесному народі за вухо виводив із зали свою дружину – затяту шанувальницю таланту Барильченка; конфлікт останнього з партнеркою, котра в найбільш драматичній сцені "Отелло", як кажуть у народі, "не в тему" захрипіла, мов "недорізане порося".

Внутрішня дія – "сцена на сцені", або ж "сцена за сценою" в "Житейському морі" розвивається паралельно з основною, інколи гублячись у ній чи зливаючись із нею (Новиков, 2015, с. 104–105; Науменко, 2023, с. 103). Для Івана Барильченка гра стає моделлю повсякденної поведінки: не випадковим у тексті п'єси є словосполучення "домашня вистава", котре може правити навіть за жанровий визначник. І це не лише вищезгадана сварка Круглякова з дружиною-театралкою, що "*дві шляпи побила й уранці хрипить, як з перепоею*" (Карпенко-Карий, 2004, с. 311), а й зіткнення Івана з Ваніною та Марусею одночасно (Карпенко-Карий, 2004, с. 326).

Окрім цього, завдяки "текстові у тексті" на повен зріст постають і проблеми театрального репертуару, ставлення до газетних рецензій на вистави (Івашків, 2011, с. 165) та й самі принципи написання таких рецензій, зокрема представниками "жовтої преси" на кшталт тогочасного таблоїду "Лисичий хвіст".

Змінюючи локації (будинок та театральна гримерна Барильченка, готельний номер), Карпенко-Карий кожному з них перетворює на сценічний майданчик, на якому відбувається не лише руйнування ілюзій (передусім ілюзії ідеального сімейного життя головного героя), а й співудари істинних акторських інтенцій і запитів невибагливої публіки:

Барильченко. ...Іде хороша, строга комедія – кажуть "Скучно", іде драма – кажуть: "У нас своя щоденна драма"! Давайте голих женщин, давайте веселого, веселого... (Карпенко-Карий, 2004, с. 325).

Аналогом "Житейського моря" як способу "вивести на сцену інтелігентні класи" можна визнати драму М. Старицького

"Талан". Розгортаючи життєву долю Марії Лучицької, талановитої актриси типової української театральної трупи, митець, подібно до І. Карпенка-Карого, порушив низку актуальних проблем, що стосувалися місця і ролі творчої інтелігенції в українському суспільстві кінця ХІХ століття.

Головною проблемою, розкритою перед реципієнтом через прийом "театр у театрі", виступають "свобода особистості, її стосунки з оточенням, душевна розхристаність, марні пошуки внутрішнього комфорту, гармонії в собі" (Ніколаєнко, 2005, с. 79). Колізії вставної п'єси на історичну тему (з життя молодого Богдана Хмельницького) переплітаються з життєвими перипетіями самої Марії Лучицької, її стосунками з партнерами та керівництвом трупи, взагалі специфікою театального життя, у якому "потрібні люди" можуть улаштувати акторові як успіх, так і провал:

Маринка (*веде за руку Жалівницького*). Серденько, я зараз підслухала, що клакери змовлялись шикати Марусі.

Жалівницький. Невже? Така підлість? І це Квятковська! І знайшлися такі гаспиди, щоб їй підслухитись...

І тут, як і у "Житейському морі" Карпенка-Карого, крізь текст класичної п'єси пробивається реальний конфлікт між Марією Лучицькою та Антоном Квіткою, ознаменовані переходом віршової мови у прозову:

Котенко. Подалі, геть! Від пані ляхом тхне
І щоки ще палають од цілунків.

Лучицька. Я не виновна...

Котенко. Силою б то взяв?

Лучицька. О, гвалтом... Я... боролась до загину...

Квітка. Неправда!... <...>

Лучицька. Боже! То він... шукала... ним жила... (*В ложу, з сльозами*).

Я думками тебе шукала всюди,

Я серденьком з тобою лиш жила!

Котенко. Може, з Тимком?

Квітка (*скажено, не звертаючи на Квятковську уваги*). Ні, ні! А з Жалівницьким!.. Не вір змій!

Лучицька. Ай, що се?

Квятковська (*показавшись Лучицькій*). Ха-ха-ха! (*Вибіга*).

Лучицька (*непритомно*). Вона, вона там! З ним! Наді мною сміються, глузують... Ай, рятуйте!! <...>

Квітка. Вона мене дурила, дурила!!

Лучицька (*нервово, істерично, а потім несамовито*). З нею! Укупі з нею?! Мало назнущались, так іще тут привселюдно зняти на посміх, на публіку поставить? Це панський вчинок!.. Я довірила вам свою душу, свою честь... А ви все потоптали ногами і вигнали мене з хати, як негідь, як покидьку... Це панський вчинок! Ще з полюбовницею мене банітувать прийшли! Ай, пане, та чи є ж що нижче, що підліше на світі?! (*Старицький, с. 84–90*).

За канонами драматичної іронії, і без того тонка грань між грою та реальністю зникає до цього переходу.

До іронічної тональності спричинюється також ономастичний аспект: і це не лише подібність прізвищ Квітка та Квятковська. Прізвище головної героїні – Лучицька, вірогідно, похідне від дієслова "лучитися", тобто "траплятися, ставатися", отже, натяк на неминучу трагічну подію. Друге значення цього дієслова – "єднатися" (звідси й "сполучення", і "розлука"), а по ходу п'єси воно має декілька суперечливих значень – і душевне єднання актриси зі своїми героїнями, і неможливість поєднатися з коханим чоловіком (Науменко, 2023, с. 105–106). Звернення М. Старицького до театральної тематики дозволило розширити коло осмислюваних проблем, зокрема підійти до питання митця і мистецтва, творчої особистості, вибору між особистим щастям та служінням мистецтву, яке згодом стане однією з актуальних проблем, що розроблятимуться у творчості наступної генерації українських письменників.

Історичні реалії кінця XIX – середини XX століття не могли не позначитися на сюжеті тогочасної української драматургії. Твори про мистецтво та митців були поодинокими, однак завдяки прийому "сцени на сцені" вони допомагають створити уявлення про специфіку розвитку національного театру.

Дискусія і висновки

Справжнім "квестом" стало дослідження "сцени на сцені" в українській літературі. До певного часу ані п'ес-репетицій, ані п'ес-вистав у нашому письменстві не було – поодинокими винятками були "Житейське море" І. Карпенка-Карого, "Талан" М. Старицького. 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 ганджів внутрішньотеатрального краєвиду. Під час роботи вдалося знайти спорадичні вияви даного прийому в доробку Лесі Українки: серед них – алюзійність "Блакитної троянди", "Камінного господаря", "У пущі", романтичне двосвіття та ігрові елементи "Лісової пісні". Та саме її творчість, на нашу думку, засвідчила новаторський для української драматургії тренд розвитку – вихід "сцени на сцені" за межі суто театрального дійства та набуття нею статусу формозмістового чинника "двосвіття". Саме через його "магічний кристал" не лише персонажі, а й читачі та глядачі здатні осягнути, осмислити, пропустити крізь себе реалії свого часу.

Підставою для побудови конфлікту у творах Івана Карпенка-Карого та Михайла Старицького, заснованих 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, чії горизонти очікування не збігаються з задумом автора вставної п'єси, що неминуче призводить до зіткнення протилежних думок.

Подальше детальне вивчення драматичних творів, заснованих на прийомі "вистави у виставі", актуальне й у категоріях рецептивної естетики, надто ж якщо йдеться про спостереження за роботою акторів. Тоді очевидними постають 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", стає повсякчасне "пере-сотворіння" конкретного сценічного архітвору в різних часопросторових площинах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Веселовська, Н. В. (2016). *Психологізм української драматургії XXI століття: дис. ... канд. філол. наук* (10.01.01). Житомир.
- Гундорова, Т.І. (2009). *Проявлення Слова: дискурсія раннього українського модернізму*. Критика.
- Зеров, М. (2003). Леся Українка та її "Лісова пісня". *Українське письменство* (с. 740–745). Вид-во С. Павличко "Основи".
- Івашків, В. (2011). *Іван Карпенко-Карий: життя і творчість*. Навчальна книга – Богдан.
- Карпенко-Карий, І. К. (2004). Житейське море. *Майстер драми* (с. 278–337). Грамота.
- Когут, О. (2007). Прийом "театру в театрі" в сюжетах сучасної української драматургії. *Наукові записки Тернопільського НПУ. Вип. Літературознавство, 31, 69–83*. Вид-во Тернопільського НПУ.
- Науменко, Н. В. (2023). *Прийом "сцени на сцені" – чинник іронічного формозмісту в літературному творі: монографія*. Вид-во "Сталь".
- Ненадкевич, Є. О. (1932). Українська версія світової теми про Дон-Жуана в історично-літературній перспективі. <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/DonJuan.html>
- Ніколаєнко, В. (2005). Діалектичні параметри конфліктності у драмі М. Старицького "Талан". *Південний архів. Філологічні науки*. Вип. XXVIII (с. 78–82). Вид-во ХДУ.
- Новиков, А. О. (2015). *Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку XX століття: монографія*. Харківське історико-філологічне товариство.
- Одарченко, П. (1995). *Українська література: Розвідки різних років*. Смолоскип.
- Сахновський-Панкєєв, В. (1966). *Мистецтво комедії*. Мистецтво.
- Семенюк, Г. Ф., Гуляк, А. Б., Науменко, Н. В. (2015). *Літературна майстерність письменника: підручник*. Вид-во "Сталь".
- Скупейко, Л. І. (2006). *Міфопоетика "Лісової пісні" Лесі Українки: монографія*. Фенікс.
- Старицький, М. П. Талан. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=322>
- Ступницька, Г. І. (2018). *Жанрові особливості комедії в англійській, німецькій та українській драматургії (кінець XIX – початок XX ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук* (10.01.05). Київ.
- Українка, Леся (1975). *Зібрання творів: у 12 т.* Наукова думка.
- Франко, І. Я. (1981). З останніх десятиліть XIX віку. *Зібрання творів: у 50-ти т. Т. ХLI: Літературно-критичні праці* (с. 471–531). Наукова думка.
- Хороб, С. І. (2002). *Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття. (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)*. Плай.
- Шапівалова, М. С. (1976). *Шекспір в українській літературі*. Каменяр.
- Шекспір, В. (2003). *Гамлет, принц Данський* (пер. з англ. Г. Кочура). Альтерпрес.
- Boothe, W. (1974). *A Rhetoric of Irony*. University of Chicago Press.

REFERENCES

- Boothe, W. (1974). *A Rhetoric of Irony*. University of Chicago Press.
- Franko, I. Ya. (1981). From the Last Decades of the 19th Century. *Collection of Works: in 50 vol. Vol. XLI: Literary Critical Works* (p. 471–531). Scientific Thought [in Ukrainian].
- Hundorova, T. I. (2009). *ReVElation of the Word: Discursion of the Early Ukrainian Modernism*. Criticism [in Ukrainian]
- Ivashkiv, V. (2011). *Ivan Karpeno-Karyi: Life and Works*. Educational Book – Bohdan [in Ukrainian].
- Karpenko-Karyi, I. K. (2004). The Sea of Life. *The Drama Master* (p. 278–337). Literacy. [in Ukrainian].
- Khorob, S. I. (2002). Ukrainian Modernist Drama at the End of the 19th – the Beginning of the 20th Century. (*Neoromanticism, Symbolism, Expressionism*). Path [in Ukrainian].
- Kohut, O. (2007). The "Theatre within a Theatre" Means in Plotting the Modern Ukrainian Dramaturgy. *Scientific Notes of Ternopil NPU, Literary Studies, 31*, (p. 69–83). Ternopil NPU Publishers [in Ukrainian].
- Naumenko, N. V. (2023). *The "Stage within a Stage" Means as the Factor to Create the Ironic Form-and-Substance in a Literary Work: the Monograph*. Steel Publishers [in Ukrainian].
- Nenadkevych, Ye. O. (1932). The Ukrainian Version of the Universal Don Juan Theme in the Historical and Literary Perspective [in Ukrainian]. <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/DonJuan.html>
- Nikolayenko, V. (2005). The Dialectical Parameters of Conflict Making in the Drama "Talan" by M. Starytskyi. *The Southern Archive, XXVIII, Philological Sciences* (78-82). KhSU Publishers [in Ukrainian].
- Novykov, A. O. (2015). *Ukrainian Theatre and Dramaturgy: from Ancient Times to the Beginning of the 20th Century: The Monograph*. Kharkiv Historical-Philological Society [in Ukrainian].
- Odarchenko, P. (1995). *Ukrainian Literature: The Researches of Different Years*. The Torch [in Ukrainian].
- Sakhnovsky-Pankeyev, V. (1966). *The Art of Comedy*. The Art [in Ukrainian].
- Semeniuk, H. F., Huliak, A. B., Naumenko, N. V. (2015). *Literary Mastery of a Writer: A Workbook*. Steel Publishers [in Ukrainian].
- Shakespeare, W. (2003). *Hamlet, Prince of Denmark* / transl. from English by H. Kochur. Alterpress [in Ukrainian].
- Shapovalova, M. S. (1976). *Shakespeare in Ukrainian Literature*. Stonebreaker [in Ukrainian].
- Skupeiko, L. I. (2006). *Mythical Poetics in Lesya Ukrayinka's "Forest Song": the Monograph*. Phoenix [in Ukrainian].
- Starytskyi, M. P. *The Talent*. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=322>
- Stupnytska, H. I. (2018). *The Generic Specifications of a Comedy in English, German and Ukrainian Dramaturgy (the end of the 19th – the beginning of the 20th century): abstr. dis. ... cand. philol. sci.* (10.01.05). Kyiv [in Ukrainian].

Ukrayinka, Lesya (1975). *Collection of Works: in 12 vol.* Scientific Thought [in Ukrainian].

Veselovska, N. V. (2016). *Psychologism of the 21st Century Ukrainian Drama: Diss. ... Cand. Philol. Sci.* (10.01.01). Zhytomyr [in Ukrainian]

Zerov, M. (2003). Lesya Ukrayinka and Her 'Forest Song.' In: *Ukrainian Writings* (p. 740–745). Initials [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 10.12.25

Прорецензовано / Revised: 11.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Nataliia NAUMENKO, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-7340-8985

e-mail: lyutik.0101@gmail.com

National University of Food Technologies, Kyiv, Ukraine

THE "STAGE WITHIN A STAGE" MEANS IN UKRAINIAN DRAMATURGY AT THE END OF THE 19TH – BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

The author of this article analyzed the Ukrainian drama works written at the end of the 19th – the beginning of the 20th century, which are partially or completely composed on the basis of 'the text within a text.' There was confirmed that the aforementioned compositional factor, albeit not always dealing with the display of a theatrical action, can be a propeller of the interaction between several formal and substantial dimensions within a single drama. This interaction is apparent in Lesya Ukrayinka's heritage: taking into consideration that her early drama 'Blakytyna troyanda' ('The Light-Blue Rose') is the only one to be connected with the scenic arts, we should point out that the other plays – 'U puschi' ('In the Wilderness'), 'Lisova Pisnya' ('The Forest Song') and 'Kaminnyi Hospodar' ('The Stone Master') the method of the included sketch would work at the revelation of the specifications of the characters' internal world and psychic intentions.

On the other hand, in the masterpieces 'Zhyteiske more' ('The Sea of Life') by Ivan Karpenko-Karyi and 'Talan' ('The Talent') by Mykhailo Starytskyi, directing or acting out the classical play, namely Shakespeare's 'Othello' or the tragedy by an unknown dramatist, based on the events occurred in the 17th century Ukraine, is inextricably connected with the collisions of life and activity of the actors themselves. All the factors studied would symbolize the persevere movement to the event initials of the theatrical art as it is, providing that the events shown in the play are extraordinary and thenceforth serve as the basis for the dramatic conflicts to emerge and be solved (or remain open).

The further detailed research on the drama works based on 'the stage within a stage' means, either in Ukrainian or in any other literature, would be relevant as well in terms of receptional esthetics, especially when it comes to the observations

on the actors' activity. Apart from the 'illusion crash' traditional to such kind of dramas, the constant 're-creation' of the certain scenic masterpiece in various temporal and spatial dimensions becomes the signpost in the play studied.

Keywords: *Ukrainian drama, the 'play within a play' technique, irony, duality, conflict, form-content, theatrical art.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.