

ОБРАЗИ ПЕРСОНАЖІВ COMMEDIA DELL'ARTE У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ (на матеріалі романів Ю. Іздрика, П. Хьога та Д. Рубіної)

Яніна ЮХИМУК

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

У статті визначається роль масок commedia dell'arte у постмодерністському романі (прозі початку XXI століття). Автор порівнює персонажів романів Ю. Іздрика (“Воцек & воцекургія”), Д. Рубіної (“Синдром Петрушки”) та П. Хьога (“Тиша”), котрі мають зв’язок зі своїми архетипами, та демонструє кореляцію між оригінальними та модифікованими “масками”.

Ключові слова: commedia dell'arte, маски, постмодернізм, Ю. Іздрик, Д. Рубіна, П. Хьог

В статье определяется роль масок commedia dell'arte в постмодернистском романе (прозе начала XXI века). Автор сравнивает персонажей романов Ю. Издрыка (“Воцек & воцекургия”), Д. Рубиной (“Синдром Петрушки”) и П. Хьога (“Тишина”), которые имеют связь со своими архетипами, а также – демонстрирует корреляцию между оригинальными и модифицированными “масками”.

Ключевые слова: commedia dell'arte, маски, постмодернизм, Ю. Издрык, Д. Рубина, П. Хьог

The article defines the role played by commedia dell'arte masks in Postmodern novels (early 21st century fiction). The author compares characters in the novels by Y. Izdryk (*Wozzec and Wozzекurgia*), D. Rubina (*The Petrushka Syndrome*) and P. Hoeg (*The Quiet Girl*), which are connected to their archetypes and demonstrate the correlation between the original and the modified masks.

Key words: commedia dell'arte, mask, Postmodernism, Y. Izdryk, D. Rubina, P. Hoeg

Нині важко здивувати читача або глядача гротесковим поєднанням, здавалося б, несполучених елементів композиції твору та форми подачі готового продукту. Саме зміна ставлення сучасних митців до процесу творчості – як до проекту з певною метою та бюджетом – обумовлює

зміну ставлення і до результату своєї діяльності. Проте, не слід дивуватися прагненню монетизації хисту – адже в межах кожної епохи було створено величезну кількість кон'юнктурних мистецьких об'єктів, та до наших часів збереглися, здебільшого, ті, які найкраще репрезентують певну сферу діяльності людини у дану добу, або ж – дійсно є взірцем естетичного ідеалу свого часу.

Хоч театр у своєму сучасному вигляді й може здатися чимось архаїчним, але насправді він досить-таки відрізняється від перших, відомих широкому загалові, театрів. Звісно, йдеться про античні театри, визначною пам'яткою серед яких є театр Діоніса у Афінах, де традиція змінювати маски, кожна з яких не лише прикрашала актора, але й допомагала глядачеві зорієнтуватися у стосунках між персонажами драми, окрім додаткової характеристики, подавала кліше. Ясна річ, що певні формули розвитку сюжету чи образи продовжують мандрувати як у просторі, так і у часі, але раптова і часта зміна “масок”, властива персонажам як ситкомів, так і прозі доби постмодернізму, навряд, здалася б відвідувачам вищезгаданого театру в V ст. до н. е. нормальною для драматичного мистецтва.

Тож, шукаючи у сучасній прозі риси *commedia dell'arte*, варто розглянути головні віхи розвитку театрального мистецтва, початок якому, як може здатися, поклали *ателлани* – непристойні фарси, які прижилися у народному різновиді давньоримського театру. Актори даних вистав, що мали імпровізований характер, носили маски, а деякі зі стереотипних персонажів ателланів збігалися за характерами масок з персонажами *commedia dell'arte* (Маккус – Арлекін, Букко – Скарамучча, Папус – Панталоне, Доссенус – Доктор). Проте, хоч така подібність і спонукає до думки, ніби ателлани дають точку відліку традиції театру масок, та однозначно підтвердити чи спростувати дану тезу неможливо через велику відстань у часі, яка пролягає між давньоримським фарсом та карнавальною буфонадою, хоч обставини виникнення вищезгаданих видів театру і є дуже подібною.

Народження *commedia dell'arte* на тлі розвитку та видозміни традиційної для Італії карнавальної ходи мало й ще один важливий фактор – розвиток національної драматургії, що був зумовлений загальним історичним процесом розвитку цивілізації. Основною тенденцією початку другого тисячоліття була клерикальна боротьба з язичництвом, котру

церковники Європи, все ж, програли, залишивши католикам карнавали, а православним – Масляну, котрі символізували прихід весни та давали можливість представникам простого люду реалізувати свої очікування з нагоди святкування традиційного свята у різноманітні способи. Втім, можна припустити, що подібною тактикою предстоятелі церков здобували переваги, перш за все, для себе – адже протягом Великого Посту, який неминуче наступав через тиждень веселощів, можна було нагадувати про необхідність покаяння та спокути гріхів, яких після традиційних ігрищ, вочевидь, не бракувало.

До XIII ст. карнавальні вистави практично зникли, а вуличні актори поповнивши ряди *гістріонів* (мандрівних труп), розподілившись на:

буффонів – мандрівних комедіантів, котрі тішили містян на площах та ярмарках;

жонглерів – акторів-музикантів, котрі розважали жителів замків;

трубадурів – “двірцевих” ліриків, котрі оспівували у своїх творах лицарську славу та доблесть [3].

Таким чином, маючи історію довжиною близько чотирьох століть (з XIV по XVIII), комедія масок стала означати, скоріше, не суть п’єси, а спосіб її виконання. Здобувши розквіт у XVI-XVII ст., п’єса отримала певні канони, зокрема, були названі персонажі, а також заздалегідь визначені сталі стосунки між ними та ситуації, у яких дані персонажі могли взаємодіяти.

Традиційно маючи поділ на акти та сцени, сценарій передбачав не лише сліпе слідування канонам – в акторів лишалася можливість підсилити, змінити та прикрасити “свої” частини в міру наявності та розвитку власного генія, таким чином збагачуючи канву оповіді несподіваним вибухом емоцій. Це суттєво відрізнялося від театральних здібностей, властивих театру Середньовіччя. Актори мали знайти влучні слова, аби викликати в публіки сльози або сміх, не пропустити жодної гострої думки, висловленої вголос колегою, давши належну відповідь та демонструвати легкість гри словами і поняттями.

Комедія масок, подібно до придворних комедій Аріосто та Макиавеллі, частіше за все відображала інтерес публіки до ганебних любовних походеньок, неймовірних вивертів, здійснених задля отримання грошей чи можливості пошити в дурні чергову роззяву. Згідно все того ж канону, котрий наслідував традиції національного театру, кожен джентльмен

мав свого паразита, кожна жінка – повірницю. Продовжувалася експлуатація вже відомих широкому загалу тем: викрадені турками діти, закохані в одну дівчину батько і син, різноманітні катаклізми чи аварії, які змушували героїв проявляти себе в неочікуваних обставинах у новій якості. Звісно, всі приводи здійснити скандал “неочікуваним” поворотом або вдаваним оголенням акторок використовувалися у повній мірі.

У XVI – початку XVII ст. першість належала “благородним маскам”: Коханцям (Аморозі), Тиранам, Педантами, Докторам та Панталоне. Не зважаючи на притаманний їм комізм, маскам “першого плану” були властиві ліризм та патетика, проте, поступово буфонада почала заміщувати лірику та патетику спектаклів. Коханця потіснив Капітан, з усієї когорти старих на передній план вийшов Панталоне, а з середини XVII ст. усю увагу глядачів перехоплюють дзанні, комічні сутички яких зі “старою гвардією” стають центральним елементом вистави.

Попри велику кількість регіональних варіацій акторського складу, все ж, були визначені головні дійові особи, на яких і трималося дійство. Загалом кістяк оповіді тримався на одному з *двох видів квартету чоловічих масок*:

Північному, венеційському: Панталоне (купець), Доктор (псевдо-вчений права), двоє дзанні – розумний слуга Брігелла (Скапіно, Буфкетто) та дурний слуга Арлекін (Меццетіно, Труффальдіно, Табаріно).

Південному, неапольському: Тарталья (суддя-заїка), Скарамучча, хвалькуватий вояка, боягуз, розумний дзанні Ков’елло та дурний Пульчинелло (Полішинель).

Сталість другого квартету досить-таки відносна: неаполітанський спектакль може утримуватись на стрижні, ім’я якому Пульчинелла. Також з XVIII ст. у неапольський квартет могли вводиться маски венеційського квартету, який набув значної популярності у Неаполі. Так, *за необхідності*, долучаються Коханці, Педанти, Капітани, Серв’єти тощо.

Жіночі персонажі були менш розвинуті і різноманітні: юна закохана Ізабелла (Лючінда, Вітторія), ім’я якої, зазвичай, було іменем акторки (тобто, не мала маски), а також повірниця – Коломбіна (Фантеска, Фьяметта, Смеральдіна).

Найбільшу життєву стійкість проявили найбільш древні за походженням маски – Арлекін та Пульчинелла, причому останній став головним персонажем Італійської комедій масок XX ст. Та слід зазначити, що

хоч самі по собі маски були досить цікавими, проте по-справжньому зацікавити глядача можна було тільки за умови якісної інтерпретації, яку здійснював актор, іноді поєднуючи у собі талант актора та драматурга. Хоч літературна реформа й роз'єднала ці дві ролі працівника сцени, проте, у ХХ ст. вони знову утворюють моноліт (Є. Скарпетта, Р. Вівіані, Є. де Філіппо, Д. Фо), а майстерність у імпровізації й досі лишилася однією з головних ознак професійного стану акторської майстерності [7, с. 19].

Та для з'ясування які саме маски потрапили до вищезгаданих творів варто знову звернутися до історії. Гастролі італійського театру по Європі у XVII-XVIII ст. викликали хвилю наслідування і створення власних театрів, у яких здебільшого головним персонажем все так само лишався Пульчинелла.

Так у Франції з'являється Полішинель, оспіваний Мольєром, у Англії – Панч, у Німеччині – Гансвурст, у Данії – пан Йокель. В Росії ж образи і сюжети комедії масок “оселилися” у балагані, а головний персонаж Петрушка взяв від Пульчинелли тільки головні риси, максимально асимілювавшись.

Однак, маска, поступово перетворившись на ляльку, згодом стала актором дитячого лялькового театру, хоч деякі вистави, попри зовнішню простоту сюжету, лишалися цікавими не лише для дітей, а й для дорослих, котрі, не відволікаючись на буфонаду, все ж, сприймали імпліцитний текст, що його демонстрували удавано незграбні рухи і, часом, кострубаті вислови персонажів. І вже від даного моменту можна спостерігати спекулювання архетипізацією в комунікаційно-технологічній [1, с. 14], котре отримує своє продовження у прозі постмодерністів.

Називаючи маску універсальним інструментом моделювання художньої матриці кожної окремої театральної епохи, варто підкреслити важливість праць М. Бахтіна, Л. Борисової, О. Дживелегова, Г. Бояджиєва, Г. Крега, К. Леві-Стросса, Ф. Ніцше, П. Проппа, М. Рейдгрейва, А. Толшина, О. Хайченко, Ш. Шахадат – у них яскраво виділяється теза, згідно якої маска є мистецьким феноменом, маючи дві природи: фізичну (маска на лице / грим) та філософську (архетип). Орієнтуючись на праці С. Кримського, котрий розрізняв архетипи, характерні для української драматургії, та корелював їх із праобразами та символами духовного життя нації, які генетично пов'язані з міфами та легендами предків.

Також він відзначив соціальні маски українських персонажів наділені більшої емоційністю, аніж західні еквіваленти.

Архетипи Юнга демонструють моделі, притаманні західній культурі, втім, кілька з них є достатньо універсальними, аби можна було їх розпізнати. Зокрема, йдеться про Персону (Маску) та її різновид – Трикстера. Уточнивши, що актор-Персона являє публіці образ людини, яка викликає подає себе як “Я-бажане”, а не “Я-реальне” і отримує сприйняття та схвалення, бачимо риси члена соціуму, котрий приховує вразливість, слабкість, вади, інтимні подробиці, а іноді – й суть особистості людини. Такий персонаж – ідеальний медіум для спілкування та взаємодії як з будь-якою живою істотою у виставі, так і з глядачем, оскільки оприявнює те потаємне, яке кожен намагається приховати.

Трикстер є одним з найчастіше вживаних постмодерністами архетипів, оскільки однією з його визначальних рис є дуалістичність, яка може проявлятися у природі чи стані (людинотваринність, напівбог або напівдемон, людина з психічним розладом) або поведінці чи професійній приналежності (жартівник, гравець, клоун, актор, митець). Попри традиційне надання персонажу-Трикстеру ролі антагоніста, його яскравість та активність приваблює іноді настільки, що письменники зрощують дві протилежні сутності, наділяючи протагоніста “темною” стороною особистості, а це цілком відповідає концепції гри, обов’язкової для постмодерністської прози.

Аналізуючи твори сучасної художньої літератури, у яких помітні подібності з комедією масок, варто пам’ятати, що імпровізація не заперечує літературну драматургію. Навпаки – вона є свідченням вільного володіння репертуаром як низьким, фарсовим, так і вченим. Імпровізуючи у рамках, функціонально притаманних масці, актор монтує текст, використовуючи увесь арсенал прийомів, відомих йому з різних п’єс. Тож, створюючи цей тонкий мистецький простір, виконавець грає не лише на сцені, але й грається словами та смислами.

Вочевидь, саме цим комедія масок привабила велику кількість культових письменників доби постмодерну. Зокрема, у романах Ю. Іздрика, Д. Рубіної, П. Хьога попри попереднє дослідження їх у розрізі музичного екфразису, тобто, з огляду на їх генетичний зв’язок з музичними першотворами, спостережене тяжіння саме до тлумачення сюжету та образної системи “Воццека”, “Синдрому Петрушки” та “Тиші” з ураху-

ванням “походження” протагоніста. Втім, дещо заглибившись у історію виникнення театру, варто відзначити не лише подібність процесу формування національної традиції театру, але і його специфіку.

У романі Ю. Іздрика, який є текстом-екфразисом однойменної опери А. Берга, головний персонаж, на відміну від прототипу військового, є людиною творчою, тому не має ніяких зв'язків з маскою Скарамучча. До того ж, особистість розпорошена і читач ловить крихти свідомості Воццека у його згадках (справжніх, чи породжених хворою уявою), невеликих філософських есеях та музиці, звучання якої передає душевний стан – так, дурненького Пульчинелли, який не може позбутися залежності від тих, хто має більш стійку нервову систему та має на нього безперечний вплив. Цікавим є момент, що кохана Воццека, А., “не показує” читачеві ні імені, ні обличчя, фактично у тексті присутній тільки її образ у пам'яті схибленого коханця і це споріднює її з персонажем “закоханої/коханки”, котра у *commedia dell'arte* власної маски не має.

Застосувавши тези щодо різновиду архетипу Маски, спостерігаємо вдалий приклад наближення автора до реципієнта через експлікацію філософських думок, які письменник подає нейтрально, втім, маючи на увазі, ніби це думки Воццека. Один лише уривок “Про мудаків” [2], поданий у вигляді трактату, настільки захопив читачів, що отримав велику кількість аматорських перекладів, які блукають Інтернетом та буквально випромінюють впевненість, що автор зрозумів їх як ніхто інший. При цьому, кого саме зрозумів автор та чи визнають вони себе мудаками (адже, згідно з твердженням Ю. Іздрика, мудаками є практично всі) – не уточнюють.

Логічним було б проаналізувати твір українського письменника кризь призму традицій, які склалися у XVII ст. і остаточно сформували вертеп у XVIII ст., однак, у даному випадку доцільним буде пошук “предка” Воццека не в історії українського театру, а – у австрійському театрі, оскільки першотвором є опера, написана представником нововіденської школи. Оскільки так історично склалося, що Австрія була країною, до якої традиції *commedia dell'arte* потрапили не просто разом з мандрівними акторами, а завдяки шлюбом трьох сестер Максиміліана II з герцогами Північної Італії – нові смаки Габсбургів швидко поширилися серед підданих, міцно вкорінившись та давши згодом плоди у вигляді, зокрема, опер В. А. Моцарта. Попри зміну естетичних ідеалів,

яка знайшла своє відображення у музиці початку ХХ ст., архетипізовані образи виявилися такими стійкими, що А. Берг, натхненний незавершеною Г. Бюхнером п'єсою "Войцех", зміг створити однойменну оперу, яка і лягла в основу твору Ю. Іздрика.

Дзанні Пульчинелла помічений і у романі, назва якого одразу ж вказує і на музичний першотвір, і на походження нащадка дзанні. "Синдром Петрушки" [4] – також є результатом перекодування музичного твору у твір прозовий. Даний текст-екфразис являє генетичну спорідненість із балетом І. Стравінського "Петрушка". Та, попри оманливу легкість у ідентифікації образів, маємо невелику загадку – сам Петро у романі постає і як маріонетка (в руках владного батька, майбутнього тестя), і як лялькар (коли виконує танець з лялькою-двійником дружини, майструє і ремонтує "акторів" спектаклю). Його ж тимчасові господарі-гнобителі, яких можна ідентифікувати як Скарамучча (батько Петра) та Доктора (батько Лізи), теж не ідентичні своїм прототипам у народному театрі-балагані, адже антагоністом Петрушки є Арап, і не слід забувати про Фокусника, який проявляє владність по відношенню до яскравого позитивного персонажа.

Однак, у балеті військова тема представлена вельми опосередковано, а риси Фокусника і Арапа поєднує у собі батько Лізи. Кохана Петра, не зважаючи на почуття, все ж байдужа до нього через сімейну драму, тому можна дорівняти Лізу до Балерини, закоханої у Арапа. Єдиний персонаж книги, якого автор вписала у сюжет, вочевидь, керуючись логікою, – Борис, антипод Петра. Оприсутнення діалектичної пари Пульчинелли – Ков'єлло або ж Арлекіна вносить у сюжет динаміку, адже розгублений Петро може активно просуватися вперед у вирішенні проблем тільки тоді, коли поруч вірний друг, безнадійно закоханий у його дружину.

Роман П. Хьога "Тиша" [5] значно різниться від попередніх двох, адже не є текстом-екфразисом, тому весь прозовий твір не залежить від певного музичного. Та професія Каспера Кроне не лишає сумнівів – клоун, котрий грає на скрипці і відчуває гармонію чи дисгармонію світу, є свідченням успішного синтезу кількох характеристик: П'єдро, Педанта і Коханця. Скалічений Франц Фібер – Пульчинелло і Арлекін в одній особі, Максиміліан Кроне – Панталоне, Йосеф Каїн – Доктор, Аске Бродедерсен – Тиран, Стіне – Коханка, Соня – Коломбіна. Неймовірна насиченість образів театральністю поясню-

ється тим, що автор тривалий час був частиною дійства – працював у *commedia dell'arte*, де він здобув достатній досвід, аби, як зазначають деякі критики [9], уподібнити своє письмо магії, зокрема, мистецтву створювати ілюзію. Це нагадує вже не буффонів, а жонглерів, що ставить ймовірного читача на вищий щабель, аніж того, кого письменник уподібнює глядачеві на ярмарку.

Божественна Всевишня – Аніма [6] Каспера Кроне. Якщо йти за його твердженням про її тотожність з порожнечою, котра живе у серці будь-якого артиста, можна сказати, що митці мали б заповнювати вільне місце у серці чимось божественним. Проте автор не дає чітких пояснень, обмежуючись лиш репліками протагоніста про його віру у дану сутність, впевненість у тому, що він перебуває під її захистом (Мати [6]) та відчуття постійного зв'язку через трансляцію інформації про душевний стан оточуючих через “озвучення”, що його клоун-скрипаль чує як тональність, співзвуччя або уривок певного музичного твору. Тож можна назвати Всевишню імпліцитним персонажем, який отримав прив'язку до певних архетипів.

Називаючи маску функціональним комплексом, котрий автор використовує для задоволення потреби у адаптації або для забезпечення інших зручностей, але не ідентифікатор особистості, можна зауважити, що імпровізації письменників, котрі виступають і акторами, і сценаристами, на тему комедії масок залежать від національних традицій, які виникли внаслідок модифікації образів *commedia dell'arte*, а тому є специфічними та індивідуальними. І, хоч зазвичай письменники доби постмодерну не ставлять перед собою мету охопити всі властивості комедії масок задля максимального відтворення першотворів, обираючи ті риси і сюжетні лінії, які здаються йому максимально яскравими, а відтак – здатними захопити увагу читача, вони, все ж, часто експлуатують у своїх творах архетипи, прив'язку до яких мають персонажі комедії масок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бутиріна М. В. До питання застосування архетипів у комунікаційній практиці [Електронний ресурс] / Марія Валеріївна Бутиріна. — Режим доступу до видання: <https://vesnik-fszmk.dp.ua/index.php/FSZMK/issue/view/%D0%92%D1%8B%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%2013> (15 квіт. 2017 р.).

2. Іздрик Ю. Воцек & воцекургія [Електронний ресурс] / Юрій Іздрик. — Режим доступу до видання: <http://javalibre.com.ua/java-book/book/2922464> (15 квіт. 2017 р.).
3. Пикуль А. Г. История театра / Александр Григорьевич Пикуль. — Спб.: 2000. — 324 с.
4. Рубина Д. Синдром Петрушки / Дина Рубина. — М.: Эксмо, 2010. — 432 с.
5. Хьог П. Тиша / П. Хьог ; [пер. з дат. В. М. Верховня]. — Харків : Фоліо, 2012. — 509 с.
6. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов [Електронний ресурс] / Карл Густав Юнг. — Режим доступу до видання: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1022019/Yung_-_Dusha_i_mif._Shest_arhetipov.html (15 квіт. 2017 р.).
7. Duchartre P.-L., Weaver R. T. The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes / Pierre-Louis Duchartre, Randolph T. Weaver. — Dover Publications, 1966. — 366 с. — ISBN 0486216799.
8. Holm B. Gyldendal Leksikon: Ludvig Holberg [Електронний ресурс] / Bent Holm. — Режим доступу до видання: <http://denmark.dk/en/meet-the-danes/great-danes/writers/ludvig-holberg/> (15 квіт. 2017 р.).
9. Reynolds S. S. The illusionist [Електронний ресурс] / Susan Salter Reynolds. — Режим доступу до видання: <http://articles.latimes.com/2007/nov/11/books/bk-reynolds11> (15 квіт. 2017 р.).