

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР КОРИФЕЇВ У «КРИВОМУ ДЗЕРКАЛІ» РОСІЙСЬКОЇ ПАРОДІЇ

Марина Гринишина^{1*}, Валерій Панасюк¹

¹Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — виокремити конкретні пародійовані елементи моделі українського театру, з'ясувати його значення в соціокультурному просторі зламу XIX–XX століть. *Методологія дослідження*. Застосовується міждисциплінарна система наукових методів, зокрема театрознавства, літературознавства та семіотики. *Результати*. Пародіювання моделі українського театру корифеїв свідчить про його велику популярність і активності функціонування в культурному просторі зламу XIX–XX століть; унікальність моделі українського театру (синтетичного за своїм характером) підтверджується пародійними трансформаціями її окремих складових (музично-хорової, хореографічної), відтворенням системи дійових осіб, їхніх поведінкових моделей і сюжетних колізій через використання прийому «нагромадження», завдяки чому інформаційне перевантаження призводить до «спустошення сенсу» та виникнення ефекту комунікативної нісенітності за умов збереження формальних мовленнєвих норм. *Наукова новизна* статті обумовлюється актуалізацією низки невідомих текстів, виокремленням пародійованих елементів моделі українського театру через установа компоненти в алгоритмі «текст — пародія — театральний побут».

Ключові слова: модель; пародія; танець; театр; хор

Для цитування

Гринишина, М., & Панасюк, В. (2022). Український театр корифеїв у «кривому дзеркалі» російської пародії. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 18-26. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257953>

ВСТУП

Український театр корифеїв, безумовно, є унікальним явищем вітчизняної культури. Вже друге століття він перебуває у фокусі наукового осмислення, де в різні історичні періоди актуалізуються ті чи інші його дослідницькі аспекти. Сьогодні — в двадцять років XXI століття — за умов загальної світової глобалізації й соціальної уніфікації спостерігається інтенсивний діалог культур різних етносів. Одночасно активізуються процеси національної ідентифікації, звернення до надбань минулого свого народу та його продуктивного використання в сучасних мистецьких практиках. Тож варто відзначити, що український театр корифеїв як цілісне художнє утворення активно функціонував у соціокультурному просторі тогочасної Російської імперії, вступаючи у складний, але надзвичайно продуктивний і взає-

мозбагачувальний діалог із іншими національними культурами, зокрема й російською. Саме в точці перетину цих актуальних для сьогодення проблем — діалогу різних національних культур і актуалізації вітчизняної мистецької спадщини — перебуває проблема відображення українського театру корифеїв у «кривому дзеркалі» російської пародії.

Метою статті є актуалізація певного корпусу літературних текстів зламу XIX–XX століть, на основі аналізу яких передбачається визначення універсальних механізмів пародіювання, виокремлення конкретних пародійованих елементів моделі українського театру (за своїм характером музично-драматичного), встановлення необхідних зв'язків в алгоритмі «текст — пародія — театральний побут», з'ясування значення українського театру в соціокультурному просторі Російської імперії зламу XIX–XX століть.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сама специфіка досліджуваного матеріалу передбачає застосування міждисциплінарної за своєю суттю системи наукових координат, що визначається різними галузями вітчизняної гуманітаристики: театрознавства, літературознавства та семіотики. Отже, передусім необхідно розкрити зміст ключового для дослідження поняття «пародія», прослідкувати динаміку його тлумачення в історичній ретроспекції, проаналізувати головні положення відповідних науково-теоретичних концепцій.

Зміст поняття «пародія», її жанрова сутність та різновиди розкриваються М. Остолоповим в укладеному ним «Словнику давньої та нової поезії», виданому 1821 року. У відповідній статті на прикладі поетичних і драматургічних текстів автор визначає пародію як «створення таких віршів, котрі уподібнені до інших віршів за розміром, але відрізняються від них у смислі та в предметі, до якого належать» (Остолопов, 1821, с. 333). М. Остолопов виокремлює п'ять різновидів пародіювання, де найголовнішим і найуживанішим є написання твору з урахуванням іншого «відомого творіння», але зі зверненням до іншого предмету і через надання іншого сенсу деяким виразам (Остолопов, 1821, с. 337).

У цьому разі, застосовуючи положення семіотичної теорії, можна твердити: отримувачем інформації (іншими словами «читачем») текст усвідомлюється як пародійний лише за умови наявності досвіду освоєння тексту висхідного. За цією логікою, автор (відправник інформації), так само як і читач, працює, застосовуючи принцип інтертекстуальності, коли інтерпретація або створення нового тексту передбачає врахування (або використання) вже тексту наявного. За таким алгоритмом зміна коду — мовленнєвого чи культурного — не передбачається.

Таке розуміння пародії, сформоване М. Остолоповим у 1810–1820-і роки, в наступні десятиліття зазнало певних трансформаційних змін. Саме про них згадує Ю. Тинянов, твердячи, що в XIX столітті набуло поширення та «остаточно утвердження» тлумачення пародії як виключно комічного жанру літератури й театру. Таке уявлення призвело до звуження дослідницького діапазону «і є просто невластивим для більшої кількості пародій» (Тинянов, 1977, с. 286). У статті «Про пародію» (1929 року) Ю. Тинянов з'ясовує принципове питання про «спрямованість пародії» на конкретний текст. На його думку, вона зорієнтована не тільки на певний твір, але й на цілу низку творів, «притому їхньою об'єднувальною

ознакою може бути — жанр, автор, навіть той чи інший літературний напрямок» (Тинянов, 1977, с. 289). Водночас уточнюється, що «пародійні твори зазвичай бувають спрямовані на явища сучасної літератури або на сучасне ставлення до старих явищ; пародійність стосовно явищ напівзабутих мало можлива» (Тинянов, 1977, с. 294).

Положення Ю. Тинянова узгоджуються з ідеями, сформульованими раніше М. Євреїновим в одному з розділів його славнозвісної книги «Театр як такий» (перше видання 1912 року). Поява цього тексту — «Несмішне “Вампуки”» — була спровокована успіхом у глядачів, напевно, найпопулярнішої з початку XX століття й до тепер пародії у галузі музичного театру — «Вампуки» (або ж «Принцеси Африканської»), «взірцевої у всіх відношеннях опери», що вперше зазнала свого сценічного втілення в театрі «Кривое зеркало» (С.-Петербург, 1909 рік) у режисерській інтерпретації Р. Унгерна.

Пробуючи пояснити успіх «кривозеркального» спектаклю, М. Євреїнов ставить питання: а над чим, власне, сміялися глядачі? Виявляється, над «умовністю тієї італіанщини», котра їх «так довго відривала від буденного дріб'язку, обдаровуючи світлом і теплом їхні сірі, холодючі душі!» (Євреїнов, 2002, с. 79). Це твердження абсолютно тотожне думці Ю. Тинянова про те, що пародія може бути «спрямованою» не на конкретний твір, а на жанр, автора і навіть цілий мистецький напрямок. У «Вампуці» глядач впізнавав певну модель музичного театру, а саме — панівну на сцені XIX — початку XX століть стали жанрову модель італійської опери.

Друге принципово суголосне положення стосується популярності. Тільки «популярне», широко відоме й «легко впізнаване» читачем або глядачем може стати об'єктом пародіювання.

Проблема специфіки театральної пародії й особливостей її сприйняття ставиться М. Ефросом і вирішується на прикладі вистав кабаре «Летучая мышь». За свідченням М. Ефроса, перші два сезони свого існування (1908-1909, 1909–1910 роки) репертуар пародій визначався виключно «складом підвалу», тобто вузьким колом відвідувачів, переважно акторів та інших співробітників Московського Художнього театру. В імпровізаційному режимі продукувався пародійний текст для «своїх», де предметом пародіювання було «своє»:

Склад підвалу й визначав переважно зміст пародійованого: театр, нові театральні постановки, акторів. Для пародії були використані переважно маріонетки, благо тоді взагалі вони були в моді, в наслідування Метерлінку, туга за маріонетко-

вим театром, котрий начебто міг звільнити сцену від рабства актора. (Ефрос, 1918, с. 24)

Наприклад, предметом маріонеткової пародії стала славнозвісна вистава Московського художнього академічного театру «Синій птах» за п'єсою М. Метерлінка. В ній головними героями були К. Станіславський і Вол. Немирович-Данченко у вигляді Тіль-Тіля та Мітіль, які йшли на пошуки «синього птаха» свого театрального щастя: «У картинах, які дещо нагадували картини Метерлінкової казки в інсценізації Художнього театру, помічалися різні злободенні явища того театрального року, карикатури на окремих московських акторів, письменників, театральних критиків» (Ефрос, 1918, с. 25). Саме вони свідчать про те, що предметом пародіювання може стати лише добре знайоме, популярне й таке, що можна легко «впізнати», те, що передбачає наявність у комунікації ситуативної адекватності глядача.

Сутність театральної пародії, її жанрові-видові особливості розкриті М. Поляковим (1976) у статті «Російський театр у кривому дзеркалі пародії». На його думку, пародія насамперед є жанром літературним, специфіка якого за своїм характером надзвичайно театральна. Вона супроводжує всю історію сценічного мистецтва, і саме в ній концентрується «справжня театральність». Завдяки перехрещенню «власне літературної функції з функціями специфічно театральними», спостерігається «певна градація об'єктів пародіювання: з пародіюванням самої дійсності, художнього відображення цієї дійсності та, врешті-решт, художньої системи відображення дійсності» (с. 6-7). Думка про «градацію об'єктів» суголосна думці Ю. Тинянова про широту діапазону пародіюваного, тобто від окремого твору до цілого мистецького напрямку. В системі координат задекларованих науково-теоретичних настанов М. Поляков (1976) здійснив аналіз цілого корпусу драматургічних текстів XIX — початку XX століть, які були віднайдені, зібрані, прокоментовані та видані окремою збіркою.

Внаслідок видання збірок кабаретних п'єс і театральних мініатюр Срібного віку до науково-го та мистецького обігу останнім часом потрапили тексти російських театрів малих форм (Букс, 2018, 2020). Завдяки цьому можна легко встановити об'єкти пародіювання зламу XIX–XX століть, виокремлюючи спектаклі «малоросійських труп».

В українській гуманітаристиці, зокрема в літературознавстві, спостерігається потужна традиція дослідження явища пародії як одного з жанрових різновидів. Варто зауважити, що ця робота здійснюється одночасно з «відкриттям», вивчен-

ням і оприлюдненням відповідних творів, у чому велика заслуга належить Г. Нудзі (1963). Фундаментальністю наукового підходу та широтою аналізованого матеріалу відзначається монографія Н. Віннікової (2014) «Дискурс української літературної пародії». Обираючи предметом дослідження саме пародію, спрямовану на літературні тексти, поза увагою вітчизняних дослідників опиняється український театр корифеїв як об'єкт активного пародіювання.

У зв'язку з цим виникає нагальна необхідність осмислення цього явища сценічного мистецтва, що передбачає постановку та вирішення цілої низки **завдань**. Перше стосується «відкриття» й «повернення із забуття» конкретних літературних текстів, які цитуються зі збереженням авторської орфографії, і саме вони є **матеріалом** здійснюваного дослідження. Друге передбачає з'ясування того, на що саме «спрямована» пародія. Третє потребує визначення конкретних компонентів, які підлягають процедурі пародіювання. Четверте пов'язане з узгодженістю елементів у системі «текст — пародія — театральний побут», коли кожен із них умотивовує відповідну жанрово-видову трансформацію.

Як і будь-яке інше унікальне явище, феномен театру корифеїв, набувши популярності в Російській імперії, на зламі XIX–XX століть став, безумовно, об'єктом пародіювання. Насамперед пародіювалася сама модель (музично-драматична), де завдяки своїй етнографічній однорідності поєднувалися слово, музика та хореографія. Саме про це свідчить найвідоміша десятихвилинна вистава петербурзького театру малих форм «Кривое зеркало» «Грае-грае-воропае» 1909 року.

Автор і режисер-постановник Р. Унгерн «кумедии в 1 дии со спивами, танцами и горилкою», композитор-аранжувальник Л. Гебен відобразили так звану «універсальну», популярну у глядача, а тому й добре ним упізнавану виставу «малоросійської трупи». Модель українського театру — музично-драматичного за своєю генезою — своєрідно карикатурно трансформується, щовідображається в тексті програмки: «Уси танцюють, співають и выпивають» (Тихвинская, 1995, с. 250).

Предметом пародіювання передусім стає відповідний драматургічний матеріал, де за законами мелодрами поведінка персонажів умотивовується «різкими емоційними перепадами» (Букс, 2020, с. 256). Тож і в п'єсі Р. Унгерна головна героїня Мотря, підступно зраджена коханим, хоче втопитися, але несподівано божеволіє. Однак, почувши звуки гопака, так само несподівано одужує та приєднується до загальних веселощів. У фіналі

герої співають пісень (у обробці Л. Гебена) за своїм змістом досить безглузких. Наприклад:

Сиротина, сиротина

Кажная штанына. (Букс, 2020, с. 257)

На думку Н. Букс (2020), у тексті п'єси Р. Унгерна звертають на себе увагу гоголівські ремінісценції, котрі впізнаються вже в назві. Мовляв, Воропаї — це село на річці Хорол, на якій стоїть і Миргород. Одночасно автор вигадує собі маску не «сочинителя», а збирача історій — «підібрав Рудій Нечіпайло» і в такий спосіб підказує глядачеві «ігрове посилання до образу Панька-пасічника на ім'я Рудий Панько з “Вечорів на хуторі біля Диканьки”» (с. 256).

М. Поляков (1976), враховуючи всю специфіку театральної пародії (оперативність відгуку на те чи інше сценічне явище, а тому як наслідок — швидке переміщення з узкої зони «актуального» до безмежного простору «повного забуття»), переконливо твердить, що пародія — це «завжди другий ряд театального життя і театального побуту» (с. 37). Тож недарма в історичній перспективі, на певному часовому відтинку, незалежно від долі тексту, що пародіюється, сам пародійний текст, утрачаючи всю свою актуальність, або губиться (як, наприклад, це сталося з текстом найвідомішої «кривозеркальної» вистави «Грае-грае-воропае»), або, зберігаючись в історії, «губить» автора з його біографією. Так, до наших днів дійшов текст «Коза-Дереза», надрукований у п'ятому «гумористичному» томі «Чтеца-декламатора» 1916 року видання. Автором цієї «малорусської драми» є І. Руденков, відомості про життя й діяльність якого не вдалося віднайти.

Передусім варто зазначити, що назва твору відсилає до однойменної дитячої опери М. Лисенка (1888 року), завдяки чому виникає додатковий абсурдистський ефект. Адже, як то свідчить зміст «драми», назва вступає в суперечність з любовною сюжетною колізією, часто експлуатованою в українській класичній драматургії.

Музично-хоровий компонент, такий обов'язковий і очікуваний у виставах «малоросійських труп», уводиться І. Руденковим на самому початку п'єси: «При поднятті занавеса на сцене співають пісьни» (Руденков, 1916, с. 273).

Традиційно вистави (або чергова «відміна»), і як то свідчить висхідний драматургічний матеріал, відкривається своєрідним епіграфом — музично-вокальною інтродукцією (хоровою або ж сольною). Саме так починається «Невольник» М. Кропивницького (1872 року), де в яві першій дії першої бандурист Недобитий «грає на бандурі і доспіває думу» (Кропивницький, 1950, с. 317).

У драмі «Талан» («із побиту малоруських акторів»), уперше опублікованій 1894 року, М. Старицький зображає вихід хору на сцену на самому початку спектаклю провінційної трупи. Автор, обираючи «залаштунковий» ракурс погляду, досить відверто відтворює повсякденне життя хористів (а особливо хористок), що не надто переймаються «мистецькими завданнями». Отож, керовані помічником режисера Гирявим, перед виходом на сцену «одні вступили, другі спізнались, треті почали іншу пісню. Вийшла каценмузик. ... Хор так і пішов, а на кону вже поправився» (Старицький, 1987, с. 276).

Участь «малоросійського хора» передбачається і в «мело-трагедії» В. Буреніна «Венок и швабра, или Сюрприз драматургу», надрукованій 1892 року. Як твердить М. Поляков (1976), ця «пародія має синтетичний характер, охоплюючи всі типи сценічного репертуару тих років» (с. 802). Зокрема, й репертуару «малоросійських труп». Враховуючи обов'язковість у їхніх виставах своєрідного музичного епіграфа, В. Буренін четверту картину розпочинає співами й танцями:

Декорация изображает увеселительный трактир “Разлюли-малина”.

Направо соединенный малоросійский хор;

Налево соединенный цыганский хор;

Посредине соединенный хор русских песенников, балалаечников и национальных артистов насопелках.

У самой суфлерской будки двенадцать актеров, наряженных кучерами, отжаривают с дикой энергией трепака.

Соединенный цыганский хор

Конфета моя

Леденистая!

Дайте ножик, дайте вилку,

Я мою зарежу милку!

Соединенный малоросійский хор

Гоп, гоп, гопака,

На четыре пятака!

Таки усь! Яки усь!

Полюбил меня Петрусь!

Як уси! Так уся!

Полюбила Петрюся! (Поляков, 1976, с. 519-520)

Безумовно, у цьому дансантино-гопаковому хоровому фрагменті легко вгадується його музичний прообраз, а саме пісня Миколи, (вокальний номер 14-й) із «опери малоросійської» І. Котляревського «Наталка Полтавка», що стабільно входила до репертуару українського театру корифеїв (Котляревський, 1969, с. 273).

Наступним і теж обов'язковим, навіть очікуваним глядачем, є хореографічний компонент,

котрий так само, як і музично-вокальний, стає предметом пародіювання. Тому кожна дія «Кози-Дерези» (а їх аж чотири!) завершується танцювальним дивертисментом. Наприклад, «дія перва»:

– Парасько.
– Шо?
– Чи кохаєш ты мини, чи ни кохаєш?
– Звистно, шо кохаю.
– Брешеш, потылица ты моя черноокая!
– А як не брешу?
– Як не брешеш, то ударымо гопока.
Танцуют до потери сознания гопока.
З а н а в е с. (Руденков, 1916, с. 274)

Цей нав'язливий «елемент» сягає патологічної за своїм характером кульмінації в кінці четвертої дії «с убийствами». Після того, як «головний герой», парубок Остап, неумотивовано отруїв кохану Параску та безпричинно зарізав «кінджалом із-за халяви чобота» іншого парубка — Грицька, автором передбачається фінальний хореографічний номер:

– А тепер як мини нудно одному в свити жыты, то ударымо гопока! (*покойники охотно соглашаются*).
Танцы.
Занавес.
Апофеоз с бенгальским огнем. (Руденков, 1916, с. 275)

Дійсно, хореографічний компонент був обов'язковим у виставах українського театру корифеїв. Він передбачався визначально самим драматургічним матеріалом, як от, наприклад, у фіналі «трагікомічного етюдю» М. Кропивницького «Лихо не кожному лиху — іншому й талан» (1883 року):

Паламар. Дівчата й парубки, — метелицю! На цю ніч моє питво, моя й страва!.. Тітко Хотино, ріжете курей, коліть поросят!.. Печіть, варіть, їжте — я за все платю! (*Танцюють метелицю*).
Ой, на дворі метелиця,
Чому старий не женеться?
Ой, як йому женитися,
Буде стара сваритися.
Ой, гоп та помалу,
Як пошила штани з валу.
Як пошила та й наділа,
Кажуть люди, що до діла!
З а в і с а. (Кропивницький, 1950, с. 380)

Звісно, що сценічне втілення хореографічного компоненту передбачало наявність у трупі відповідних виконавців, котрі спеціалізувалися на виконанні того ж самого гопака.

У цьому разі варто згадати один із фрагментів мемуарів М. Ростовцева «Страницы жизни», де він

досить детально відтворює свій прийом до «малоросійської трупи», очолюваної М. Кропивницьким:

– Вот, Марк Лукич, этот юноша хочет поступить к нам в театр.
При этом Смелянский легонько подтолкнул меня вперед. Я оробел и неловко поклонился.
Марк Лукич прищурил глаза.
– А що ты вмиєшь робить?
– Танцюю гопака...
– А ну-ну, станцуй... Калина (обратился он к пианисту), зыграй ему...
“Калина” заиграл. Как только я услышал знакомые звуки, я пустился в пляс. Да еще в какой пляс-то!.. Я разделал гопака “под орех”, тем более, что ощущал, что и Калина играет с истинным воодушевлением.
...Марк Лукич с видимым удовольствием хлопнул рукою себя по колену:
– Ай да молодец!.. Беру!..
Никакие аплодисменты театрального зала не были мне так приятны, как эти слова: я был наверху блаженства.
– Як твоя хвамілія?
– Эршлер.
– Ну так... Хай твоя хвамілія по сцене буде “Проценко”. (Ростовцев, 1939, с. 70)

Так за всі три роки свого перебування в трупі М. Кропивницького (1890-1893) Ершлер — Проценко, а потім уже й Ростовцев виконував гопака «в кожному спектаклі, де тільки танець уводився по ходу дії, а також виступав у дивертисментах» (Ростовцев, 1939, с. 74).

Слід згадати, що за свідченням І. Мар'яненка, М. К. Садовський:

Був надзвичайно оригінальним виконавцем українського танцю. (...) Козачок він танцював так, як ніхто за моєї пам'яті. Він не носився по сцені, як звичайні танцюристи, — весь його танок відбувався майже на одному місці і, здавалось, був побудований так, що в ньому брала участь, крім ніг, уся постать. Але скільки грації було в постаці Садовського, в ракурсах голови, які легкі були па! (Веселовська, 2018, с. 69)

Коли ж розгорнутий хореографічний дивертисмент, такий очікуваний глядачами, з якихось причин був відсутній або недостатньо «відпрацьований», то це викликало критичну реакцію не тільки публіки, а й рецензентів. Так, автор газети «Юго-Западный край» у відгуку на гастрольну виставу «Запорожець за Дунаєм» у виконанні трупи під орудою М. Садовського (весна 1914 року)

скаржитися на відсутність звичного каскаду танців у фіналі, до речі, передбаченого в опері самим С. Гулаком-Артемовським. Мовляв, «так-сяк під завісу покрутилось дві пари — двоє танцюю і п. Садовський з п. Малиш» (Веселовська, 2018, с. 169). Отож, не дарма автором «Кози-Дерези» у фіналі запальний гопак підсилюється «бенгальським огнем».

До «апофеозу остаточного абсурду» доведені особливості, притаманні творам української драматургії. Наприклад, психологічна неумотивованість учинків персонажів і стереотипність мелодраматичних ситуацій.

У драмі «Коза-Дереза» головний герой Остап закоханий у Парасю, якій він освічується в «первій» дії. У дії другій пропонує їй одружитися, у третій неумотивовано (ні сюжетно, ні психологічно) вирішує отруїти її. В четвертій («с убийствами») реалізує свій підступний задум:

– Парасько.

– Шо?

– Я зараз тебе отравлю, а сам наймусь у дворники.

– Ой, лишенько! (*спокойно умирает*). (Руденков, 1916, с. 275)

Сталість сюжету української класичної драматургії, що можна визначити як «випробування кохання», передбачає й константність системи дійових осіб із їхніми незмінними поведінковими функціями. Тож не дарма в подіях драми «Коза-Дереза» передбачається участь єврея, «который по пьесе называется “жид Янкель”» (Руденков, 1916, с. 274). Саме він забезпечує Остапа отрутою:

Взбегает Янкель в длинном лопе сердаке и с пейсами.

– А, здравствуйте, пановэ!

– Янкель, слухай усюды, дай мини отраву.

– А что же.

– Дасышь?

– Конечно!

– Так ударымо гопока!

Танцы.

З а н а в е с. (Руденков, 1916, с. 274)

У цьому разі слід згадати Невідомого із комедії І. Карпенка-Карого «Сто тисяч», який лише один серед інших «дієвих людей» маркується автором за національною ознакою — «єврей». Уже в діалозі яви третьої дії першої з'ясовується, що цей персонаж (до речі, як і всі інші представники цієї нації), не викликаючи довіри, підлягає глузуванню, а тому з розвитком подій комедії остаточно доводить свою «підступну натуру»:

К о п а ч. Ура! Тепер суд гласний, накриває єврейчиків часний! Хе, хе, хе!

Н е в і д о м и й. А ви разві часний? Не похоже.

К о п а ч. Не та рожа? Ха, ха, ха!

Н е в і д о м и й. Прощайте! Я навідаюся опісля, бо у мене є діло до Смоквинова (*Пишов*). (Карпенко-Карий, 1937, с. 191)

Типовість сюжетів українських драматургів, системи дійових осіб і розгортання конфлікту «криводзеркально» відображені в балетному лібрето «Золотая рыбка — Zolotaia rybka» — «великорусская сказка из малороссийского быта, перевод с французского на всемирный мимико-хореографический язык» невідомого автора другої половини XIX століття.

Традиційна для української класичної драматургії сюжетна модель «випробування кохання» героїв обставинами життя досягає свого напруження в кращих традиціях театру абсурду завдяки застосуванню прийому подвійного кодування: сталим наративом казки (в цьому разі славнозвісної казки О. Пушкіна «Про рибака та рибку») й балетного лібрето, перевантаженого «неймовірними подіями», які сюжетно уможливають появу хореографічного дивертисменту.

Стосунки молодят — Галі й Тараса — випробовуються втіленнями золотою рибкою забаганок головної героїні:

Желания Гали, сначала очень скромные, — по мере улучшения ее быта и ознакомления с передовыми статьями публицистов, развивающимися в ней широкие понятия о поземельной собственности, постепенно возрастают в соразмерности с развитием архитектурной фантазии декоратора: от хаты до хутора; от хутора до хором; от хором до дворца и достигают наконец колоссальных размеров фантастического кристалльного чертога, омываемого волнами фантастического острова роз. (Поляков, 1976, с. 393)

Народний побут у всіх його подробицях, звичай відтворюваний у виставах українського театру корифеїв, виконує не лише власне сценічну, а й принципово важливу функцію національного маркування. Тож не дарма у «Золотій рибці» події розгортаються біля типової сільської хати, з якої героїня викидає мітлу та подушку — предмети повсякденного вжитку. Це не тільки є ознаками етнографічного маркування, а ще, на думку автора, «аллегорически означает, что Галя нрава строптивного и капризного» (Поляков, 1976, с. 392). Норовливістю, власне, й пояснюються її подальші вчинки, зокрема й амурні. Наприклад, захоплення «юношей персидского типа»: «Он хочет окончательно прельстить Галю, предлагая ей ковры, халаты, башлыки и др. изделия из магазина Халатова. В нем вспыхивает истинно азиатская

страсть и выражается соответствующими случая прыжками. Испуганная Галя, позабыв об идеалах и кабриолях, бросается от неистового красавца под защиту Тараса. И вместе с ним на ковресамолете из магазина Халатова, с помощью невидимых рук, через театральный потолок улетает на остров роз» (Поляков, 1976, с. 394).

Варто зазначити, що в усіх проаналізованих текстах за умови вибору пародіювання різних складових компонентів українського театру корифеїв (музично-вокальної та хореографічної складової, системи дійових осіб і т. ін.) автори використовують один і той самий прийом. Його можна назвати «нагромадженням», коли в межах конкретного повідомлення інформаційне переважання призводить до «спустошення сенсу» та створення тексту на кшталт «cock and bull story». Необхідно додати, що ефект комунікативної нісенітності виникає за умови збереження формальних мовленнєвих норм (лексичних і синтаксичних). Цей прийом не є притаманним лише жанру авторської пародії. Він, наприклад, традиційно застосовується у фольклорі. У цьому разі варто згадати добре відому ідіоматичну конструкцію «Дайте воды напиться, а то так есть хочется, что аж негде переночевать».

«Нагромадженню» в образотворчому мистецтві Італії доби маньєризму тотожний прийом «форцато» (італійське *forzato* — насильницький), коли в живописних і скульптурних роботах фігурам надавалася неприродна та не вмотивована сюжетом динаміка (Власов & Лукина, 2005, с. 269). Тому можна вважати цей прийом універсальним, а його мистецько-авангардовий потенціал максимально реалізованим драматургами «театру абсурду» (або «театру парадоксу») вже в другій половині ХХ століття. Переконалим свідченням цього є самі тексти відповідних п'єс, зокрема й ремарок. Хоча б зі сцени першої «*La Cantatrice chauve*» Е. Йонеско (1950 року), де типовий *англійський* інтер'єр населений *англійськими* кріслами, в одному з яких одного *англійського* вечора сидить *англієць* в *англійських* пантофлях перед *англійським* каміном, смалячи *англійську* трубку і читаючи *англійську* газету (Йонеско, 1988). У такий спосіб, використовуючи одно з положень концепції Ю. Тинянова, реалізується функція «пародичності», що є нічим іншим, як «застосуванням пародійних форм у непародійній функції» (Тинянов, 1977, с. 290).

Тож у пародіях на український театр корифеїв автори застосовують прийом нагромадження, обирають один зі сталих і добре відомих глядачам компонентів, і його або дублюють (як обов'язковий гопак у фіналі кожної дії «Кози-Дерези») або

доповнюють спорідненим (коли «соединенный малороссийский хор» довантажуються ще двома, але представників уже інших етнічних груп), або застосовують подвійну кодову оптику, трансформуючи в такий спосіб систему дійових осіб і традиційну сюжетну модель (балетне лібрето «Золотая рыбка»). Варто додати, що ефект абсурду досягається й через невідповідність назви п'єси та сюжету, який у ній розгортається. Так з'являються й «Коза-Дереза», й «Грае-грае-воропае». До речі, на думку М. Грушевського (2008), «“траю і воропаю” есть таки дурна нісенітниця» (с. 16-18).

ВИСНОВКИ

Отже, наявність певного корпусу текстів свідчить, що український театр корифеїв відображався у «кривому дзеркалі» російської пародії зламу ХІХ–ХХ століть. Це переконує в його великій популярності й активності функціонування в соціокультурному просторі Російської імперії. Унікальність моделі українського театру (синтетичного за своїм характером) підтверджується фактами її пародіювання, пародійними трансформаціями її окремих складових, а саме музично-хорового та хореографічного компонентів, «криводзеркальним» відтворенням системи дійових осіб, сюжетних колізій і поведінкових моделей. Водночас авторами пародій використовується прийом «нагромадження», коли в межах конкретного повідомлення інформаційне переважання призводить до «спустошення сенсу» та виникнення ефекту комунікативної нісенітності за умови збереження формальних мовленнєвих норм (лексичних і синтаксичних). Мистецько-авангардовий потенціал саме цього прийому максимально використовуватиметься авторами «театру абсурду» вже в другій половині ХХ століття.

Наукова новизна статті обумовлюється актуалізацією низки невідомих текстів, виокремленням пародійованих елементів моделі українського театру через установаження компонентів в алгоритмі «текст — пародія — театральний побут».

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Букс, Н. (Сост.). (2018). *Кабаретные пьесы Серебряного века*. ОГИ.
- Букс, Н. (Сост.). (2020). *Театральные миниатюры Серебряного века*. ОГИ.
- Веселовська, Г. (2018). *Театр Миколи Садовського (1907–1920)*. Темпора.
- Віннікова, Н. (2014). *Дискурс української літературної пародії*. Наукова думка.

- Власов, В. Г., Лукина, Н. Ю. (2005). *Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь*. Азбука-классика.
- Грушевський, М. С. (2008). *Твори у 50 томах* (Т. 11). Світ.
- Евреинов, Н. (2002). Театр как таковой. В *Демон театральности* (с. 29-96). Летний сад.
- Йонеско, Е. (1988). Голомоза співачка (В. Діброва, пер.). *Всесвіт*, 10, 126-144.
- Карпенко-Карий, І. (1937). *Вибрані твори*. Державне літературне видавництво.
- Котляревський, І. (1969). *Повне зібрання творів*. Наукова думка.
- Кропивницький, М. (1950). *П'єси*. Державне видавництво художньої літератури.
- Нудьга, Г. А. (Упоряд.). (1963). *Українські пародії*. Видавництво АН УРСР.
- Остолопов, Н. (1821). *Словарь древней и новой поэзии* (Ч. 2). В типографии Императорской Российской Академии.
- Поляков, М. Я. (Сост.). (1976). *Русская театральная пародия XIX – начала XX века*. Искусство.
- Ростовцев, М. А. (1939). *Страницы жизни*. Государственный орден Ленина академический Малый оперный театр.
- Руденков, И. С. (1916). *Коза-Дерева: Малорусская драма*. В В. Белолитов (Сост.), *Чтец-декламатор* (Т. 5, с. 273-275). Издание И. И. Самоненко.
- Старицький, М. П. (1987). *Поетичні твори. Драматичні твори*. Наукова думка.
- Тихвинская, Л. И. (1995). *Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917*. РИК «Культура».
- Тынянов, Ю. Н. (1977). *Поэтика. История литературы. Кино*. Наука.
- Эфрос, Н. Е. (1918). *Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева. 1908–1918*. Печатано в художественных мастерских журнала «Солнце России».
- Hrushevskiy, M. (2008). *Tvory u 50 tomakh* [Works in 50 volumes] (Vol. 11). Svit [in Ukrainian].
- Ionesco, E. (1988). *Holomoza spivachka* [Bald singer] (V. Dibrova, Trans.). *Vsesvit*, 10, 126-144 [in Ukrainian].
- Karpenko-Karyi, I. (1937). *Vybrani tvory* [Selected Works]. Derzhavne literaturne vydavnytstvo [in Ukrainian].
- Kotliarevskiy, I. (1969). *Povne zibrannia tvoriv* [Complete collection of works]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kropyvnytskyi, M. (1950). *Piesy* [Plays]. Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury [in Ukrainian].
- Nudha, H. (Comp.). (1963). *Ukrainski parodii* [Ukrainian parodies]. Vydavnytstvo AN URSSR [in Ukrainian].
- Ostolopov, N. (1821). *Slovar' drevnei i novoi poezii* [Dictionary of ancient and modern poetry] (Pt. 2). Tipografiya Imperatorskoi Rossiiskoi Akademii [in Russian].
- Polyakov, M. (Comp.). (1976). *Russkaya teatral'naya parodiya XIX – nachala XX veka* [Russian theatrical parody of the 19th – early 20th century]. Iskusstvo [in Russian].
- Rostovtsev, M. (1939). *Stranitsy zhizni* [Pages of life]. Gosudarstvennyi ordena Lenina akademicheskii Maliy opernyi teatr [in Russian].
- Rudnikov, I. (1916). *Koza-Dereza: Malorusskaya drama* [Koza-Dereza: A Malorussian drama]. In V. Belolistov (Comp.), *Chitets-deklamator* [Reader-reciter] (Vol. 5, pp. 273-275). I. I. Samonenko [in Russian].
- Starytskyi, M. (1987). *Poetychni tvory. Dramatychni tvory* [Poetic works. Dramatic works]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Tikhvinskaya, L. (1995). *Kabare i teatry miniatyur v Rossii. 1908–1917* [Cabaret and miniature theatres in Russia. 1908–1917]. RIK "Kultura" [in Russian].
- Tynyanov, Yu. (1977). *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary history. Cinema]. Nauka [in Russian].
- Veselovska, H. (2018). *Teatr Mykoly Sadovskogo (1907–1920)* [Mykola Sadovskiy Theatre (1907–1920)]. Tempora [in Ukrainian].
- Vinnikova, N. (2014). *Dyskurs ukrainskoi literaturnoi parodii* [Discourse of Ukrainian literary parody]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Vlasov, V., & Lukina, N. (2005). *Avangardizm. Modernizm. Postmodernizm: Terminologicheskii slovar'* [Avant-gardism. Modernism. Postmodernism: Terminological dictionary]. Azbuka-klassika [in Russian].

REFERENCES

- Buks, N. (Comp.). (2018). *Kabaretnye p'esy Serebryanogo veka* [Cabaret plays of the Silver Age]. OGI [in Russian].
- Buks, N. (Comp.). (2020). *Teatral'nye miniatyury Serebryanogo veka* [Theatrical miniatures of the Silver Age]. OGI [in Russian].
- Efros, N. (1918). *Teatr "Letuchaya mysh" N. F. Balieva. 1908–1918* [N. F. Baliev's Theatre "Letuchaya mysh"]. *Khudozhestvennye masterskie zhurnala "Solntse Rossii"* [in Russian].
- Evreinov, N. (2002). *Teatr kak takovoi* [Theatre as such]. In *Demon teatral'nosti* [The Theatrical Demon] (pp. 29-96). Letnii sad [in Russian].

THE UKRAINIAN THEATRE OF CORYPHAEI IN THE RUSSIAN PARODY'S "FALSE MIRROR"

Maryna Hrynyshyna¹*, Valerii Panasiuk¹¹Kyiv National University of Culture and Arts**Abstract**

The purpose of the article is to highlight specific parodied elements of the Ukrainian theatre model, defining its significance in the socio-cultural space of the turn of the 19th–20th centuries. *Methods*. An interdisciplinary system of scientific methods is applied, particularly theatre studies, literature studies, and semiotics. *Results*. Parodying the Ukrainian Coryphaei Theatre model testifies to its great popularity and activity in the cultural space of the turn of the 19th–20th centuries. The uniqueness of the model of the Ukrainian theatre (synthetic one) is confirmed by the parody transformation of its components (music, chorus and choreography), the recreation of the system of characters, their behavioural models, and plot collisions through the use of the “pile-up” technique, due to which information overload leads to “devastation of sense” and the emergence of the effect of communicative nonsense, provided that formal speech norms are preserved. *The novelty of the article* is for the actualization of the number of unknown texts, the allocation of parodied elements of the Ukrainian theatre model through the establishment of components in the algorithm “text — parody — theatrical life”.

Keywords: model; parody; dance; theatre; chorus

Інформація про авторів

Марина Гринишина, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-6010-2282, e-mail: marina.grinishina@gmail.com

Валерій Панасюк, доктор мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-2307-6185, e-mail: panval59@gmail.com

Information about the authors

Maryna Hrynyshyna^{*}, DSc in Art Studies, Senior Research Fellow, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6010-2282, e-mail: marina.grinishina@gmail.com

Valerii Panasiuk, DSc in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-2307-6185, e-mail: panval59@gmail.com

*Corresponding author

