

Вісич О. А.,

кандидат філологічних наук, доцент,
докторант кафедри теорії літератури
та зарубіжної літератури

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

МЕТАДРАМАТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ БЛАЗНЮВАННЯ У ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША

Анотація. У статті вперше розглядається творчість Миколи Куліша у світлі теорії метадрами. Метою дослідження є виявлення авторської рецепції театру, основою якої служить концепт блазня. Основну увагу зосереджено на п'єсі «Вічний бунт», в якій поетика метадрами реалізується на кількох рівнях. Архетип блазня прочитується як в образах персонажів, так і в образі автора і сприяє розшаруванню художньої дійсності та саморефлексійності тексту.

Ключові слова: блазень, метадрама, п'єса в п'єсі, саморефлексія.

Постановка проблеми. Поява терміна «метадрама», який ввів Л. Ейбл 1963 р., означила важливу тенденцію у світовій драматургії, що, як зрозуміло сьогодні, має перманентний характер. Новаторство концепції метадрами полягає у виявленні широкого пласту творів, в основі яких лежить проблематика театру, а поетиці притаманні саморефлексійність та створення багатопланового сценічного дійства, в центрі якого перебуває конфлікт між реальністю і умовністю. Значного теоретичного поглиблення це поняття зазнало завдяки численним працям американських та європейських дослідників, що рясно виходили протягом кінця ХХ – початку ХХІ ст. Загальною метою цих студій було виокремлення специфічних ознак метадрами, які можна звести до таких взаємопов'язаних рівнів: **тематичний**, на якому метадрама реалізується шляхом зображення «виробничих прийомів», життя артистів, театральних репетицій, постановок тощо; **художній**, на якому метадрама реалізується шляхом використання прийомів п'єси в п'єсі, роль у ролі, дискурсивних засобів, спрямованих на деструкцію драматичної дії й акцентування вигаданості художньої ситуації; **композиційний** – під ним розуміємо використання епістемологічних елементів драми, на кшталт прологу, епілогу, хору, епічного наратора, що складають драматичні компоненти та, завдяки опосередкованій комунікативній системі, розривають закритий уявний простір, створюючи контакт між аудиторією і сценою; **концептуальний**, що полягає в саморефлексії драми/театру, розшаруванні драматичної дії, конфлікті реальностей, зображенні реального або вигаданого реципієнта як активного чинника твору; **інтертекстуальний**, тобто покликання на інші літературні або мистецькі твори, авторські самопокликання, що дають змогу розглядати конкретну п'єсу в комплексі драма/культура (Р. Хорнбі) [9]. Враховуючи тему цього дослідження, варто окремо виділити **персонажну** метадраму, що проявляється переважно завдяки багатолічності образу, подвоєнню персонажів, дублюванню актора і ролі, ефекту «виходу з ролі» тощо. Чи не найяскравішим метадраматичним персонажем є блазень.

Метою статті є метадраматичне прочитання п'єси Куліша (насамперед твору «Вічний бунт»), зокрема, виявлення авторської рецепції театру, основою якої є концепт блазня.

Виклад основного матеріалу. Архетип блазня далекий від однозначної конотації, радше, це типологічне поняття по той бік добра і зла, що визначається домінантою буфонади. У давнину блазень міг говорити в очі можновладцям те, чого не дозволялося жодному васалові. Саме в архетипних стосунках блазня з королем зародилась так звана «п'ята влада». Зазвичай у блазня виокремлюють різні маски, які він одягає залежно від ситуації: простака, циніка, пройдисвіта, дурень тощо. За своєю анархічною суттю блазень бере на себе право порушувати межі, бути імпульсивними та спонтанними. К. Юнг описує цей архетип як могутній дух або божество трикстера, якому приносять насолоду всілякі витівки. Наслідки його витівок часто не є приємними, але вони є напрочуд видовищними. Провокуючи різні нерегламентовані зміни, блазні розважають свідків його гри, даруючи їм естетичну насолоду.

Професійний розважальник з'явився ще в театрах Давньої Греції і Риму (парасит), однак на ту пору вони презентували убогих нахлібників, які своїми жартами заробляли собі на скромне місце під час трапези. Лише в епоху пізнього Середньовіччя та Відродження ці народні персонажі починають активно завойовувати сцену, і поступово їхня роль отримала філософський підтекст. Спочатку блазні стали популярними в італійській комедії дель-арте, яка продовжувала традиції вуличного театру з його численними масками, а згодом вони завоювали всю Європу. Блазнями дедалі частіше вважають розумних людей, які лише прикидаються грайливими бовдурами. Зауважимо, що блазень став одним з улюблених персонажів В. Шекспіра. Особливо яскраву інтерпретацію природа прихованої мудрості отримала в його комедії «Дванадцята ніч». У ній Віола так характеризує блазня: «Розумний досить він, щоб гра-ти дурня, / Чималий розум справді тут потрібен» [6, с. 210].

Метадраматична суть іпостасі блазня як театралізації, роздвоєння схоплена у парадоксальній репліці у цій же п'єсі: «Розуме, коли на те твоя воля, поможи як слід удати дурня!» [6, с. 182]. Варто зауважити, що театралізовано виглядала і сама зовнішність блазня, закріплена сценою: голова зазвичай поголена (на противагу вельможам у перуках), а в одязі, що поступово змінювався, варіювалося амбівалентне поєднання традиційних для монархів і вуличних дурнів елементів. Типовими атрибутами блазнів вважалися каптур або ковпак, дзвіночки, картатий одяг, жезл тощо. П'єси Шекспіра розпочали еволюцію театру від буфонади до живих комічних типів. Зміна культурних епох видозмінювала, але не відкидала універсальний образ блазня в національних різновидах. Як слушно наголошує Г. Пастушок, феномен блазнювання, представлений «широким спектром іпостасей, являє антропологічний фокус внутрішньої антиномії людського буття – одвічної суперечності між ідеальним і реальним, сакральним і профанним, серйозним і

смішним, трагічним і комічним, смертю і життям, що долається притаманними блазню ігровим, сміховим і комічним началами» [7].

Дослідники метадрами відзначають важливу роль образу блазня у створенні додаткових змістових площин у структурі твору. У Лендфестер стверджує, що в шекспірівській метадрамі це «персона, якій дозволено або яка навіть зобов'язана промовляти те, що драма позиціонує як «істину». Цією істиною є знання того, де саме варто шукати кордони між різними рівнями метадраматичної гри» [10, с. 129]. На думку дослідниці, коли блазень говорить правду про взаємозв'язок між п'єсою та п'єсою в п'єсі, він також говорить правду про структурну спорідненість драми на сцені та позасценічної дійсності. Отже, привілеєм блазня є виявляти споріднену комунікативну структуру факту і вигадки або, відповідно до термінології драми, – гри і реальності. Блазень дає зрозуміти, що неможливо говорити правду без застосування театральних форм її вираження. Як зауважує У. Лендфестер, у посмодерній п'єсі в п'єсі, блазень стає невидимим, проте ця відсутність функціонує як пробіл, що мусить бути заповненим актором або реципієнтом, які без зусиль здатні його ідентифікувати завдяки численним алюзіям на театральну традицію видимого блазня в метадрамі. Варто припустити, що драматургія модернізму містить певну перехідну форму цього образу, готуючись до його «зникнення». Твори М. Куліша написані у складну історичну епоху, що вже сама вирізняється риторикою з притаманними їй переплетінням сакрального і профанного, нині її слушно вважають метатекстом з ознаками абсурдизму. Попри впізнаваність постреволюційного часу в текстах Куліша, вони не піддаються ідеологічній інтерпретації, оскільки пропонують різні смислові нашарування, інтригують кодом загадки.

Блазнювання як продукована епохою форма поведінки стала об'єктом осмислення у статті Є. Гай «Божевільний, юродивий, блазень як модус співіснування митця і суспільства у літературі 20-х – початку 30-х років (на прикладі драматургії М. Куліша)». У ній авторка наголошує: «Юродивість та блазенство його героїв – це проблема поета і держави; це спосіб існувати і творити в системі, занадто регульованій і диктаторській, у системі, де можуть вижити лише безликі гвинтики; це жест, яким можна виказати свою незгоду з дійсністю; це спосіб збудити інших від сну та мрій» [1, с. 53]. Переконливою є теза Є. Гай про наявність рис блазнювання в образі автора. Адже не викликає сумніву те, що М. Куліш сам ховався за маскою юродивого та сповна заплатив за цю свою роль трагічною смертю. «Божевільний, юродивий, блазень, – зазначає Є. Гай, – це спокута за мрії в «загірну комуну», реакція на систему, що не залишає місця для мислення та творчості» [1, с. 53]. На думку Н. Зборовської, в умовах початків тоталітарної системи «письменник-блазень прагнув прислужитися новій владі і виявити водночас незгоду з нею» [2, с. 303]. Ця незгода з часом дедалі більше кодувалася, трансформувалася в абсурдні репліки персонажів, які нібито мали розважати глядача своїм неадекватним прозрінням.

А. Матющенко у статті «Між диктатором і блазнем (драматургія М. Куліша у контексті світової драми абсурду)» вказує на несумісність індивідуальних прагнень його персонажів «із вимогами реального суспільства», що зумовлює «чи не найосновнішу «екзистенціальну» тему драм Куліша» [6, с. 193]. Варто погодитися і з М. Кореневич, котра наголошує на гротесковій деформації акту комунікації у Куліша, герої якого «говорять

різними мовами. Кожен із них керується певною логікою, внаслідок чого мовна взаємодія виявляється алогічною» [3, с. 35]. Своєрідність Кулішевого героя чи не найяскравіше уособлює Малахій, який репрезентує химерну дифузію світобачень. Недарма у ньому літературознавці вбачають трагічного юродивого, налібожевільного, блазня, а низку текстів письменників розцінюють як «інтелектуальну клоунаду» (А. Матющенко).

Має рацію В. Мартинюк, який стверджує, що принцип абсурдного в творах Куліша «утруднює їхнє жанрове визначення. П'єсу «Патетична соната» доречно інтерпретувати як (не)трагедію, «Мину Мазайло» – як (не)комедію, «Народного Малахія» з однаковим успіхом можна представити як трагедію, комедію чи драму» [5, с. 5]. Це дає підстави розглядати тексти драматурга як метадрами або ж п'єси з метадраматичними елементами.

Варто наголосити, що В. Мартинюк одним із перших зауважив близькість художніх пошуків М. Куліша та його сучасника, автора класичного зразка метадрами ХХ ст. «Шість персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло. І український, й італійський драматурги не цуралися подібності до традиційної драматургії, однак разом із тим обидва істотно розвивають усталені системи, провокуючи розмаїття тлумачень. Як і Піранделло, М. Куліш охоче вдається до багаточислової театральності, він використовує прийом п'єси про п'єси, театр у театрі, покликання на інші драматичні твори, самопокликання тощо. Для нього було важливо розхитати опозицію справжнє/несправжнє, реальне/уявне, через феномен гри загострити проблему автентичності життя.

Піранделлівський модус передусім яскраво втілює п'єса М. Куліша «Вічний бунт» (1932). Переважно ця п'єса розглядалася літературознавцями в ракурсі ідеологічних дискусій, феномену бездомності, протиставлення «місто/село» тощо. Однак варто наголосити, що п'єса «Вічний бунт» є доволі рідкісним прикладом метадрами, де основною прикметою метарівня є не створення додаткової сценічної театралізованої дійсності, а умовне писання майбутньої п'єси. Метадрама в цьому тексті проявляється, зокрема, на рівні концепції. Молодий випускник комуніверситету Ромен перед метафоричними дверима у майбутнє пророкує появу поета, яким, вочевидь, планує стати сам, що прославить їхню буремну сучасність, написавши «про цей момент цілу поему, драму навіть, щоб можна було й на театрі виставляти» [4, с. 401]. Цікаво, що метатекстуальні міркування про жанр відновлюються і наприкінці твору в репліці Байдуха (героя-скептика): «Пам'ятаєш свою першу промову на сходах? І мої репліки? Ти перший почав цю, як ти її називав тоді, – драматичну поему. Але треба, я думаю, зараз назвати її більш точно. Трагедія чи комедія це – визнач!» [4, с. 455]. Натомість Ромен, втративши свій ентузіазм, визначає жанр омріяної п'єси як «просто діалоги про крах ідей <...> дрібнобуржуазного бунтарика, протиставляючи їх «індустріальній симфонії молодого класу» [4, с. 455].

Розгортання метадраматичної структури у творі відбувається завдяки системі персонажів. Вже перші репліки п'єси – це своєрідна творча (колективна) лабораторія, де наочно роздаються ролі, концептуально окреслюються характеристики персонажів, проєктуються промови на майбутніх «комісіях», які на ту пору були важливим етапом шляху мистецького твору до реципієнта. Описані життєві ситуації оформлюються як драматичний матеріал, що водночас є зразком саморефлексії героя, спробою дивитись на дійсність дистанційовано, відразу даючи їй морально-естетичну оцінку. Весь сюжетний розвиток комен-

тується у своєрідній ретроспекції з майбутнього. Причому варто наголосити, що Ромен бачить себе автором не щоденника, літопису чи роману, а власне п'єси, яка культивує драматичний конфлікт. І цей конфлікт справді погужно розгортається та в результаті призводить до того, що колишні друзі стають ідеологічними опонентами.

Весь твір просякнутий духом дискусійності, притаманного пафосу 20-х рр. ХХ ст. Цікавим у художньому сенсі стало застосування полеміки снів та їх монтажу, на що звернув увагу Я. Голобородько. Широко використовується прийом вербалізації уявних театральних мізансцен, які набувають метафізичного сенсу. Промовистими є імена героїв п'єси: Роменові, романтикові-комуністу, протистоїть Байдух (ці персонажі відображають роздвоєння авторської свідомості – між романтичною піднесеністю і скептицизмом збайдужілої людини), вірна ідеологія партії Майка – виразна примітивізація шанувальників культу більшовицьких свят (релігії), алюзія на ілюзорність світу героїні. Персонаж, прізвисько якого з Гая (колишнього романтика) перемінили на Гайка, що викликає асоціації з основами соцреалістичного канону, сформованими Ленінінм, який вбачав призначення літератури стати «коліщатком і гвинтиком» загальнопролетарської справи.

Своєрідною гінню Ромена як homo scribens у тексті постає Машиністка, котра записує деякі промови, часом фантазії і візії драматурга-мрійника. Героїня відчуває себе не нейтральним фіксатором, а мало не ключовою фігурою, призначення якої – «революцію стенографувати». Разом із тим у її репліках присутня критика театру, як-от: «Навіщо, скажіть, на театрі так глузливо виставляють на посміх машиністку? Що погане ми зробили письменникам? Їх передруковуємо... А на сцені ми дурні і смішні» [4, с. 419]. Звертання до теми театру та алюзії на нього мають місце у численних репліках героїв «Вічного бунту». Наприкінці дев'ятої картини, блукаючи смітниками за містом, герой дискутує *в уяві* з Дівчиною з околиці, і, опинившись на перехресті онтологічних питань, перестає розрізняти реальність та вигадку. Коли ж Ромен дорікає сам себе за пишність висловлювань, згадує Шекспіра, героєм якого раптом відчуває себе. Літературне покликання на автора «Дванадцятої ночі» та «Гамлета» є цілком закономірним у цій ситуації. Варті уваги і самопокликання у п'єсі, зокрема у згаданому епізоді, коли застарілому стилю класика протиставляється новітня, більш актуальна література, представником якої є реальний автор «Вічного бунту»: «Ніби й справді я герой Шекспірів, а не якогось там із наших, наприклад, Кулішів» [4, с. 446]. Подібні прийоми мають виразний метадраматичний характер, оскільки є важливими чинниками подвоєння художньої дійсності. Приміром, Дівчина з околиці виявляється доволі обізнаною з «голубомрійним малахіянством», а самого Ромена зіставляє з Малахієм Стаканчиком, завдяки чому образ героя асоціюється із блазнем.

Прикладом використання прийому «сцена в сцені» варто вважати картину перевиборів у селі. У ній справляє враження блазня «сільський ідеолог вождь Мартюк», якого описує Ромен у репліці, що, по суті, є ремаркою його майбутньої п'єси: «В кожушку, але босий, бо чобіт, каже, за Радянської влади не докупишся» [4, с. 428]. У промові Мартюка за хвалебними словами на адресу агітаторів із міста очевидна відкрита зневага до пролетаріату, насмішка над їхньою безкорисністю сільській громаді. Його мова насичена фольклорними зворотами, як-от: «Жив собі чоловік Яшка, порвана сермяжка, так і досі живе:

пояс мотузязний, брилик капустяний, на спині латочка, чи хороша моя казочка?» [4, с. 431]. Своім кривлянням він дає присутнім зрозуміти, що справжнє гасло соціалізму – «гай тпру до ярма!». На голову сільради Мартюк пропонує «найбільш підходящого для партії чоловіка» – дурника Савка, відтак кількість блазнів збільшується. Підтекст промови Мартюка чітко фіксує Гайка: «Де на голову сільради придуркуватий ідійотик вийде, там за ним завжди розумний класовий ворог стоїть» [4, с. 432]. Блазнювання Мартюка підкреслюють і чоботи, які він завбачливо заховав, вдаючи з себе представника голої, що викрили партійці та продемонстрували перед зборами знайдені три пари його добротного взуття. Попри хитрість і цинічність цього персонажа, він єдиний намагається розвінчати партійну соціалістичну політику на селі початку 30-х років ХХ ст.

Висновки. Таким чином, у п'єсі широко застосовується прийом театралізації. Художня дійсність розщеплюється на ту, що відбувається, ту, що буде написана у майбутній драмі, та ірреальну (сни, уяву, марення). Герої добровільно беруть участь у цій грі, вдаючись до рефлексії отриманих ролей, найяскравішою з яких є блазень. Його архетип стає компонентом як структури персонажів (Ромена, Мартюка, Савки), так і образу автора, який вказує на те, що до талантів драматурга в умовах тоталітаризму належить вміння «зразу відчуті соціальним своїм носом» необхідність тієї чи іншої риторики, тематики тощо. «Вічний бунт» засвідчує, що його автор був свідомий компоненту блазєнства у тогочасних письменницьких функціях, ризикованість свого напівприхованого діалогу з владою, на яку були приречена більшість літераторів того часу.

Література:

1. Гай Є. Божевільний, юродивий, блазень як модус співіснування митця і суспільства у літературі 20-х – початку 30-х років ХХ сторіччя (на прикладі драматургії Миколи Куліша) / Є. Гай // Літературознавчі обрії : праці молодих учених. – К. : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2010. – Вип. 18. – С. 48–54.
2. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : [монографія] / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
3. Кореневич М. Маска справжня й уявна (Гротесковість драматургії Миколи Куліша) / М. Кореневич // Слово і час. – 2000. – № 11. – С. 33–37.
4. Куліш М. Твори : в 2 т. Т. 1. П'єси / М. Куліш ; упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та комент. Л. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – 509 с.
5. Мартинюк В. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша : дис. ... канд. Наук : 10.01.06 / В. Мартинюк. – Львів, 2009. – 192 с.
6. Матюшенко А. Між диктатором і блазнем (драматургія Миколи Куліша у контексті світової драми абсурду) / А. Матюшенко // Науковий вісник Ужгородського університету. – Серія: Філологія. – Вип. 2 (36). – 2016. – С. 193–196.
7. Пастушок Г. Еволюція образу блазня в англійській літературі середньовіччя та Відродження / Г. Пастушок [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.confcontact.com/2013-nauka-v-informatsionnom-prostranstve/fl1_pastushuk.htm.
8. Шекспір В. Дванадцята ніч, або Як собі хочете / В. Шекспір // Твори в шести томах. Том 4. – К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1986. – С. 171–248.
9. Hornby R. Drama, Metadrama and Perception / R. Hornby. – London-Toronto : Associated University Presse, 1986. – 189 p.
10. Landfester U. The Invisible Fool: Botho Strauss's Postmodern Metadrama and the History of Theatrical Reality / U. Landfester [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.alexandria.unisg.ch/40059/1/The%20invisible%20Fool%2051.pdf>.

Висич А. А. Метадраматический потенциал шутовства в драматургии Николая Кулиша

Аннотация. В статье впервые рассматривается творчество Николая Кулиша сквозь призму теории метадреды. Целью исследования является выявление авторской рецепции театра, основой которой служит концепт шута. Основное внимание сосредоточено на пьесе «Вечный бунт», в которой поэтика метадреды реализуется на нескольких уровнях. Архетип шута прочитывается как в образах персонажей, так и в образе автора и способствует расслоению художественной действительности и саморефлексивности текста.

Ключевые слова: шут, метадрама, пьеса в пьесе, саморефлексия.

Visych O. Metadramatic Potential of Buffoonery in Dramas of Mykola Kulish

Summary. The art works of Mykola Kulish are analyzed in light of metadrama theory for the first time in this article. The study aims to identify the author's reception of the theater, which is based on the concept of a clown. The main focus is on the play "The Eternal Riot" in which the poetics of metadrama is implemented at several text levels. Archetype of clown can be read as in the images of the characters as well in the image of the author and promotes layering of fictional reality and self-reflexivity of the text.

Key words: clown, metadrama, the play within the play, self-reflection.