

Ганна Костенко



ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТИЧНИХ ЖАРТІВ НА ТЕМУ АРТИСТИЧНОГО ЖИТТЯ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

На рубежі ХІХ — початку ХХ століття одним з найпопулярніших жанрів українського театру стає форма драматичного жарту, що веде своє походження від інтермедій, гумористичних сценок, анекдотів, водевілів тощо.

Драматичний жарт розкривав не лише ігровий характер драматичної дії, але й відбивав авторське прагнення дати сатирично-пародійну оцінку соціально-культурної дійсності. У драматичних жартах все рішучіше змінювалось тематичне наповнення жанрової структури, все помітніше виявлялася авторська рефлексія крізь різноманітні форми гумору, комізму, сатири, гротеску тощо.

У драматичних жартах О. Саксаганського, М. Кропивницького, О. Грабини, С. Ніколаєва, В. Овчіннікова, В. Товстоноса, Ю. Яворенка, В. Самійленка відчувається виразне пародійно-шаржове начало, яке спрямовувалося проти тогочасного стереотипного ставлення до театрального мистецтва, репертуарної політики, сценічної режисерсько-акторської практики тощо.

Ключові слова: Драматичний жарт, авторефлексія, інтермедія, водевіль, іронія, пародія.

On the boundary between the 19th and 20th centuries one of the most popular genres of Ukrainian theatre have become a form of dramatic joke, which is born from intermezzo, humor scenes, anecdotes, vaudevilles etc.

Dramatic joke reveals not only playing character of the dramatic action, but reflects an author's tendency to give satirical and parodial estimation of social and cultural reality. Stronger and stronger the dramatic content of a genre structure changes, more evidently an author's reflection through the different humor forms, comicality, satire, grotesque and others unveils.

A clear parodial and caricatural origin is felt in the dramatic jokes of O. Saksagansky, M. Kropivnytsky, O. Grabyna, S. Nikolaev,

V. Ovchinnikov, V. Tovstonos, Y. Yavorenko, V. Samiylenko, which is opposed to contemporary stereotype attitude to the dramatic art, repertoire policy, scenic producer and actor practice etc.

Key words: *Dramatic joke, autoreflection, intermezzo, anecdote, vaudeville, irony, parody.*

Наприкінці XIX — початку XX століття розвиток української драматургії позначився активним функціонуванням дифузних жанрів (водевіль, фарс, трагікомедія, інтермедія, жарт) [9, 142].

Популярні в добу пошуку нових театральних форм та прийомів, драматичні жарти не лише розкривали ігровий характер, але й відбивали тенденції літературизації театру.

Драматичні жарти часто вступали у взаємодію з іншими драматичними театральними-видовищними діями, подекуди втрачаючи від цього власне драматичні ознаки твору (відтворення сценічної дії), проте набували ознак гуморески, сатиричного замальовка, пародії, памфлету, фейлетону, шаржу.

Продуктивним щодо виявлення авторських настанов та втілення пародійно-сатиричного та філософсько-рефлексивного начал стала жанрова форма драматичного жарту, характерна для українського театру, яка веде свою генезу від інтермедій, гумористичних сценок, анекдотів, а також поширених у XIX столітті водевілів та комедій.

На формуванні нової системи драматичних жанрів позначилися передусім жанрові доміанти барокової драматургії, що насамперед виявлялося у використанні протонародних історій у вигляді інтермедій. Так, у поєднанні релігійних і світських сюжетів втілювався один із барокових принципів — принцип контрасту: високе більше вражало на тлі низького. До того ж автори інтермедій наважувалися інсценувати різні історії та анекдоти [15, 178].

Інтермедії, як зазначає М. Сулима, являють собою досить складне явище в українській театральній традиції, адже вони були своєрідним коментуванням і тлумаченням серйозного сюжету драми. “Однак не завжди сюжет інтермедії віддзеркалював сюжет тієї чи іншої дії серйозної драми. У такому випадку інтермедія виконувала функцію або ж вставного розважального номера, або ж номера, що включав у себе натяки на ті чи інші політичні події” [15, 180]. Саме тому “інтермедізація” “серйозної” драми є зачатком дифузій, синкретизму, оскільки інтермедія займала не тільки розважальну позицію, а й починала

нести на собі додаткове змістове навантаження, подекуди сатирично викривального характеру, яке не було чи не могло реалізуватися в основних частинах драми [15, 182].

Однак особливою популярністю наприкінці XIX — початку XX століття, за спостереженнями Н. Малютіної, користувалися одноактні драми, які містили напругу у самій ситуації, що “розкривалася внаслідок парадигми висловлювання, комплексу вербальних та позавербальних компонентів художнього дійства. Схематизація дії у одноактних п’єсах обумовила активність знакової сфери висловлювання, що позначилося на різноманітній палітрі жанрових різновидів: драматичний жарт, драматичний етюд, драматична поема, сценка, фарс-мозаїка, драматичні малюнки...” [10, 11].

У період модернізації українського театру, жарт помітно драматизується. Він починає втрачати розважальні властивості та атрибути водевілю й анекдоту, характеризуючись відвертою тенденційністю та дидактизмом. Оцінювальне начало надавало жарту сатирично-пародійних ознак, спрямованих щодо явищ дійсності, мистецтва, людської психіки тощо.

За спостереженнями Н. Малютіної, “механізми драматизації комедії виявляється у тому, що конфлікт у п’єсах не розв’язується, а простежується закорінений у суспільних закономірностях середовища характер того конфлікту, драматична дія будується не так на основі фабули, як внаслідок виявлення внутрішніх зв’язків персонажів, сатирично-викривальними засобами стверджуються незмінність героя, який не повертається до своєї справжньої сутності, як це властиво комедійному персонажу” [10, 21].

Більш того, для жарту, як для жанрового різновиду комедійного драматичного твору, стає характерним повернення дії до початкової ситуації, адже повернення до вихідної ситуації у розв’язці є ознакою класичної комедії.

Однак, деякі дослідники (Ю. Іваненко, О. Ставицький) нехтували авторською жанровою назвою, не зважали на жанрово-видову своєрідність “драматичного жарту”, вважаючи його не самодостатнім явищем, а лише різновидом водевілю, що “зберігає характер легкого жарту-анекдоту” [2, 23].

Чи не єдиним зауваженням щодо специфіки драматичного жарту можемо вважати спостереження І. Давидової: “Якщо драматичні еле-

менти домінують над музичними — вокальними — з водевілю народжується інша різновидність малих форм драматургії (фарс, комедія-жарт, сценки та ін.)” [4, 75].

Український водевіль, що виникає на початку XIX століття, одночасно з російським, також бере свій початок в інтермедії, вертепної драми. Його основні ознаки полягають у реалістичності, у народному характері гумору, у широкому використанні фольклору, народнопісенної творчості, і це яскраво простежується в українському водевілі І. Котляревського “Москаль-чарівник” [5, 5].

За спостереженнями Г. Доридор, “в основі своїй український водевіль ідейними засадами не входить за межі осмислення тез про вибагливість примхливість долі, недовговічності життя й нетривалість усього існування людини, однак і на цьому рівні показовим видається те, що художнє мислення у водевілі поєднує предметність думки із належною мірою абстрагованими узагальненнями...” [5, 6]. Тому ґрунтом українського водевілю, як правило, був анекдот, нескладний за темою, пов’язаний з життям простих людей, селян і цікавою інтригою та наявністю несподіваної розв’язки, часто не вмотивованої попереднім розвитком події у творі.

Український водевіль, на відміну від драматичного жарту, не передбачав гострої конфліктної ситуації та драматичної розв’язки зокрема. До того ж, український водевіль майже не існував без музичної фактури, а також був наповненим власне національним змістом, прислів’ями, приказками, що підкреслює його національну специфіку.

У структурі ж драматичних жартів починає виразно простежуватися авторське бачення розвитку драматичної дії. Почасти зникають пісні-куплети та хореографія, як основні елементи дійства. Характерним також є збільшення у драматичних жартах кількості дійових осіб (О. Саксаганський “Шантрапа”, М. Кропивницький “Нашестіє варварів”).

Як зазначив О. Ставицький, характеризуючи жарт в одну дію Опанаса Саксаганського “Шантрапа”: “традиційна тема трактується в зовсім нетрадиційному для водевілю плані. Немає наскрізної інтриги... персонажі отримують виразно окреслені індивідуальні характеристики... немає обов’язково щасливого кінця під завісу” [4, 21].

Драматичний жарт дає виключно цінний матеріал для дослідження історико-літературних процесів функціонування української дра-

ми та українського театру як мистецького явища зокрема, зазначеного вище періоду, оскільки вдало поєднує тенденції реалістичного відтворення дійсності та форм художньої умовності.

Власне драматичний жарт дає змогу простежити металітературні можливості даної жанрової форми, зокрема на прикладі драматичних жартів з артистичного життя (О. Саксаганського “Шантрапа”, М. Кропивницького “Нашестіє варварів”, В. Самійленка “Драма без горілки” та “Химерний батько”, Ю. Яворенка “Халепка”, В. Товстоноса “Жінка з голосом”, С. Ніколаєва “Артист”, В. Овчиннікова “Перелітні птахи” та А. Грабини “Пухирясте дзеркало”), в яких драматурги не просто пародіюють театральне життя, а гостро викривають стереотипи мислення, людську поведінку та стан культурного розвитку, як конкретної особистості, так театральних канонів українського тогочасного театру. Саме тому в драматичних жартах з артистичного життя все ясніше вбачається авторефлексійне начало.

Головною темою драматичних жартів М. Кропивницького “Нашестіє варварів” та О. Саксаганського “Шантрапа” є визначення ролі театального мистецтва та стану культурного розвитку суспільства. Ці драматичні жарти починають привертати до себе увагу передусім особливою драматургією слова, яке переважає видовищність самої дії.

Неможливість однозначного розв’язання конфлікту створювала ілюзію незавершеності дії, фрагментарний характер якої зумовив рівноправність всіх дійових осіб у сюжеті п’єси. У цих драматичних жартах руйнується послідовність розгортання конфліктів, які подрібнюються, цілісність драматичної дії розмивається через відсутність домінуючої лінії. Випадкові ситуативні конфлікти персонажів відтворюють типові звичаї тогочасного середовища, вони, як правило, не розв’язуються, а усуваються, витісняються наступним епізодом.

У текстах драматичних жартів все помітніше виявлялася авторська рефлексія крізь різноманітні форми гумору, комізму, сатири, гротеску тощо.

Так, в одноактному жарті О. Саксаганського “Шантрапа” авторське ставлення до “інтелігентної трупи”, яка “створює” мистецтво, до всього дійства п’єси, внутрішнього життя персонажів, емоційного поля вистави вбачаємо вже у самій назві жарту. Але драматург не просто вказує на проблеми тогочасного театру, він піддає нещадній критиці соціальні питання, підштовхуючи глядачів до відповідної

рефлексії-висновку: хто є шантрапою — той, хто *“Наталку” без Наталки ставив*”, чи той, хто нічого не помітив?

Спрямування авторської тенденційності відображується у відповіді актора Бездомного на знущання театральних побратимів:

“Ні, я артист, я знаменитий артист, а ви шантрапа, що за гроші готові поступитися усім. Ви розбійники, злочинці мистецтва. Ви псуєте смак публіки. Через вас який-небудь землячок папером аз, співробітник старої беззубої гетери з Кароваєвської вулиці, пише, що у нас тільки і є, що гопак і співи, гопак і співи” [13, 33].

Драматична розв'язка у жарті наступає тоді, коли не витримує чи емоційного та психологічного тиску “сильних міра цього”, трагік Бездомний розуміє, що і сам не відрізняється від тих “жуків”, які заповнили сцену. На очах у глядачів Бездомний “перетворюється” на шантрапу:

“Так, я шантрапа, але по нещастю! Така моя доля, а ти шантрапа по своїй удачі. Ти таке щось гненне, таке мізерне і мілке, що мітла, якою гонять, тобі подібних з кону, пройшла мимо, тебе не зачепивши, — і ти зостався...” [13, 38].

Варто зазначити, що дійові особи драматичного жарту О. Саксаганського відрізняються від простих і зрозумілих характерів-образів водевілю, оскільки герої драматичного жарту відчують у собі потребу аналізувати ситуацію загалом і рефлектувати зокрема. Так, трагік Бездомний не маючи професійної театральної освіти (*“був сапожник, а тепер — артист”*), незважаючи на своє уподібнення шантрапі, усвідомлює мистецьке покликання. Він єдиний з усіх героїв все-таки розуміє потребу у творчому самоаналізі.

О. Саксаганський створює карикатуру на побут театральної трупи через перебільшену натуралізацію театральних прийомів (закінчення п'єси гопаком чи “гра нутром” трагіка Бездомного, який буде на сцені “рвать гвозді”), а також театральні експерименти, у яких розпізнаються режисерські прийоми В. Мейєрхольда, що в подальшому відбилися на режисерській практиці Леся Курбаса. Вони упізнаються в оцінці драматурга переваг жестів, міміки, імпровізації, акробатики над психологічним розкриттям художнього образу.

З. Фройд зазначав: “Карикатура, як відомо, принижує, схоплюючи з накопиченого враження до видатного об'єкту одну-єдину рису, яка сама по собі є комічною, однак залишалася непоміченою доти,

поки вона сприймалася тільки в загальній карикатурі. Завдяки її відокремленню може бути досягнуто комічний ефект, який при нашому згадуванні розповсюджується на все загалом...” [18, 254–255]. Шаржового характеру набувають репліки Кузьмича, спрямовані до себе так само, як і до партнерів та глядачів:

Кузьмич: ...Хіба я тільки декоратор? Я-ж і швець, і кравець, і палікмахер, і реквізитор, і механік, та це й першого тенора співаю у хорі [13, 6].

Для підсилення емоційного ефекту драматичного жарту,

О. Саксаганський використовує прийом гри слів: *“Я-ж сказав: “ізвініть” дурак, от як-би я сказав прямо, що ви дурак, а то ж я сказав, що ви, ізвініть, дурак”* [13, 8], *“будем репетувать”* [13, 8], *“Коли чоловік преться куди не слід, — це означає, що він стає на прю”* [13, 9] тощо.

У п'єсі шаржуються поширені у малоросійських трупах стереотипи “українських звичаїв, рухів, мовлення”. У сцені “натаскувань” “на правильні жести” дебютантів Яворенка та Глоби гібербалізуються прийоми огрубленого натуралізму, причому наголошується на ненатуральності акторської поведінки.

Комізм драматичного жарту О. Саксаганського “Шантрапа” базується не стільки на анекдотичній ситуації чи внаслідок зіштовхування різних контекстів, а виникає через передбачуваність глядацьких реакцій, виявлення авторефлексивності цієї абсолютно театральної п'єси, що наштовхує на думку про метатеатральність.

На відміну від жарту Саксаганського двоактна п'єса “Нашестіє варварів” М. Кропивницького має гостро сатиричний викривальний характер.

Продовжуючи тему мистецької “шантрапи”, Марко Кропивницький через репліку головної дійової особи, антрепренера Грищенка заступається за тих акторів, які: *“Через оттаку шантрапу... мусять скрізь платити вперед за квартиру і часто переплачують; мусять червоніти, вислухаючи, про його ганделі і капості...”* [6, 60].

Комедія-жарт М. Кропивницького була позначена модерністськими ознаками. Перипетія, як рушійна сила драми, зумовлена тут зіткненням різних поглядів на явища театру, контрастами між невіглаством у ставленні до театрального мистецтва і професійністю людини театру.

Так, через зіткнення у п'єсі гротескних позицій, які виражають протилежні точки зору на те, якими має бути репертуар театру і твори

мистецтва зокрема, відбувається миттєве зіштовхування контекстів, коли герої наївно не розуміють ситуацію, вважаючи, що режисер не оцінив їхні творчі здобутки. Грищенко та Горбачевський розмовляють з іншими героями п'єси “на різних мовах”, і є представниками, по суті, “різних світів”.

У комедії відчувається потужна динаміка тексту. Однак характерним є те, що насправді “нічого не відбувається”: немає яскравого видовища, феєричних номерів, бо уся увага глядачів зосереджена на змісті драматичного слова.

Варто зазначити, що поетика драматичного жарту підпорядковувалась прийомам виявлення авторського бачення, зокрема реалізації метафори у художній дії. Розвиток дії виявляв осторонення і розщеплення метафори, втрачався код, і метафора розпадалася на окремі елементи. Звідси виникало буквальне прочитання метафори [7, 31].

Отже, драматичний жарт безпосередньо включає глядацьку реакцію, оскільки процеси утворення метафоричних значень відбуваються в уяві глядачів, тоді як драматург унікав безпосереднього означування метафори і тим посилював театральні властивості враження.

Так, після постійної появи у кімнаті Грищенка нових “драматургів”, які пропонують свої тексти для постановки, завдяки репліками Грищенка і його помічника “псевдотворці” викликають у глядачів сатиричну реакцію і постають в їх очах справжніми варварами і дикунами, вандалами мистецтва:

Горбачевський. Доки єсть така публіка, котра охоче дивиться на такі безобразія, як перекручений Хвауст, доти будуть і такі писателі, як ваш колега; знаходитимуться і антрепренери, котрі ради збора ставитимуть всяку чортовщину, аби нова була... [6, 77–78].

Комедія М. Кропивницького “Нашестіє варварів” характеризується також і відвертим дидактизмом:

Карпо Ілліч. ...Пора, пора інтелігенції прийти на поміч театрові, щоб обшкребти репертуар від плісені і ржавчини і вимести те сміття у той закуток, де йому достойно бути... [6, 65].

Авторська позиція гостро відчувається у іронічно-пародійному змалюванні гри акторів та тем театрального репертуару.

Самойло Маркович. Госпожа Завольская їздешня любіміца. Ай, ай, ай! Що то за актериса?! Вона так гра Сару у “Жидівка-вихрестка”, що вся публіка ложиться ув продовжительний обморок!.. Побей мене Бог,

правда! А в “Нещасне кохання” она так колотітья головою об поміст, що аж страшно! Я сам віділ у нейо послі этой драми, на лоб большущая гуля [6, 60].

Принцип перелицьовування використовується для зображення смаків публіки, рівня їх освіченості, а також майстерності та таланту драматургів.

Романчук. Що їх Гекуба?.. Що вони Гекубі? Гроші, гроші, гроші — ось їх девіз! Перелицьованці наш маленький скарб — літературу — перекручують під смак гальорки; приліплять ні к селу ні к городу пісні туди, де їх не треба; роблять неможливі додатки і корюри... [6, 62].

Сатиричного осміювання набуває факт компіляції та плагіату, що, напевно, часто зустрічався у реальному театральному житті українських театральних труп кінця ХІХ — початку ХХ ст. Жарт-замальовок на цю тему показується у репліці антрепренера:

Карпо Ілліч. І хоч би одна оригінальна сцена: подражаніє або перелицьованіє. Як не цілком, то на половину крадіжка — з російських або малоросійських авторів. Введе якесь нове лице ні к селу ні к городу: дівчину з картоплею, або хлопця на цвіту з партикою в руках, ролі мужицькі переробить в жіночі, а жіночі в мужські, батька переверне у дядька, тітку у свекруху, кінець притуле не до речі, як чирявій кобилі хвоста до рипиці і готова драма. А смертей у кожній драмі по чотири, по п'ять [6, 66].

У жарті-комедії згадуються тогочасні популярні п'єси М. Кропивницького та М. Старицького: “Дай серцю волю — заведе неволю”, “Зимовий вечір”, а також музичні обробки Миколи Лисенка тощо.

Шарж до сцени А. Грабини “Пухирясте дзеркало” (за авторським визначенням) є своєрідним коментарем до жартів О. Саксаганського та М. Кропивницького. Жарт написаний у формі естрадного монологу, у якому так само, як в зазначених вище творах, висміюється репертуар тогочасного театру: “От того ж вечора надів я чумарку, сорочку, вишиту з червоною стрічкою, сиву шапку, засмалив цигарку і иду... Протер я очі хусткою і читаю: з дозволення Начальства такого року, місяця, числа, у неділю у місті Трухлому виставлено: “Вихрест” драма у п'яти діях.

Так. На завтра на понеділок готується вистава: “Жидівка вихрестка”... Нехай! У вівторок “Син вихрестки”... правильно... Ц середу “Дочка Вихрестки” Правдиво. У п'ятницю “Помста Вихреста”... Драма... Хай.

В суботу “Син вихреста” трагедія. Цікаво... В неділю “Сирітка Хася”... У понеділок “Дочка вихреста”. Гарно... В вівторок прощальна вистава “Дус Пантене Ід” а се ще що?...” [3, 45]. У тексті шаржується безкінечне варіювання надзвичайно популярної “Жидівки-вихрестки”; п'єси на цю тему стали тогочасними “хітами” масової літератури. Дуже гостро висміюється склад української трупи, а саме єврейська “експансія” “українського” театру.

За спостереженням Н. Малютіної, “переважна більшість драматичних жартів цієї доби побудована на олітературненні анекдоту” [9, 143].

Так, в одноактній п'єсі С. Ніколаєва “Артист” виникає справжня анекдотична ситуація внаслідок помилки Стернінської, яка настільки одержима ідеєю акторського призначення свого сина, що не розуміє того, що приводить його не до режисера, а до лікаря психіатричної клініки.

Комічність самої ситуації полягає у тому, що зіштовхуються різні контекстні виміри мислення героїв, але не поєднуються у один змістовий простір розмови, і це має принципове значення. Цей прийом непорозуміння, а саме “прийом подвійного тлумачення” використовується задля комічного ефекту [18, 48].

Стернінська. Він (про свого сина) спить і бачить себе артистом. По цілих днях одно тільки і бачиш, одно тільки й чуєш, як він декламує... Надіне плащ і починає монолог Гамлета... Ах! Як би ви чули. Весь так і палає, так і горить! Я його не пізнаю в той мент! Це не мій син... ні... це хтось другий!

Лікарь. І давно він вже так?

Стернінська. Я певна, що він і родився таким!

Лікарь. Ну а ще що ви помітили в ньому?

Стернінська. ...Прокинеться в ночі і починає й починає... наче якась сила входить у нього і він цілком скоряється їй...

Лікарь. А у вас в сім'ї взагалі були такі артисти?

Стернінська. Були, були. Та я й сама така артистка... [11, 11].

Цікаво те, що глядачеві одразу зрозуміла причина помилки екзальтованої жінки, тому не лише на цьому акцентується увага у жарті. П'єса є пародійним викриттям тогочасного стереотипного ставлення до акторської майстерності та таланту, висміюється неможливість персонажів до саморефлексії і самокритики. Поетика цього драматичного жарту підпорядковується прийомами авторського бачення:

гротескність драматичної дії простежується у вчинках й словах сина екзальтованої жінки.

Герої, протягом всієї п'єси ведуть між собою “діалог глухих”: ніхто не хоче розібратися в ситуації і поступитися своїми бажаннями. Виникає принципова “недіалогічність”, яка потрібна задля того, щоб розбіжні емоційно-психологічні параметри обов'язково зіштовхнулися між собою. Так виникає фінальний змістовий “вибух”, який потрібен глядачам задля знищення тотального непорозуміння [7, 35–36].

На викриття тогочасної репертуарної політики спрямований жарт в одній дії Володимира Самійленка “Драма без горілки”. Послідовно втрачаючи драматизм ситуації, жарт набуває ознак сатиричної памфлетності, грайливості, гумору тощо.

Василь. Слухай! Я задумав нечувану річ; я наваживсь написати драму без горілки.

Петро. Драму без горілки?!

Василь. Так, драму без горілки.

Петро. Українську драму?

Василь. Українську.

Петро. І без горілки?

Василь. Без ні одної краплини горілки [14, 372].

У ставленні героїв метонімічної сполуки “драма без горілки” розрізняються мелодраматично-водевільні стереотипи сприйняття української драми. За відсутністю розвитку дії, гострої конфліктності, драматург використовує прийоми гуморески, фейлетону, сатиричного жарту: репліки героїв містять прозорий підтекст, спрямований на критичні оцінки сюжетів п'єс. Так, “реформа” у драматичній літературі, про яку говорить Василь, в уяві Гавкуна дорівнює написанню “драми без горілки”, тобто без фабульних стереотипів, що набувають рис гротеску й оцінюється ним, як “фантастична п'єса”, з відьмами і чортами.

Часте використання прийомів ігрового театру, наприклад, сцени у сцені чи театру в театрі посилювало ефект драматичного дійства в п'єсі. Цей прийом ми зустрічаємо у жартах В. Самійленка “Химерний батько” та Ю. Яворенка “Халепа”.

Якщо у першому жарті закоханим вдається отримати батьківське благословення на шлюб, запевняючи батька, що він грає у театральній постанові, то у другому — елемент “театру в театрі” є витонче-

ним шаржем на стереотипи, театральні штампи у тогочасних п'єсах, у акторсько-режисерській практиці провінційних малоруських труп.

Каганець. ...хороша п'єса (про трагедію), а головне — дає збори і для постановки благодатна: розумієте, в публіці увесь час гомеричний хохот, а в кінці кожної дії істерика [19, 9].

Як зазначав у своїх дослідженнях Ю. Лотман, “Змістова гра, що виникає в такому тексті, сковзання між структурними упорядкуваннями різного роду, надає тексту більших змістовних можливостей... Таким чином, текст у другій своїй функції постає не пасивним вмістлищем, носієм закладеного у нього змісту, а генератором... сутність же процесу генерації — не тільки у розгортанні, але й у взаємодії структур” [8, 123].

Невибагливий сюжет жарту Ю. Яворенка “Халепа” дозволяє спародіювати сталі амплу тогочасної “драморобної” п'єси. Так, в ситуації несподіваної потреби зіграти в п'єсі без репетиції, того ж вечора, антрепренер очікує від актора вміння викласти передбачувані глядацькі реакції, щоправда не властиві жанровому сприйняттю (в даному випадку трагедії “Грошолуби, або чотири смерті в часу божевілля”).

Каганець. Од актора главное требуется — искусство...е...е... эффект произвѣсти, фортель підходящий викинути... трагікові ще навіть легше: вийшов, зробив величний жест, повів грізно очима — і жарь! [19, 11–12].

Власне, сама п'єса “Грошолуби, або чотири смерті в часу божевілля” є прямим виявом авторської іронії та глузливого ставлення до таких “каганців”, що знають “як робити мистецтво” і творять його лише заради матеріального достатку. Введенням репетиції п'єси Каганця до основного тексту вистави, не просто вдається пародіювати численні виступи провінційних труп. Формується глядацька думка, що український театр може стати “механізмом” омани (“в наш вік без реклами ні на шаг”), результатом якої є не тільки виманювання грошей, але й руйнація естетичного смаку, деградація українського театру й публіки зокрема.

У п'єсі В. Товстоноса “Жінка з голосом” йдеться не про акторів та театр, а про музикантів та вокалістів. Хоча, насправді, викривається спосіб життя людей, які створюють та хизуються псевдомистецтвом. Невибагливий сюжет (чоловік, дружина якого хоче стати відомою

вокалісткою, вже божеволіє від постійних репетицій, вправ, пісень, професорів, однак, найбільше всього від “творчих” прийомів своєї дружини) дозволяє викрити реалії тодішнього побуту творчої інтелігенції.

Іван Іванович. А чорт!.. Все одно кінець... В боргах по саму шию, далі вже нікуди. Я мушу добувати і давати на все. Як же буде той оперний бачило без коньяку? А обіди на двадцять персон?.. Роялі, професорам за уроки, ложа в театрі, вінки та квіти співцям; що тижня свіже убрання, свіжа шляпка... [17, 12].

Важливі проблеми побутового життя акторів тогочасного українського театру розкривається у п'єсі В. Овчіннікова “Перелітні птахи”. Не випадковим є авторське жанрове визначення — “малюнки з акторського побуту”, — вони є фрагментарними сценками, спрямованими не лише на викривання репертуарної політики чи непрофесійності акторів, а скоріше навпаки — необізнаності публіки, стереотипного ставлення людей до акторської професії, жорстокість зневага до акторського ремесла.

Ханенков. Що таке?.. Цього тільки бракувало: що-б у мою хату та актори ходили.

Гульбенко. А щож таке, по твоєму, актори? Чорти, чи що?..

Ханенков. Не чорти, алеж і не люде, — так щось!.. [12, 49].

Отже, необхідно зазначити, що драматичний жарт — це така жанрова форма, яка уможливорює викриття гострих проблем соціального, культурного, філософського, психологічного характеру.

На прикладі жартів з артистичного життя О. Сксаганського, М. Кропивницького, В. Самійленка, Ю. Яворенка, В. Товстоноса, С. Ніколаєва, В. Овчіннікова, А. Грабини, бачимо, що драматичні жарту не обмежуються правдивим зображенням побуту акторського життя чи відтворенням реалістичної дійсності українського театру, з його проблемами та дефініціями.

Важливою ознакою драматичних жартів є форма художньої умовності. Так, за допомогою прийомів гротеску, відчуженої метафори, мовної гри, іронії увиразнюється пародійно-викривальний компонент жартів, що спрямований не тільки до проблем мистецького хисту акторів, їхньої гри, “національної” специфіки українського театру і самої драматичної трупі, репертуарної політики, сценічної режисерсько-акторської практики, зокрема прийомів акторської гри,

режисерської школи, розуміння театральної вправності й глядацької рецепції. Драматурги також піднімають важливі соціально-культурні й філософські питання, такі як: рівень освіти й обізнаності творчих театральних труп та глядачів, питання виховання естетичного смаку, розуміння, чи скоріше нерозуміння, ані режисерами, ані глядачами філософської та духовної мети мистецтва.

Список використаних джерел

1. *Балухатий С.* Вопросы поэтики. — Л.: ЛГУ, 1990. — 320 с.
2. Буваляшина: Драми. Комедії. Діалоги. Водевіль / Упоряд., авт. передм., приміт. О. Ф. Ставицький. — К.: Дніпро, 1990. — 415 с.
3. *Грабина А.* Пухирясте дзеркало. Шарж до сцени. — К., 1914. — 8 с.
4. *Давидова І.* Малі форми драматургії. — К.: Мистецтво, 1966. — 131 с.
5. *Доридор Г.* Український водевіль XIX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філолог. наук / Г. К. Доридор. — Київ, 2000. — 18 с.
6. *Кропивницький М.* Нашествіе варварів. Комедія у двох діях // Київська старовина. — 1994. — № 3. — С. 57–79.
7. *Курганов Е.* Анекдот как жанр. — СПб.: Академический проект, 1997. — 123 с.
8. *Лотман Ю.* Статьи по семиотике и топологии культуры. — Талин: Александр, 1992. — 247 с.
9. *Малютіна Н.* Постика драматичного жарту: до проблеми родо-жанрових дифузій в українській одноактній комедії кінця XIX — початку XX століття // Історико-літературний журнал. — 2003. — № 9. — С. 142–152.
10. *Малютіна Н.* Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця XIX — початку XX століття: автореферат дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філ. наук / Н. П. Малютіна. — Київ, 2007. — 39 с.
11. *Николаєв С.* Артист. Жарт на I дію. — Херсон, 1921. — 16 с.
12. *Овчинников В.* Перелітні птахи. Малюнки акторського побуту в двох діях. — К., 1910. — 55 с.
13. *Саксаганський О.* Шантрапа. Жарт на I дію. — К., 1914. — 40 с.
14. *Самійленко В.* Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори... — К.: Наукова думка, 1990. — 608 с.
15. *Сулима М.* Українська драматургія XVII — XVIII ст. — К.: ПЦ “Фоліант”; ВД “Стислос”, 2005. — 368 с.
16. *Ткачук М.* Перший український водевіль — “Москаль-чарівник” Івана Котляревського // Наукові записки ТНПУ: Українське літературознавство. — 2007. — Вип. 22–62 с.

17. *Товстонос В.* Жінка з голосом (музична хвороба). Жарт на одну дію. — К., 1913. — 15 с.
18. *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. — СПб.: Алетея СПб, 1998. — 310 с.
19. *Яворенко Ю.* Халепа. Жарт з артистичного життя на I дію. — К., 1911. — 23 с.