

МЕТАДРАМАТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ БЛАЗНІОВАННЯ В ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША

Олександра ВІСИЧ

Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки

У статті вперше розглядається творчість Миколи Куліша у світлі теорії метадами. Метою дослідження є виявлення авторської рецепції театру, основою якої служить концепт блазня. Основну увагу зосереджено на п'єсі «Вічний бунт», в якій поетика метадами 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.

В статье впервые рассматривается творчество Микола Кулиша сквозь призму теории метады. Целью исследования является выявление авторской рецепции театра, основой которой служит концепт шута. Основное внимание сосредоточено на пьесе «Вечный бунт», в которой поэтика метады 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.

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 «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.

Keywords: clown, metadrama, the play within the play, self-reflection.

Поява терміну «метадрама», який запровадив Ліонель Ейбл 1963 року, означила важливу тенденцію у світовій драматургії, що, як зрозуміло

сьогодні, має перманентний характер. Новаторство концепції метадрами полягає у виявленні широкого спектру творів, в основі яких лежить проблематика театру, а їх поетиці притаманні саморефлексійність та створення багат шарового сценічного дійства, у центрі якого перебуває конфлікт між реальністю й умовністю. Значного теоретичного поглиблення це поняття зазнало завдяки численним працям американських та європейських дослідників, що рясно виходили упродовж кінця ХХ – початку ХХІ століття. Загальною метою цих студій було виокремлення специфічних ознак метадрами, які можна звести до таких взаємопов'язаних рівнів: **тематичний**, на якому метадрама реалізується за рахунок зображення “виробничих прийомів”: життя артистів, театральних репетицій, постановок тощо; **художній**, на якому метадрама реалізується за рахунок використання прийомів п'єса в п'єсі, роль у ролі, дискурсійних засобів, спрямованих на деструкцію драматичної дії та 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 дозволяють розглядати конкретну п'єсу в комплексі драма/культура (Річард Хорнбі) [9]. Враховуючи тему цього дослідження, слід окремо виділити **персонажну** метадраму, що проявляється переважно завдяки багатолікості образу, подвоєнню персонажів, дублюванню актора і ролі, ефекту “виходу з ролі” тощо. Чи не найяскравішим метадраматичним персонажем вбачається блазень.

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 зародилось поняття так званої «п'ятої влади». Зазвичай у блазня виокремлюють різні маски, які він одягає залеж-

но від ситуації: простак, цинік, пройдисвіт, дурень тощо. За своєю анархічною суттю блазень бере на себе право порушувати межі, бути імпульсивним та спонтанним. Карл Густав 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.

Професійні розважальники з'явилися ще в театрах Давньої Греції і Риму (парасит), однак на ту пору вони презентували убогих нахлібників, які 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 почала набирати філософського підтексту. 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 все частіше починають вважати розумних людей, які лише прикидаються грайливими бовдурами. Зауважмо, що блазень став одним із улюблених персонажів Вільяма Шекспіра. Особливо яскраву інтерпретацію природа прихованої мудрості отримала у його комедії “Дванадцята ніч”. У ній Віола так характеризує блазня: “*Розумний досить він, щоб грати 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 париках), а в одязі, що поступово змінювався, варіювалося амбівалентне поєднання традиційних елементів для монархів і для вуличних дурнів. Типовими атрибутами блазнів вважалися каптур або ковпак, дзвіночки, картатий одяг, жезл тощо. П'єси Шекспіра розпочали еволюцію театру від буфонади до живих комічних типів. Перебіг культурних епох хоча й видозмінював, проте не відкидав універсального образу блазня в його національних різновидах. Як слушно наголошує Галина 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. Улрік 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 слід шукати кордони між різними рівнями метадраматичної гри” [10, с.129]. На думку дослідниці, коли блазень говорить правду про взаємозв’язок між п’есою та п’есою в п’есі, він також говорить правду про структурну спорідненість драми на сцені та позасценічної дійсності. Відтак, 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 Улрік Лендфестер, у постмодерній п’есі в п’есі, 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”.

Метою цього дослідження є метадраматичне прочитання п’ес Миколи Куліша (насамперед твору “Вічний бунт”), зокрема, виявлення авторської рецепції театру, основою якої є концепт блазня.

Твори Миколи Куліша, написані у складну історичну епоху, що вирізняється переплетінням сакральної і профанної риторики, нині слушно вважають метатекстом з ознаками абсурдизму. Попри впізнаність постреволуційного часу в текстах Куліша, вони не піддаються ідеологічній інтерпретації, оскільки пропонують різні смислові нашарування, інтригують кодом загадки.

Блазнювання як продукована епохою форма поведінки стало об’єктом осмислення у статті Євгенії Гай “Божевільний, юродивий, блазень як модус співіснування митця і суспільства у літературі 20-х – початку 30-х років (на прикладі драматургії Миколи Куліша)”. У ній

авторка наголошує, що *“юродивість та блазенство його героїв – це проблема поета і держави; це спосіб існувати і творити в системі, занадто регульованій і диктаторській, в системі, де можуть вижити лише безликі гвинтики; це жест, яким можна виказати свою незгоду з дійсністю; це спосіб збудити інших від сну та мрії”* [1, с. 53]. Переконливою є теза Євгенії Гай про наявність рис блазнювання і в образі автора. Адже не викликає сумніву те, що Микола Куліш сам ховався за маскою юродивого та сповна заплатив за цю свою роль трагічною смертю. *“Божевільний, юродивий, блазень, – зазначає Євгенія Гай, – “це спокута за мрії в “загірну комуну”, реакція на систему, що не залишає місця для мислення та творчості”* [1, с. 53]. На думку Ніли 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 все більше кодувалася, трансформувалася в абсурдні репліки персонажів, які нібито мали розважати глядача своїм неадекватним прозінням.

Анжела Матющенко у статті *“Між диктатором і блазнем (драматургія Миколи 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 Мирославою 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, напівбожевільного, блазня, а низку текстів письменника розцінюють як *“інтелектуальну клоунаду”*.

Має рацію Віктор 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.

Віктор Мартинюк одним із перших зауважив близькість художніх пошуків Миколи Куліша та його сучасника, автора класичного зразка метадрами ХХ ст. “Шість персонажів у пошуках автора” Луїджо Піранделло. Й український, й італійський драматурги не цуралися подібності до традиційної драматургії, однак обоє істотно розвивають усталені системи, провокуючи розмаїття тлумачень. Як і Піранделло, Микола Куліш охоче вдається до багатошарової 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 Миколи Куліша “Вічний бунт” (1932). Переважно ця п’єса розглядалася літературознавцями в ракурсі ідеологічних дискусій, феномену бездомності, протиставлення “місто / село” тощо. Однак слід 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 у 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”*.

Розгортання метадраматичної структури у творі відбувається за рахунок системи 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 коментується 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 потужно розгортається та в результаті призводить до того, що колишні друзі стають ідеологічними опонентами.

Весь твір просякнутий духом дискусійності, притаманного пафосу двадцятих років ХХ ст. Цікавим у художньому сенсі стало застосування полеміки снів та їх монтажу, на що звернув увагу Ярослав 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 ідеології партії Майка – виразна примітивізація шанувальників культу більшовицьких свят (релігії), алюзія на ілюзорність світу героїні. Персонаж, прізвище якого з Гая (колишнього романтика) перемінили на Гайка, що викликає асоціації з основами соцреалістичного канону, сформованими Леніним, який убачав призначення літератури стати “*коліщатком і гвинтиком*” *загальнопролетарської справи*”.

Своєрідною тінню 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, пере-

стає 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 даній ситуації. Варті уваги й 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 з 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 починає асоціюватися з блазнем.

Своєрідною сценою в сцені слід вважати картину перевиборів у селі. В ній враження блазня справляє “*сільський ідеолог вождь Мартюк*”, якого так 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 з 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 мотузаний, брилик капустяний, на спині латочка, чи хороша моя казочка?*” [4, с. 431]. Своїм 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 ідіотик 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 голоти, 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.

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 відноситься вміння “зразу відчутти соціальним своїм носом” необхідність тієї чи іншої риторики, тематики тощо. “Вічний бунт” засвідчує, що його автор був свідомий компоненту блазенства у тогочасних письменницьких функціях, ризикованості свого напівприхованого діалогу з владою, на яку були приречена більшість літераторів того часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гай Є. О. 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. О. 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. Г. Твори : в 2 т. Т. 1. П'єси / М. Г. Куліш ; упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та комент. Л. С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – 509 с.
5. Мартинюк В. О. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша : Дис... канд. наук: 10.01.06 / Мартинюк Віктор Олександрович. – Львів, 2009. – 192 с.
6. Матющенко А. Між диктатором і блазнем (драматургія Миколи Куліша у контексті світової драми абсурду) / А. Матющенко // Науковий вісник Ужгородського університету. – Серія: Філологія. – Вип. 2 (36). – 2016. – С. 193–196.
7. Пастушук Г. О. Еволюція образу блазня в англійській літературі середньовіччя та Відродження [Електронний ресурс] / Пастушук Г.О. –

Режим доступу до видання: http://www.confcontact.com/2013-nauka-v-informatiionnom-prostranstve/fl1_pastushuk.htm

8. Шекспір Вільям. Дванадцята ніч, або як собі хоче / Вільям Шекспір // Твори в шести томах. Том 4. – К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1986. – С. 171–248.

9. Hornby Richard. Drama, Metadrama and Perception / Richard Hornby. – London-Toronto : Associated University Presse, 1986. – 189 p.

10. Landfester Ulrike. The Invisible Fool: Botho Strauss's Postmodern Metadrama and the History of Theatrical Reality [Електронний ресурс] / Ulrike Landfester – Режим доступу до видання: <https://www.alexandria.unisg.ch/40059/1/The%20invisible%20Fool%2051.pdf>