

*Бондарева О. Є.,**доктор філологічних наук, професор,
головний науковий співробітник кафедри української літератури,
компаративістики та гринченкознавства
Київського університету імені Бориса Грінченка*

АНТИВОЄННА П'ЕСА СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ПРИНЦИПИ ПОБУДОВИ ТА АПЕЛЮВАННЯ ДО ПРАКТИК DELL'ARTE, КОМЕДІЇ СИТУАЦІЙ, КІНО, ДИДАКТИЧНОГО ТЕАТРУ, ТЕАТРУ ЖОРСТОКОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ «СВЯТА ЗАЛІЗА» РОБЕРТО АРЛЬТА)

Анотація. Статтю присвячено теоретико-літературній інтерпретації п'єси «Свято заліза» аргентинського драматурга Роберто Арльта. Завдяки драматургічним серіям Видавництва Аннети Антоненко кращі драматургічні тексти світової літератури стають доступними українським читачам саме в українських перекладах. Проте українська читацька аудиторія не готова до сприйняття п'єс як цікавої літератури для читання, тому подібні видавницькі проекти потребують відповідного наукового супроводу.

П'єса «Свято заліза» вирізняється антивоєнним пафосом і глибокою гуманістичною проблематикою, актуальною для середини ХХ століття. Драматургові вдалося поєднати елементи різних театральних практик (commedia dell'arte: проста трикомпонентна побудова п'єси, послідовність дії, непретензійний перелік дійових осіб, любовна інтрига, лаконічні ремарки, градація персонажів на господарів і рабів, відсутність характерів, близькість персонажів до типу «маски»); комедія ситуацій: множинні особисті мотивації персонажів, пришвидшене чергування епізодів, наявність «вставних» персонажів, які радять щось учасникам драматургічного дійства; дидактичний театр: реалізація провідної смислової тези, яку має збагнути реципієнт твору, в цьому випадку артикуляція антивоєнної риторики) і створити текст, суттєво концептуально суголосний теоретичним настановам і театральним експериментам Антонена Арто (розмивання меж сценічного кону і глядацької зали, шокування глядачів таким рівнем жорстокості, який змусить їх пережити катарсис, обмеження вербального ряду драматичного дійства та задіяння ритуально-екстатичних ресурсів театру). До того ж текст п'єси позначений впливом кінематографу (оживання статуй, спілкування з уявними співрозмовниками, масові сцени, побудовані за кінематографічними принципами, видовищність).

Р. Арльт міксує у своїй драматургії чимало відсилань до інших систем театального досвіду, долучаючись до загальносвітової тенденції пошуків альтернативи реалістичному театру.

Ключові слова: театральні практики, антивоєнна п'єса, commedia dell'arte, комедія ситуацій, дидактичний театр, театр жорстокості, невербальні театральні ресурси.

П'єса «Свято заліза» аргентинського драматурга першої половини ХХ століття Роберто Арльта нещодавно вперше презентована українському читачеві видавництвом Аннети Антоненко у філігранному перекладі Сергія Борщевського [2]

і продовжує серію «Колекція театральна», в якій уже побачили «українське» життя драматургічні твори як класиків світової драматургії (Антон Чехова, Оскара Вайлда, Славоміра Мрожека), так і менш знамих авторів – канадійців Мішеля Марка Бушара та Важді Муавада, шведки Сари Стрідсберг, французьки Ясмін Рези, сербки Віди Огнєнович, франко-бельгійця Еріка-Емануеля Шмітта, аргентинця Карлоса Горостісі, поляка Тадеуша Ружевича, британця Девіда Едгара тощо. Також світова драматургія в нових українськомовних перекладах презентується цим видавництвом у серіях “Writers on Writing” (зокрема, твір Еріка-Емануеля Шмітта «Мадам Пилінська і таємниця Шопена», що межує між прозою та драмою) та “#особливі прикмети” (вже вийшли друком п'єси Еріка-Емануеля Шмітта, Террі Дебру, Лаури Сінтії Черняускайте, Адоніса Георгіу, Мартіна МакДона, Мілана Угдє), що є дуже важливою працею для розширення уявлення українських читачів про світовий драматургічний процес і тенденції, які його формують у тій чи іншій культурі, а також для компаративних досліджень ідентичності у світовому драматургічному контексті ХХ–ХХІ століть.

Прикметно, що українська читацька аудиторія не завжди готова до реценсії саме драматургії, оскільки цей культурний шар взагалі не має в Україні належної державної та інституціональної підтримки, на відміну від усіх західних країн. «Що західніше, то складніше аргументувати, чому драма в Україні є найменш поширеним і популярним жанром, а на мікроскопічних накладах ніхто не заробляє – нині «Колекція театральна» є іміджевою версією ВАА. Навіть у креативних колах поширене дуже дивне й недовірливе ставлення до театру», – розмірковує перекладачка, журналістка, менеджерка проєкту «Колекція театральна» Лариса Андрієвська [1]. Тому, поза сумнівом, найновіші видання драматургічних творів потребують фахової аналітики, яка здатна зацікавити і читачів, і фахівців, і театри. Метою статті є теоретико-літературна інтерпретація п'єси Роберто Арльта «Свято заліза» в контексті окремих європейських театральних практик та кінематографічно-видовищного дискурсу.

П'єсу «Свято заліза» аргентинський письменник Роберто Арльт створив 1940 року, коли вже тривала Друга світова війна, яка фактично аж ніяк не зачепила Аргентину, але ментальне її пережиття було властивим інтелігенції всіх континентів. Дочка письменника Мірта Арльт засвідчує, що саме написання п'єс її

тато вважав змогою ставити проблеми перед світом. Його антивоєнна драма порушує цілий спектр проблем, актуальних на початку 1940-х років для більшості світових країн: це невідворотність відповідальності за підтримку та спонсорювання будь-якої війни, примарність ілюзій керувати світом, монетизація релігійності, пожирання демоном війни власних дітей, зрештою, мінливість та ілюзорність ледь не всіх людських намірів у цьому житті. Виклики та досі незнана жорстокість ХХ століття, визначеного Антоненом Арто як «епоха сум'яття», «епоха, обтяжена богохульством і спалахами всезагального заперечення, коли всі цінності, як художні, так і моральні, здається, зникають у безодні, про яку жодна з колишніх епох розвитку духу не може дати ані найменшого уявлення» [3, с. 55], породили суспільний запит на немиметичний театр, здатний «достукатися» до своїх глядачів. А. Арто сформулював теоретичні засади такого театру, як «театр жорстокості» («Без елементу жорстокості в основі будь-якої вистави театр неможливий. Оскільки ми нині перебуваємо у стані виродження, лише через шкіру можна вводити метафізику у свідомість» [3, с. 190]), – фінал твору «Свято заліза» витриманий саме у парадигмі «театру жорстокості». Але було би неправильним аналізувати драматургію Р. Арльта винятково в категоріях театру А. Арто, по-перше, з огляду на те, що Арльт не закінчив школу і всі знання здобував самотужки, тому навряд чи мав змогу досконало ознайомитися з працями Арто і переосмислити їх, по-друге, через те, що він – свідомо чи інтуїтивно – міксує у своїй драматургії чимало відсилань до інших систем театрального досвіду, долучаючись до загальносвітової тенденції пошуків альтернативи реалістичному театру. Ймовірніше, що суголосні ідеї виникли на різних континентах саме тому, що афектована жорстокість у театрі могла бути дієвим засобом впливу на тогочасну публіку.

Зовнішня архітектоніка твору «Свято заліза» доволі проста – три дії без прологу та епілогу, непретензійний перелік дійових осіб, лаконічні ремарки, в яких зовсім не актуалізований автор твору, градація персонажів на господарів і тих, хто їм прислужує (так саме у *commedia dell'arte* канва вистави завжди є простою і схематичною – «вказівки про вихід на сцену та зі сцени, а також основні моменти фабули» [6, с. 216], сценарій *commedia dell'arte* майже завжди мав розподіл на три акти, в основу його нерідко було покладено любовну інтригу [5, с. 179], фінал якої знаменувався торжеством коханців, а ролі в масках завжди чітко розподілялися на «господарів» і «слуг» [4, с. 197]). Водночас за цією легкістю та невимушеністю ховається глибокий зміст, а власне текст п'єси має величезний потенціал для гри, видовищних дійств та активізації і співпричетності публіки.

Разом із персонажами в драматургічному дійстві задіяні статуї, що на якісь моменти оживають, уявні ангели і демони, здатні рятувати або спокушати (демони завжди перемагають у цьому тексті), церква, яка розбудовується шляхом шантажу своїх прихожан, а також великий вогняний монстр війни Ваал Молох, який із декорації перетворюється чи не на головну дійову особу, здатну підкорити собі весь світ і забрати в людей найдорожче, зробивши з цього безжалісне шоу, яке захоплює всіх через свою страшну видовищність.

Водночас можна побачити свідому відмову драматурга від глибокої розробки характерів своїх головних персонажів – їхні окремі яскраві риси оприявнюються здебільшого штри-

хами – через епізодичні дії та поодинокі репліки, але цілісного враження про жодного з них ми так і не маємо – перед нами своєрідні «маски» бізнесмена, священника, менеджера, слуг, мачухи, пасинка-підлітка, деіндивідуалізованих учасників ритуалу, що наближує твір до практик *dell'arte*.

Невибагливий сюжет презентує глядачам зовні благоприсойну родину спадкового «мілітарі-монстра», «Короля заліза» і «фабриканта зброї» Грарта Армстронга, який може жити в будь-яку епоху і в будь-якій країні: невипадково драматург розмиває часові межі багатьма віками, адже у його персонажів ще є раби і водночас вже винайдено фотоапарати і функціонують фотоательє; сцена декорована новочасно-феодалною будівлею, і тут же Маріана розповідає про одного зі своїх попередніх приятелів, який «працював масштабно», «створював товариства з обмеженою відповідальністю, кредитні спілки, монополії», «геніально писав статути кооперативів та страхових компаній», «створював банки, монополії, консорціуми»; головна героїня не вміє читати і писати (нонсенс як для середини ХХ століття), але з легкістю наперед прораховує найскладніші психологічні комбінації та ходи, вправно маніпулюючи рештою персонажів собі на користь. Такий своєрідний мікс рис і маркерів різних епох, вочевидь, підкреслює умовність та позачасовість схематичної сюжетної лінії, яка у своїй простоті близька до сюжетів італійської *commedia dell'arte*.

За зовні ледь не вірцевим фасадом щасливої родини Армстронгів проступають зовсім інші реалії сімейного життя. Сам багатий господар «порядний», але холодний та беземоційний, ніби зроблений із заліза – він «виробляє гармати так само незворушно, як міг би змішувати локшину», він абсолютно байдужий до стосунків у власній родині, оскільки зосереджений на іншому. адже «будь-якого дня може проковтнути країну з усіма домами, річками, пароплавами й людьми» («дурний, як пень, щедрий як скнара і вдячний, як змія», – характеристика, яку Грарту Армстронгу дає Фавн). Його дружина Маріана, яка здається «справжньою дамою», насправді не шляхетна леді, а неписьменна крадійка, яка до того жила з багатьма чоловіками, але вдало приховує це від нинішнього чоловіка («дама з виду, куртизанка від природи, візирець облуди», – розмірковує про неї дон Карлітос), вона ненавидить свого пасинка Хуліо, невимушено фліртує просто в родинному будинку, легко готова заплатити життям Хуліо за змогу успадкувати чоловікові статки. І пасинок (якого слуга Амбросіо справедливо називає «облудником»), як бачимо, ненавидить мачуху і хоче в будь-який спосіб її позбутися, через що затіває небезпечне публічне приниження її і власного батька й опиняється в заручниках вогняного монстра.

Та й віддані слуги Армстронгів насправду виявляються хижакми: кожен із них хоче нажитися на своєму господарі або його дружині, аби перейти на інший соціальний щабель, відкрити власну справу та самому стати господарем. Навіть священник уподібнюється до слуг і готовий шантажувати родину збройного магната, аби мати стрімку клірикальну кар'єру, недоступну йому в інший спосіб.

Подібні множинні інтенції персонажів є класичним маркером комедії ситуацій, саме тому в п'єсі «Свято заліза» багато коротеньких епізодів, які змінюються з кінематографічною швидкістю, створюючи чимало неочікуваних моментів та непорозумінь, – саме такі ознаки комедії ситуації виділяє Патріс Паві у «Словнику театру», підкреслюючи, що власне заплутана

інтрига, а не глибина зображуваних характерів, виокремлює цей різновид п'єси [6, с. 221].

Глобальний інтерконтинентальний суспільний запит на таврування війни, в тому числі засобами гротеску, був відтворений Р. Арльтом на межі між дидактичним театром, який спонукав глядача до роздумів про певні світові проблеми, у цьому випадку без зайвих слів і сцен артикулював антимілітаристичну риторичку на тлі щоденних хронік з європейського воєнного контексту, та театром жорстокості, іманентною ознакою якого і є театральний гротеск, зримо втілений у конструкції, образі та ритуальному магнетизмі вогняного монстра Ваал Молоха.

Відповідальний за рекламу заводу з виробництва гармат дон Карлітос (персонаж із промовистою самохарактеристикою: «Я вже не безневинний хлопчик із рожевими щічками. Я зробився першокласним шахраєм. Хочеш стати мені в пригоді? Допоможи розставити вигадливі пастки на моїх ближніх») має потішити масштабним святом свого господаря, Короля заліза Грарта Армстронга. Монстр потрібен для організації цього свята. Його розташовують у центрі саду. Саму ідею великого вогняного боввана дону Карлітосу нашіптує дияволичний Фавн. Ім'я Ваал Молох є контамінацією імен двох ассирійських божеств, яким приносилися людські жертви. При всій лаконічності ремарок п'єси загалом – початок третьої дії має нехарактерну ремарку, яка промовисто описує зовнішність монстра Ваал Молоха, сконструйованого в центрі саду у маєтку Армстронгів: «У глибині, на квадратному помості, куди можна зайти широкими парадними сходами, стоїть Ваал Молох – обабіч нього два ряди приземкуватих ассирійських колон, за якими, начебто видиме крізь гігантське скло, тягнеться пасмо червонястих гір. Попри величну статуру бог – із розпростертими кажановими крилами та здоровенною, схожою на армійський протигаз слонячою головою, – справляє враження примітивного одоробла. В одній руці він тримає усечений снаряд конічної форми. Грунт біля його ніг ніби найжачений багнетами. Коли розсувається завеса, на грудях боввана видно великий круглий отвір». Згодом, після того як в отвір заліз пасинок Маріани, робітники запаюють його металевим листом із решіткою і, на відміну від Амбросіо і Маріани, навіть не здогадуються, що ув'язнили там хлопця.

З одного боку, про війну в тексті п'єси згадується мало, здається, що війна далеко від будинку Армстронгів, а гарматне ремесло господаря, що забезпечує зброєю далеку Європу, є лише вдалим бізнесом, аж ніяк не здатним привести війну у його дім.

Тому в п'єсі існують немовби два паралельні світи – майже пасторальне мирне життя (така собі метафора «райського саду») зі своїми інтригами і хитросплетіннями на далекому від реальної війни континенті, для якого «війна» є повною абстракцією, і примарний, іноконтинентальний світ «війни», яка, здається, ніколи не подолає географічні бар'єри і не увірветься в цю пастораль. Проте мембрана між цими двома світами не вимірюється географічними відстанями, а виявляється тонкою і проникною, адже Хуліо, єдиного сина Грарта Армстронга, заживо спалює саме монструозний пристрій Ваал Молоха, сконструйований для уславлення зброярської монополії Армстронгів.

Вражає сцена поклоніння гостей Ваал Молоху: Маріана запалює під опудалом ритуальний вогонь, дон Карлітос розділяє гостей на Чоловічий хор і Жіночий хор, сам стає перед бовваном навколішки і розпочинає екстатичну молитву, яку по черзі підхоплюють обидва хори. У вогонь кидають свіже

овече м'ясо з двох розшматованих у всіх на очах овець, а потім приведені в екстатичний стан гості жбурляють у вогняну пашу свої найдорожчі цінності – золоті прикраси, перли, годинники, гроші. Всі благають Ваал Молоха розпалити війну, оскільки живляться саме з неї, і остання коротенька сцена п'єси засвідчує, що жертвними дарами цей монстр задоволений, бо війну таки оголошено. У контексті сакральних жертв монстр і забирає найдорожче у Грарта Армстронга, гарматна імперія якого тепер може стократ збагатіти.

Ймовірність не лише існування, але і взаємопроникнення світів буденності і надлюдського жаху закладена також і у роздумах А. Арто «Театр і жорстокість»: «Буденне кохання, особистісні амбіції, повсякденні клопоти мають сенс лише на тлі особливого жахіття Міфів, які ніколи не вмирили у свідомості великих мас людей» [3, с. 176].

Ритуальний екстаз у передфінальній сцені покликаний створити ту «внутрішню значущу емоцію», ту «галюцинацію, що сприймається як головний драматичний засіб» [3, с. 50], що їх шукав А. Арто в теоретичних засновках Театру «Альфред Жаррі». До позасловесних засобів театр звертається, аби висловити те, що буде дискредитоване вербальним рядом: при всьому дидактизмі антивоєнного пафосу розмови про жахіття війни або її загрози в театрі, в якому давно знетронено логоцентризм, в якому Слово не сприймається міщанською публікою як сакральне, не матимуть жодного ефекту. Роздуми про невербальну специфіку і унікальну «мову» ритуалізованого балійського театру наводять А. Арто на думку, що оживити цілком «вербальний» європейський театр можна лише підкресленим редукуванням його словесного компоненту і бодай частковою заміною цього компоненту яскравими просторовими театральними практиками. Тому в розвідці «Східний театр і західний театр» А. Арто справедливо наполягає, що світ театру не «психологічний», а «пластичний і фізичний»: «І річ не в тому, аби дізнатися, чи здатна фізична мова театру прийти до тих самих психологічних рішень, що й мова слів, чи може вона висловити почуття і пристрасті так само довершено, як висловлюють їхні слова; річ у тому, чи є у сфері думки та інтелекту такі стани, які неможливо передати словом, тоді як жести і все, що створює просторову мову, роблять це зі значно більшою точністю» [3, с. 162].

Ритуальний танець акторів у звіриних шкурах та з головами тварин начебто позбавляє всіх учасників дійства власне людських якостей, цивілізованого сенсу, переносючи у світ тваринних інстинктів та первісної магії. Цей танець довершує відчуття ритуальної екстатичності, яке має передатися і глядачам у залі під повторюваний речитатив «Залізо прагне крові, залізо прагне крові. Хто напоїть людською кров'ю залізного бога?», який підхоплюють обидва хори. Це коротка, дуже ефектна, кінематографічно побудована масова сцена, яка розширює простір власне театального кону і робить усю глядацьку залу співучасниками цього жертвовного шабашу.

У п'єсі Р. Арльта персонажі, які знають про те, що підліткові Хуліо загрожує смертельна небезпека, до останнього замовчують цей факт і своїм мовчанням уможливають трагедійне «закляття» хлопця (виходить, що і глядачі про це знають і мовби виступають співучасниками злочину). Коли ж стає очевидним, що такі «закляття» відбулося і Хуліо горить живцем, «залізний» Грарт Армстронг непритомніє, як звичайна жива людина, слуга Амбросіо божеволіє, а Маріана, яка в «пасто-

ральний» площині видавалася емоційною і «теплою», перебирає на себе весь холодний «залізний» спектр і зберігає спокій, досягнувши свої мети, аби її чоловік позбувся нащадка.

Чи не занадто антигуманною і натуралістично жорстокою є кульмінація п'єси? Апелюватимемо знову до положень А. Арто у «Маніфестах театру “Альфред Жаррі”»: «Ми звертаємося не лише до розуму або почуттів глядачів, а до самого їх існування. Їх і нашого. Ми розігруємо власне життя у виставі, що винесена на кін... Глядач, що приходить до нас, має знати, що йому доведеться витерпіти справжню операцію, небезпечну не лише для його розуму, але і для його почуттів та плоти. Відтепер він ходитиме в театр, як він ходить до хірурга чи дантиста: в тому ж стані духу, з думкою, що він, звісно, не помре, але що це серйозно і що йому не вийти звідти неушкодженим... Глядач має бути впевненим, що ми здатні змусити його закричати» [3, с. 50].

Так і у фіналі «Свята заліза» після пережитого болю, почуття власної причетності до злочину, зрештою, після катарсису ні в кого з глядачів не має залишитися сумнівів у тому, що війна антигуманна так само, як і її кривавий ідол, а опанування публікою колективного катарсису має лише посилити дидактичну настанову твору, гротескно реалізовану засобами театру жорстокості із застосуванням яскравих елементів інших театральних практик.

Література:

1. Андрієвська Л. «Як театру не вижити без публіки, так і нам без покупця»: Інтерв'ю для Юлії Ганущак та Миколи Циганюка. URL: <https://anetta-publishers.com/presses/1441>
2. Арльт Р. Свято заліза. П'єса на три дії / Пер. з іспанськ. С. Борщевського. Львів : Видавництво Аннети Антоненко, 2018. 96 с.
3. Арто А. Театр и его Двойник / Пер. с франц.; Составл. и вступит. статья В. Максимова; Комментар. В. Максимова и А. Зубкова. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. 440 с.
4. Броккет О.Г., Гіллін Ф.Г. Історія театру (10-те видання) / Пер. з англ. Львів : Літопис, 2014. 730 с.
5. Всеобщая история театра. Москва : Эксмо, 2012. 576 с.
6. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.

Bondareva O. An anti-war play of the middle of the XX century: principles of construction and appeal to dell'arte practices, situation comedy, cinema, didactic theater, theater of cruelty (based on Roberto Arlt's "Iron Holiday")

Summary. The article is devoted to the theoretical and literary interpretation of the play "Iron Festival" by Argentine playwright R. Arlt. Thanks to the drama series of Annetta Antonenko Publishing House, the best dramatic texts of world literature become available to Ukrainian readers in Ukrainian translations. However, the Ukrainian readership is not ready to perceive plays as interesting literature to read, so such publishing projects need appropriate scientific support. The play "Iron Festival" is characterized by anti-war pathos and deep humanistic issues, relevant to the middle of the twentieth century. The playwright managed to combine elements of different theatrical practices (commedia dell'arte: simple three-component construction of the play, sequence of action, unpretentious list of actors, love intrigue, laconic remarks, gradation of characters into masters and slaves, lack of characters, closeness of characters to the "mask" type; Comedy situations: multiple personal motivations of the characters, accelerated alternation of episodes, the presence of "inserted" characters who advise something to the participants of the dramatic action; didactic theater: the implementation of the leading semantic thesis to be understood by the recipient of the work, in this case the articulations of anti-war rhetorics), and create the text, largely conceptually consistent with the theoretical guidelines and theatrical experiments of Antonin Artaud (blurring the boundaries of the stage and the audience, shocking the audience with a level of cruelty that will force them to survive catharsis, limiting the verbal series of dramatic action and ritual-ecstatic theater resources). In addition, the text of the play is marked by the influence of cinema (revival of statues, communication with imaginary interlocutors, mass scenes built on cinematic principles, entertainment). R. Arlt mixes in his drama many references to other systems of theatrical experience, joining the global trend of finding an alternative to realistic theater.

Key words: theatrical practices, anti-war play, commedia dell'arte, comedy of situations, didactic theater, theater of cruelty, non-verbal theatrical resources.