

Миряна Міочінович

Комічний жанр Александра Поповича

Літературний предмет

Александр Попович – один з тих письменників, який має *свій світ*: у ньому він знаходить теми, і в цей світ вводить пародію навіть на ті міфи, що дослівно йому не належать. Мовлення матеріалізує цей світ і він є його матеріалом, самостійним фактом, який можна прийняти у його буквральності і водночас – алібі для розповіді «про щось інше».

Цей світ – це світ белградської периферії, типової периферії великого міста, яка майже завжди є малим цілісним гетто, це «любов» у вузькому, двозначному смислі цього слова. У цьому гетто мешкають не люди, які щойно прибули з села, а маленький світ, що поколіннями живе у передмістях і майже ніколи не *навідується* до центру, але є необхідний центрові, бо обслуговує його. Це кравці, водопровідники, свічники, малярі, покрівельники, зрештою, світ периферійних розваг (власники кав'ярень, музиканти, акробати), бідно-та без професії та якийсь периферійний інтелігент.

Цей світ заснований на класичних і гострих протистояннях: *місто/ село, чоловіче/ жіноче, старе/ молоде, господар/ слуга, майстер/ підмайстер*. Переходи стрімкі, як стрибок через траншею, бо периферія знаходиться вже «за стінами», *extra muros*, як у середньовічних містах, а «стіни» ділять світ на той, що *усередині*, і на той, що *зовні*. У цьому просторі село намагається інфільтруватися у місто, але периферія захищає «міські інтереси», тому в її жаргоні найбільше лайливих виразів на означення світу по той бік «міських меж», найбільше лайливих слів, якими називають «вихідців» з села (*сельюки, хлопці*); найлютіші вороги селян завжди були серед периферійного «панства». Міська (белградська) топографія сьогодні, однак, соціально значно змінилася, у ній існує мішанина, яку

два-три десятки років тому вважали б недоречною. Александар Попович веде мову про той старий порядок речей з точністю знавця, з м'якою іронією того, хто сам пройшов рятівну п'ядь невидимої межі, що відділяє периферію від центру, говорить з ностальгією людини, що має ясний погляд на *нові* відносини.

Цей вибраний *топос* насправді називається Чубура, але Попович його не називає, бо, парадоксально, але для детермінації йому потрібна незвичайність, незнайомий звук, нова семантична зв'язка, *itago*. А Чубура, як і Дорчол – один з районів Белграду, один із тих *топосів*, які вже літературно баналізовані. Тому Попович вдається до незвичної літературної інверсії, де реальний *простір* перетворюється на літературну фікцію, яка, однак, має прозорі зв'язки з реальністю.

Твори Поповича мають також і свої точні часові рамки: перше повоєнне десятиліття, а отже, період, коли закладалися ті відносини, лихі наслідки яких відчуються й сьогодні. Саме тому стає зрозумілою актуальність особливо тих п'єс Поповича, на фарсовому фоні яких вгадуються обриси соціально-економічної та політичної організації суспільства; «Кар'єра Бори-кравця» і «Панчоха зі ста петель», наприклад, базуються на ситуаціях, правдивістю, а отже, життєвістю яких важко знехтувати: позбавлені простодушної живописності, такі ситуації трапляються й сьогодні, отож, звідси приклад *опису* і мови «про щось інше». Звичайно, літературний твір з часом може отримати подвійне значення завдяки аналогіям, яких письменник не міг передбачити. Виглядає на те, що у випадку Поповича цього не трапиться: у той час як у шістдесятих роках він писав у п'єсі «Кар'єра Бори-кравця», скажімо, про події, що мали місце у п'ятдесятих, він, без сумніву, мав на увазі аналогії, але йому, очевидно, була потрібна якась «естетична дистанція», а час є важливим фактором, який лише посилює контури речей і надає їм нового значення.

Жанр

Населення периферії, яке топографічно і соціально існує на межі *міста*, завжди було привабливим літературним предметом: у літературу воно увійшло з «Сатириконом» Петронія,

жило в іспанських авантюрних романах, у ренесансній комедії раконто, його не міг подолати жоден елизаветинський класицист, як наприклад Бен Джонсон, який свій прекрасний твір «Варфоломійвський ярмарок» присвятив звичкам, мові, безпосередності й грубості світу передмість. Це саме *середовище* знаходимо – і це є лише доказ його життєвості – й у *фабурських** оповідях фільмів Крелових і Карне, у «Цаці в метро» Кена, якщо згадати лише ці, уже класичні, приклади. Світ передмість, про який пише Попович, незважаючи на довгу історію своєї присутності в літературі, був, однак, в основному приречений на так звані неканонічні жанри: на *фарс*, коли йдеться про сцену, на пікарескний роман, коли йдеться про епічну оповідь. Його присутність у «високих жанрах» зводилася до збірного іменника *народ*, і то найчастіше у привілейованій становій групі, яку представляє *армія*. Навіть комедія, канонічна комедія, соціальна ієрархія якої є не менш суворою, ніж у трагедії, давала цим маргінальним жителям міста дуже мало простору: на площі – місці, де збираються, вони могли бути лише звичайними перехожими. Тут, звичайно, не беремо до уваги слуг і служниць, осіб з найбільш динамічною драматургічною функцією, «типів» без ясних індивідуальних ознак. Зрештою, оскільки це світ, що покинув своє «природне» середовище, якісь стандартні риси тих класичних комічних образів (життєвість, кмітливість, іронічна дистанція), можна було б, якщо міряти їх психологічними мірками, пояснити їхнім статусом «непрошених гостей», «чужинців».

Александр Попович з невеликими відступами продовжує дотримуватися традиційних відносин між суспільством і жанром, але вдається до незвичних відступів щодо відношення теми і жанру. Усі його ранні п'єси називаються *фарсом*, але цього слова як жанрового визначення Поповичу ніколи не було досить. Він мусить або зробити з нього стриманий сигнал змісту («Дамаська шабля» – це «тіркий фарс в одному уривку»), або подати іронічний коментар до розповіді («фарс з половиною» – позначення «Любінка і Десанки», а «Свинячий рись» – фарс

* Фабур (фр. Faubourg) – передмістя Парижа Сен Жермен на лівому березі Сени, а також назва старої аристократії, що тут мешкає (примітка перекладача).

з підставкою у п'яти діях, де слова «підставка» замість «пролог» достатньо для означення загальної пародійної інтонації) чи перший шокуючий показник зміни жанрових стандартів («Панчоха зі ста петель» називається «фарсом In memotiam»). У пізніх п'єсах у цих незвичних описових визначеннях більше не з'являється не лише слово фарс, але й будь-яке інше слово з класичного поетичного репертуару жанрів. «Кар'єра Борикравця» названа «сценічною характеристикою у чотирьох розділах», «Смертоносна мотористика» – «двократним чинодієствієм у шести якостях», а «Нерест коропів» – «сценічною ротаційною базою у п'яти гострих фазах». Сатиричний потенціал першої назви очевидний, друга є майже абсурдна, а в третій (усупереч іронічній «дешевизні» рими) передбачається драматичний хід оповіді. Чи тому ці п'єси перестали бути фарсом? Чи письменник, розширивши жанрові означення, перетворив їх у канонічний жанр – комедію, роблячи потенційною їхню соціальну актуальність? Без сумніву, у момент, коли один жанр уже не має суворих нормативних рамок, а саме це відбувається з великим класичним жанром комедією, і коли один з видів комедії, як наприклад фарс (який вважають малим перш за все через його неканонічний обсяг, через його «драматичну дрібницю», як сказали б сучасники Трифковича), отримує право поділу на декілька актів (хоч би ті акти називалися «якостями», «розділами», «гострими фазами»), це значить, що не існує суворих формальних критеріїв встановлення жанрової приналежності, і що її треба встановлювати на основі якихось інших сигналів. Середньовічна поетика зводила фарс до відносно вузького тематичного кола, але ніколи не відмовляла йому в праві займатися питаннями суспільної та сімейної моралі. «Гра в тіні», «Фарс про адвоката Патлена», «Гра Робена і Маріони» – ці три класичні й тематично різні приклади французької фарсової традиції доводять, що можна охопити весь світ, його суспільні та родинні звички, константи менталітету, закони тіла й закони суспільства такими мистецькими прийомами: механізмом стиснення, скошеністю кута спостереження, посиленням способом одивнення (використання якого є частим і майже обов'язковим у малих формах). Теми, які б сьогодні ми назвали «політичними», тобто ті, що пов'язані зі

світом влади і впливом правління, мали свій вид – *соті* – але й він, по суті, належав до репертуару середньовічної комічної сцени (мораліте, драматичні монологи, веселі присяги, фарси), отже, до того, що Бахтін називає «народною сміховою культурою». Цей небезпечний і тому найбільш контрольований вид мав два способи перехитрити цензуру. Перший спосіб – існувало декілька класичних підлабузницьких речень про володаря, декілька готових фраз, що мали засвідчити лояльність до монархії. Скажімо: «Нехай Бог береже короля і його підданих/які кланяються королівській крові», або «Суперечить розумові/бунтувати проти свого володаря». Тоді оповідь, маючи ніби захисний знак цього вислову, могла продовжуватися (відносно) спокійно. Звичайно, цього простого, канонічного способу оминати цензуру не завжди було достатньо. Соті досягав цього іншим способом: вдавався до запозичень з фарсу, що традиційно був політично значно безпечнішим. З фарсу, з так званого водевільного репертуару, отже, запозичувалися деякі комічні дії, а серед них перш за все добре відома звичка комічним персонажам, часто простакам, дурнуватим незграбам і «вбогим духом» довірити завдання «повідомити» про загальне невдоволення. Таким чином, фарс віддавна був в арсеналі способів передачі повідомлення. І як у тій жанровій мішанині достовірно знати, що переважає, яка кількість фарсових елементів (ситуацій, процедур, образів) скасовує основний жанр, той, який лише розраховував на запозичення? Відповідь могла б дати лише педантична, нормативна поетика, але вона насправді ніколи, як ми вже згадували, не займалася серйозно цими «низькими жанрами». Отже, оцінюючи жанрову приналежність п'єс Поповича, у які він нас так описово і таємниче вводить, завжди треба мати на увазі панівний елемент, а він без сумніву – фарсовий. Бо Попович, перш за все, як ми бачили, пише про світ, який у довгій літературній традиції в основному мав доступ до «низький жанрів». Але він використовує фарсовий жанр, або хоч панівний фарсовий елемент і тоді, коли той жанр за звичними літературними стандартами перебуває у суперечності з темою і її природним тоном. Так, йому вдається створити незвичайні, майже парадоксальні зв'язки: з'єднати фарсову динаміку зі статичністю теми очікування («Любінко і Десанка»),

фарсовий чуттєвий потенціал з мелодраматичною оповіддю про любовну оману, відданість і прощення («Смертоносна мотористика»), розсипчасте фарсове нагромадження комічних дій і мстивий холод сатиричного сміху («Кар'єра Бори-кравця», «Панчоха зі ста петель», «Шапки вниз»), грубий комізм фарсових подій, пов'язаних із сороміцькими слабостями тіла та грубою розповіддю про тих «хто незаслужено страждає» («Нерест коропів»). А з цього, як відомо, виникають не вироджені, насильницькі синкретичні творіння, а чудесні природні «відростки на старому дереві» жанру.

Тематичне ядро, мотиви

Ми зобов'язані російським формалістам за щонайменше дві капітальні речі: інструментарій, за допомогою якого відкривається літературний мистецький факт, і точну теоретичну термінологію. Сьогодні не можна сказати *тема*, маючи на увазі *мотив*, не можна сказати *фабула*, маючи на увазі *сюжет*, не можна сказати *образ*, маючи на увазі *характер* (який є імовірним, але не обов'язково визначальним для образу), як колись не можна було сказати про щось, що це метонімія, якщо це була метафора, чи синекдоха, якщо йшлося про літоту. Точна риторична термінологія засвідчила про багатство стилістичних фігур, а розкол оманливої синонімічної однозначності згаданих термінів раптом виявив, що літературний текст має різноманітні можливості: може мати тему без цікавих мотивних розгалужень; фабула може бути надзвичайно проста, а сюжет дуже складний; тема – це матеріал для фабули, але з простої теми може виникнути складна фабула і навпаки; на більш чи менш паразитичних щодо основної фабули мотивах засновується складність сюжету і так далі. Така формалістична термінологічна різноманітність і точність особливо корисна для опису творів, що *виходять* за рамки літературних стандартів лінійної нарації, яка у драматургії називається *аристотелівською*. А п'єси Поповича переважно належать до нетрадиційного драматургічного коду – факт, який найлегше виявити за допомогою аналізу їхньої композиції. Але про це свідчить і зв'язок між темою та мотивом, оповіддю та сюжетом.

Тут можна помітити й таке: теми і дія дуже прості, але наявне вражаюче багатство мотивів і дуже складний «порядок їхньої появи і послідовність інформації, яка їх попереджує», тобто сюжет (за дефініцією Томашевського¹).

Глобальну тему можна, звичайно, ототожнити з тим, що називається *літературним предметом*, яким є життя белградської периферії у перші десять років після війни. З цієї основи, яка показує, що твір має реалістичний фон, життєвість, і яка служить перевіркою його правдивості, виділяються вузлі тематичні цілісності. У вибраних нами творах вони можуть отримати такі парадигматичні етикетки: *вичікування* («Любінко і Десанка»), *любовний трикутник* («Панчоха зі ста петель»), *контроверсії соціалістичного будівництва* («Кар'єра Бори-кравця»), *контроверсії чоловічої і жіночої статі* («Смертоносна мотористика»), 1948 («Нерест коропів»).

Вичікування, яке природно передбачає призупинення дії, пасивність героя і події низького драматичного потенціалу, драматургічно є «контроверсією». Драматургія у ХХ столітті, однак, перетворює цей *стан* у тему-кліше, у *топос*, якому Метерлінк у своїх ранніх драмах «Непроханий гість», «Сліпці й Інтер'єр», надав вартості нової «іронічної картини», а Бекет («В очікуванні Годо») й Юнеско («Стільці») перетворили у метафізичну ситуацію першого порядку. Попович розігрує цю тему, досліджуючи її сценічні можливості, розбиваючи її природну статичність нагромадженням мотивів, іноді драматичних (пов'язаних з приходом нових осіб і зміною конфігурації, яка завжди створює драматичну напруженість: зіткнення інтересів, різні погляди на речі, нова інформація), а іноді статичних (пов'язаних з описами, розповідями, асоціаціями). Ця зустріч Любінка й Десанки «одного дощового дня» і зовсім невизначеної години на лавці периферійного парку, їхнє спільне очікування життєво важливих персон, у яке вплітаються ще двоє осіб (Шпіялтер, Август) і ціла серія невидимих перехожих,

¹ Зовсім не випадково, у разі коли йдеться про прозу, найчастіше предметом аналізу російських формалістів були твори Рабле, Сервантеса, Стерна, Гоголя – твори, де відбувається відхід від лінійно-причинного порядку нарації.

перетворюються на всеохоплюючу оповідь про периферійні звичаї й традиції, пронизану незвичайно тонким гумором, знайомим нам з ліричних карикатур Пейне і коротких фільмів Чапліна (де якась абсурдна й тривіальна деталь безповоротно руйнує ілюзію гармонії та можливості щастя).

«Панчоха зі ста петель» виникла на основі похмурого факту: у ті повоєнні роки можна було бути «громадянськи мертвим», а з введенням «громадянської смерті» узаконено життя *post mortem*, яке дуже нагадувало чистилище (і яке логіка каральної політики, мабуть, якось так уявляла), після чого можна було увійти в рай соціалістичних громадянських прав. На цій пікантності Попович будує навмисне тривіальну оповідь про те, «Як Веля й Агнеса і якийсь Драголюб крутяться навколо одної і тої самої». Вся дія, однак, відбувається у похмурому приміщенні канцелярії, яке в цьому фарсовому варіанті людської долі змінило величний і так само небезпечний простір королівських палат. У цьому приміщенні наявні лише предмети з кафківської іконографії: письмовий стіл з багатьма ящиками, телефон, канцелярська лавка, лозунги, які насправді є резюме зовсім ясних моральних принципів: «Гроші не пахнуть», «Кожна жаба своє болото хвалить», «Хто не знає, що таке своячка, той не знає, що таке насолода», «Ми брати, але гаманці у нас окремі», «Те, що не вбиває, робить нас сильнішими», «Собі, для себе і під себе», «Те, що мусиш – не є важко», «Єдине, що мусиш – це померти». Кожна сцена п'єси, а разом їх є дев'ять, – мініатюра з мотивом, виконана у найкращій традиції фарсової лаконічності (винятком є одна-єдина сцена, *In memoriam III*, яка своїм ліричним контрастом посилює сатиричний потенціал): аморальна соціальна поведінка, яку герої часто виводять «з тої сторони замку», що перетворює їхнє життя на постійне «зведення рахунків»; фарсовий проміскуїтет, який тут має приземлені соціальні причини і є частиною зусилля, щоб вижити; могутність і продажність бюрократії, її скандальне право узурпувати чужий час; все життя, засноване на хабарництві, перетворене на боротьбу з чужою безсовісністю. Колишня драматична «додаткова дія» постає тут справжньою авантюрою, для якої потрібні здогадливість, терпіння і щастя, як колись вони були потрібні для справжнього життєвого починання.

Усі перераховані соціальні явища подані з дивовижною точністю, поряд з великою кількістю фактів, у яких однаково присутня типовість і пікантність, локальні, периферійні барви, природне «звихнення» приємності й загальна соціальна закономірність, яка створює порядок речей за якимось вищим рішенням. Світ перевернений, як у старих фарсах, у яких диявол, за мить і при згадці, погрався природним порядком речей.

У п'єсі «Кар'єра Бори-кравця» немає ні оповіді, ні форми, що виконували б функцію прикриття чи пом'якшення істини, яка називається евфемізмом «контroversії соціалістичного будівництва». Основою цієї «сценічної характеристики» насправді можна було б зробити інвентар усіх тих менталітетних, соціополітичних і ідеологічних причин сумного стану соціалістичного господарства, про які десятки років з меншими знаннями і менш хоробрі розводилися професійні економісти. Однак статичність каталогу знищила б живописність речень Поповича, бурхливість сценічних яв, ритм їхньої зміни, як і прикрашену периферійну риторичку, у якій домінують характерні для цієї п'єси ремісничі ідіоми. Ось, наприклад, як виглядає записник одного з «бізнесменів» Поповича: «... шини для Діші Пучиноного... шифон світло-голубого кольору, краще бензин, а може бути й дизпаливо... метр вісімдесят на сто двадцять... або три відрізи по шістдесят на сімдесят... шифер, дізнатись про вантажівку... Широла, дядько Мате, Крк, остання пошта – в Пунаті, двомісна на початок серпня... шила для Міланче... Штефіца: двадцять один, триста тридцять три, додатково – нуль три...»* Ось як з одного лише другорядного мотиву вимальовується цілий світ темних справ, любовних авантур, джентльменської великодушності, ось як у цьому записнику стискається, під шифром «Шпіра бляхар», цілісна доля цеху бляхарів на чолі з Борою шнайдером.

Любовну тему, пов'язану з околицями міста, з проблемним і бідолашним світом (проблемний, бо бідолашний) одним з перших підніс Бюхнер своїм «Войцеком». До того

* Переклад М. Васишин і М. Климець.

часу в літературній традиції, що перебувала під значним впливом лицарсько-куртуазного ідеалу, було відомо лише про щасливу любов слуг і служниць, селян і селянок, щасливу, бо позбавлену гідності страждання. А любовне страждання, якщо й з'являлося (згадаймо селян у п'єсі Мольєра «Дон Жуан» або «бідних пастушків» Држича), то *мусило* виглядати смішно. П'єса Поповича «Смертоносна мотористика» – це фарсова варіація саме на тему любовних страждань, а також периферійна *любовна розповідь* з сентиментальним і мелодраматичним призвучом, характерним для жанру повісті. Знову, отже, маємо парадоксальне драматичне творіння, до структури якого входять елементи фарсу й фарсово-сентиментальні зв'язки, які можемо знайти, мабуть, лише у фільмах Чарлі Чапліна. На те, що в цій розповіді йдеться саме про «контроверсії чоловічої і жіночої статі», вказує поділ Поповичем простору на два типові «сповідальні» місця: лікарню (для жінок) і кав'ярню (для чоловіків). Тематичну симетрію виявляють і назви розділів: «перша гілка» – «*Як треба з людьми*», і «друга гілка» – «*Як треба з жінками*». До цих основних просторів-знаків потрібно додати ще два: простір периферійних розваг (подібний до ярмаркової площі у Бюхнера, куди хлопці приводять дівчат) і парк з кіоском-буфетом, який є справжньою периферійною ліричною оазою. Тут відкриваємо природну (драматичну) функціональність простору: голий натуралізм лікарні, грубу вульгарність кав'ярні, палкість короткої ярмаркової радості, скромність скверів, у яких миряться й розлучаються. У п'єсі «Смертоносна мотористика» представлено сучасний варіант параболи про блудного сина, периферійного Дон Жуана, Дуле – «*моториста до смерті*», віддану йому Марелу, «*грацію*», спокусницю Сілвану, «*Гавайку*», вірного друга Куфту Паганіні, «*музиканта*» та інших, не менш авантюрих, представників периферійного люду. Між ними влітається, приїхавши з провінції, Светислав-Света Апостолович, учитель історії, що, наче старовинний «шкільний майстер», вимовляє гуманістичні фрази, які в цьому світі інстинктів і аморальності звучать беззмістовно, смішно й наївно. Однак його «філософське» резюме має якусь сумну правдивість. Після того, як його покинула Марела, повернувшись

до засмученого Дуле, він великодушно і по-джентльменськи передає подарунки, які їй купив: «Віднесіть їй все це... і скажіть, що її товариш Светислав-Света Апостолович бажає їй у житті всього найкращого!.. (Куфта йде, а Света залишається розбитий і говорить більше до себе). Бо по суті не важливо, хто й чому щасливий і нещасливий... в історії завжди було так... важливо, що все нестримно рухається вперед... а спогади – це не що інше, як піраміди, у яких ми хоронимо якісь дорогоцінні й забальзамовані частини свого життя... у тому є щось добре...».

Майже двадцять років відділяє п'єси, про які йшла мова вище, від «зоологічної розповіді» «Нерест коропів». Тим часом мистецька цікавість Александара Поповича водила його різними шляхами і спрямовувала до різних медіа, у першу чергу до телебачення. У цій п'єсі письменник ніби повертається до старого, добре відомого світу й до першого десятиліття після війни, але в центрі подій 1948 рік (дві останні цифри якого лише перестановка дати Орвела). Але й без орвелівської асоціації це був у нас «великий час, коли навіть для найповажніших людей не було непристойно ходити з трусами на голові заради врятування свого». П'єса «Нерест коропів» написана в дусі якраз парадоксального й точного образу Боккаччо: про суворі часи говориться у зниженому і смішному тоні.

Трагічність подій вимірюється кількістю *невинних*, які страждають. У драмі зміни влади і політичної боротьби, з героями, що усвідомлюють свої мотиви, немає елементарних (жанрових) передумов, щоб її назвати трагедією. Ще Арістотель вимірював трагічність мірою незаслуженого страждання («той, хто незаслужено страждає») і пов'язував його з помилкою через незнання (але романтична драма, яка в основному займається носіями «вищих», «державних причин», ніколи не була справжньою трагедією. Може, єдиним винятком – це «Смерть Дантона» Бюхнера, яка насправді є демонстрацією краху «вищих цілей»²).

² Шиллеру, наприклад не вдалося створити з Маркіза Позе трагічну фігуру, бо трагічними є лише ті, що його оточують: Дон Карлос, Елізабет і сам король Філіп, які випадково, несподівано і без своєї згоди вплетані в амбіційну гру Маркіза і через це страждають.

Коли Попович напише, що дія «Нересту коропів» відбувається в «історичному вагоні III класу», то цим він, на самому початку простодушно вказавши простір, навіює, що у п'єсі мова буде про тих, хто в тих історичних обставинах «незаслужено страждає». І тут взагалі не важливо, що кожна особистість створена з сумного матеріалу, а суттєво, що ніхто не бере ніякої участі в «серйозних історичних рішеннях», у «вирішальних політичних діях», тому й усі вони мають характерні риси трагічних особистостей. Однак суворість історичних подій не позбавила цей трагічний людський матеріал його основного фарсового потенціалу, лише додала деяких нових деталей, якусь нову картину: комічні мезальянси, що виникли завдяки примусовому воєнному і повоєнному «примиренню класів», нові причини фарсових «принижень тіла», нова вимова еротичної непристойності. Класичні можливості фарсу і його новий мотиваційний фундамент через свою буквальність виявляють суворість часу й падіння людини, може, правдоподібніше, ніж будь-який «високий жанр». У кінцевій сцені п'єси трагічний катарсис «очищення від страху і співчуття» пародіюється грубо й комічно.

Наративний синтаксис

Одним з основних принципів п'єс Поповича є *принцип гри у строгих сценічних рамках*³: і усе відбувається перед лицем публіки, не існує драматичного *до* (цих частин непотрібної експозиції), ані подій поза сценою; існує лише драматичне *після*, але як типове сценічне позначення можливого повтору *тієї ж гри*. Коли рамки тієї гри розіб'ються, а герої за мить вистрибнуть у час і простір публіки – найчастіше з безпосереднім і класичним для комічної традиції звертанням до глядачів – і це лише новий сигнал, що йдеться про сценічну дійсність, яка не обіграє життя, а прагне створити нову дійсність, схожу на життя. Із цього ставлення до сценічної

³ Докладніше про це дивіться нашу працю «Scenska igra Aleksandra Popovića», *Eseji o drami*, Beograd, Vuk Karadžić, 1975, str. 95–123.

реальності народжується наративний синтаксис Поповича і особливість його драматичного рукопису. Пропорції можуть відповідати пропорціям світу або можуть їх гротескно перевершити (вчинок, характерний для «політичних фарсів» «Шапки вниз» і «Другі двері наліво»); ситуації можуть низуватись, аби зовсім позбавитись драматичної прогресії («Любінко та Десанка»); події можуть текти за лінією драматичного підйому із ознаками видозміни, вони можуть навіть рухатись циклічно («Кар'єра Бори-кравця»); можуть монтуватися за суворими порізами, і в них можна внести чужорідний колажний матеріал, аби все було пов'язано просторово і за часом, і врешті-решт смертю як типовим трагічним завершенням («Панчоха із ста петель»)⁴; події можуть мати значні, майже романні авантюрні етапи із скромними та щасливими наслідками («Смертоносна мотористика») і можуть, нарешті, бути складеними з простих, повсякденних подій із значущим і фатальним завершенням («Нерест коропів»). Герої можуть виходити на сцену і йти з неї, вплутуватись у події та безповоротно їх полишати за логікою випадку («Любінко та Десанка») або через несподівані дії («Смертоносна мотористика»), і все це – без значного впливу на перебіг подій. Так, у «Нересті коропів», як у всякій «добре скроєній драмі», кожен новий персонаж чи поява вже знайомого персонажа змінює драматичні відносини і скеровує події в іншому напрямку. Дії, отже, можуть мати брехтівську реверсильність або бути пов'язаними в спосіб класичного драматичного синтаксису.

Простір для подій може бути єдиним і майже нейтральним (парк у «Любінкові та Десанці»), а час – невизначеної тривалості (скільки часу минуло в подіях «Любінка та Десанки»: година-дві чи кілька пір року?). Простір може бути, як ми сказали, єдиним, із тими ж декораціями, у яких немає жодних натяків на зміну, а дія має пропонувати докази про зміни у просторі – але якої ваги це набуває, коли все понуре й

⁴ Звичайно, і це драматичне закінчення зміщене зовсім у стилі Поповича: хоча смерть викинула Велю з подальшої дії, Веля й Агнеса знову входять у гру, щоб разом з усіма промовити завершальне речення п'єси: «І більше його не було»!

однакове («Панчоха із ста петель»). Простір може бути, отже, той самий, але з доказами протікання часу, тому що предмети (декор) свідчать про зміни у долі героя («Нерест коропів»). Місця можуть бути, зрештою, різними, і можуть окреслювати стежу героя («Смертоносна мотористика»), як і простір може бути той же, а показувати «шлях розвитку».

У так званому нарративному синтаксисі роль має функцію парадигми; логіка, семантична адекватність його вживання робить можливою логічність нарації та її ясність, та й передбачуваність також. Класична поетика назвала б це доречністю і ймовірністю ролей по відношенню до соціального, психологічного і жанрового контексту. Ролі драм Поповича мають сценічну наочність і їх можна упізнати – цього досягнуто за допомогою класичного драматичного дозування *кваліфікації та функції*; того, чим роль є за своїми професійними ознаками (ремісник, власник кав'ярні, викладач), за своїми психо-соціальними рисами (вискочка, перебіжчик), за своїм родинним статусом (батько, чоловік, брат, сестра), і того, що *творить* (і як *актор*, і як *актант*)⁵. Усі ті ролі мають і своє реалістичне забарвлення й типовість, як і ознаки, якими вони пов'язані із комічною традицією. Любінко і Десанка – це представники периферійних сиріт, що дають собі раду як знають і уміють, але й П'єро з Коломбіною із комедії *дель арте*, де з'являється і обов'язковий третій персонаж – Арлекіно (тут Август, він же Воїн Войче Міроня); Бора кравець це синкретична фігура, носій усіх сучасних наших моральних зол (пихатість вискочок, нездібність і наївність блуни, хвалькуватість добре годованого слуги, еротична ненаситність); Ваша Вучурович є офіцером ОЗНЕ із рисами комічного хвалькуватого солдата; Розіка є периферійною «доступною жінкою», але й типовою «*dame douce*», «серденьком», без котрої не можна було уявити собі класичну комедію.

До цього списку треба додати і «ролі з думкою», котрі наповнюють драматичний світ Поповича майже на рівних із ролями

⁵ Відповідно до сучасної теорії нарації, ця дистинкція дуже важлива: *актант* – це елемент, що належить до загальної системи дії (як її *суб'єкт*, *об'єкт* і так далі), а *актер* – елемент, що належить до конкретних форм дії (*слуга*, *закоханий юнак* і так далі).

«з персоною»: Мікайло Врсалович, Вензілович, Таталович, росіянин Комненко, «Спасоє, котрого якраз ховають», «Міка-кравець, який зараз тут поховав падчерку...», усе це – побічні ролі, фактично *dramatis personae*. Це певною мірою ролі другого плану, як у світі комедій Гоголя, ролі, що володіють дивовижною очевидністю, сценічною ефективністю і драматичною функціональністю.⁶

Назвати цей драматичний світ антиарістотелівським, маючи при цьому на увазі «сукупність подій» і правил про єдність, було б первісно правильним. Між тим, у Александра Поповича зустрічаємо суворі драматичні правила і відступи від них, класичну точність і, мабуть, зумисні упущення, мішанина яких свідчить про свідоме пародіювання норми, про випробовування комбінаторних можливостей прийомів і тем. Як дійшло до цих комбінацій у працях Поповича? «Тоді я страшенно багато працював, багато читав, вчив мови», – каже він⁷. Усе могло, отже, з'явитись і з поєднання дару і знання, отриманого з фундаментального читання тих книг, на котрих колись було засновано літературну освіту, а цього неможливо уявити без Рабле, Боккаччо, Сервантеса, Стерна, Гоголя. І ми вважаємо, що саме в цих письменників Попович навчився функціональності класичної нарації й відходу від неї, способів пародіювання жанру, змішання жанрів, створення та руйнування драматичного напруження за допомогою дигресії та статичних мотивів, канонічних та вільних прийомів, розташування комічних ефектів, і відчув сенс у благозвучності слів, які «не витрачені вживанням записаних, літературних контекстів» (Бахтін).

Мовна матерія

Однорідний драматичний дискурс, той, у якому мова кожного персонажа має однаковий ритм, лексику та риторичні навички, за старою поетикою був першим сигналом трагічного жанру. У «драматичній поемі» всі ролі було піддано принципу мовної рівності, і вони відкривали «стиль

⁶ Дивіться книгу Набокова про Гоголя.

⁷ «Aleksandar Popović», розмову вів Драган Ніколич *Reporter*, 1985, 949, str. 10.

письменника»: у «Федрі» Терамен, скромний дворянин, описує Тезеєві страшну смерть його сина Іполита, як її повинен був описати лише Расін. Для комедії, навпаки, завжди була важливою мовна ознака персонажа, зіткнення мовних звичок і різнорідна лексика, індивідуальне забарвлення мовлення, взаємозв'язок мовного способу та ситуації. Адже комедія була місцем таких зустрічей, яких трагічна доречність не допускала. Привілейований простір комедії був у першу чергу простором площі, простором вільних, непередбачуваних і навіть неймовірних зустрічей (тоді як простір трагедії – це простір королівських виразів із строгою селекцією тих, котрі мали доступ у ці вирази). Комедія, через те, була вавилонською вежею мови, світом мовних плутаниць, але також і неймовірних можливостей порозуміння. У довгій комічній традиції мовна індивідуалізація персонажа була певним видом жанрового обов'язку, але злети були рідкісними. У нас ці зіткнення різних ідіоматичних звуків, це диво мовного багатства, бачимо лише у трьох письменників: Држіча, Стерії і Александра Поповича. І тут йдеться не про те, чи треба наголосити на дотепних мовних здогадах, на їх щасливому і спритному розташуванні (що, наприклад, характерно для Нушича), але на різноманітті мовного матеріалу і на різнотипності його використання, перш за все у функції персонажа.

Основний мовний *матеріал* Поповича – це говірка периферійного середовища, з жаргоном і лексикою ремесла в основі. Це, отже, природна говірка середовища, але його використано в «неприродних», можна сказати, майже раблезіанських розмірах. Природність, автентичність цієї мови виявляється у самому фактові, що всі персонажі цілком розуміють один одного (кому спаде на думку пояснювати, що таке *глетоваање*, *флековање*, *пачокирање*, *грундирање*, а що таке *штетмовање*?), хоч усі співрозмовники не є, скажімо, мулярами. Але це ремісниче середовище, і єдність не була б можливою без того скерування в чужу спеціальність і мову. Тому немає, скажімо, жодного мовного «квіпрокво», жодного мовного сигналу, що був би неправильно витлумачений – відмінність, простота, комплімент, осуд, – все це має свої сталі мовні знаки. Вибір слів, синтаксис, риторичні прикраси в такий спосіб

відкривають походження, статус і плани співбесідника. І це прагнення до того, аби в цьому світі безсумнівну лексичну окремність зберіг порядок між мовною звичкою та її соціальним і психологічним значенням і походженням, послідовно дотримується. Іншомовні слова, що зазнають більших чи менших фонетичних викривлень і семантичних зміни (які є плодом так званої народної етимології – *бадем мантил*, наприклад) вживаються виключно тоді, коли треба, описуючи «душевні стани», надати їм особливого значення. І, звісно, коли йдеться про роботу (*дегутиран, дешператан, секантан, галантонски, пролонгира, рефлектира, акуратан*). Часте використання слів німецького походження (в основному на позначення елементів одягу і їжі), тут є останнім залишком *громадянського* розуміння того, що таке *nobl*, і того, що, як *hoh*, затрималося у психології провінції і в мовному вжитку на периферії. А щодо арготичних слів (*zipciger, gulanfer, šalabajzer, zevzečenje, fortanje, fertutma*), то вони використовуються в основному як лайка: ці слова з «вищого мовного регістру», невідомого походження і нечіткого значення, сказані доречно, уражають співрозмовника своєю сонорністю, своєю фонетичною масою, так само, як і своїм значенням.

Найбільш помітна лексика драм Поповича – це та, яка до нього в літературі майже не використовувалась і пов'язана, ми б сказали, із ремеслами, і то з тими, якими периферія обслуговує місто. Достовірність вжитку цієї лексики є виправданою тим фактом, що у драмах Поповича йдеться про місцевості, де переважають, фактично, ремісничі професії і де словником спеціальності і його частим використанням забезпечується їхнє достоїнство і підтверджується посвята у майже алхімічні таємниці ремесла. Попович, без сумніву, мав на увазі той факт, що більшість глядачів не знають екзотичності цієї мови, і йому було потрібно це *нерозуміння*. Драматичні, комічні ефекти походять, отже, перш за все із екзотичності слова, із надрозумного дійства лексики, із «водоспаду некогерентних слів», про які казав Кручених, маючи на увазі справжній театр. Монологічна еквілібрація Бори-кравця, де в тридцяти рядках тексту знаходиться рівно шістдесят сім слів кравецького («шнайдерського») ремесла – (побачимо

трохи нижче) – може слугувати ілюстрацією до цієї мовної ізотерії. Давати до цих слів класичні мовні пояснення, аби їх зміст був зрозумілим через уявлення, що це необхідно для розуміння самого тексту – це було б настільки ж складно, наскільки й непотрібно. Досить буде, якщо читач сяк-так «увійшов у професію» майстрів Поповича, якщо тут буде згруповано слова основних ремесел: а) *монтерське ремесло*: špijalter, holender, klozer, vibler, abrihtovati, papagajke, gvint; б) *мулярське ремесло*: gletovanje, flekovanje, pačokiranje, grundiranje, štemovanje, hokleri, konzole; в) *ремесло свічкаря*: cipang, trungla, šofna, štik, tofna, tutla, fitilj, curajbovanje, tunkovanje; г) *ремесло мідника*: perklajz, durhšlag, burunglija, decangla, epipong, štok, sit-mašina, falcovanje, krecovanje, cigovanje; е) *кравецьке ремесло*: paldum, bortna, apretura, iberfirc, kvispil, narihtati, pegeltuk, gerok, renderirati, sizon, satla, paspulirati, patne, mekintoš, štrickovati, forpas, cifer, lajsna, dekadirati, brustaš, ibrišim, vinkla, grajger, glancposter, mustra, necer, aufenger, pankla, pegelfelc, tašen bez, trezura, štraftirati, halcon, cvikla, šablon, cifron, plastron, lampas, kapucle, egalizir, dragon, gezec-flek, bričes, pumparice, verkštet, enderaj, ajrajhovati, aksa-špic, bausizon, durhnad, ibervendovati, kazura, klotirati, kragenhlac, knap, klečifaltne, bordure, camcacovati, falš-laštok, kumsajda, štil-štik, cik-cak, flah, frim, ancugovati, plisirano na colove, šter.

Ця проста класифікація показує, завдяки синтагматичній густоті, звукову перевагу цієї лексики й ефективність *переліку*. І коли б у Поповича треба було виділити найбільш помітний прийом, найстаріший спосіб вживання мовного матеріалу – той, за допомогою якого перевершується, міняється, комбінується і знищується природна мовна законність – тоді б це неодмінно був перелік. До розуміння ефективності цього прийому Попович, без сумніву, дійшов через «Гаргантюа і Пантагрюеля» Рабле⁸. А в цій енциклопедії людських знань і літературних вмінь багато чого зібрано,

⁸ Тут, звичайно, маємо на увазі книгу «Гаргантюа і Пантагрюель» у перекладі Вінаверова, який перший відкрив ефектність вуличної мови, жаргону, штучних слів і неологізмів у розмірі, відповідному до оригіналу Рабле.

синтезовано й літературно вирішено власне завдяки переліку і класифікації.

Попович за прикладом Рабле, вірогідно, відчув, наскільки ефектним є перелік, особливо у драматичній формі, де обмежено право на довгі описи й на наративні дигресії, які виходять за рамки суворої драматичної утилітарності. Перелік страв і елементів одягу є частим у нашій драматичній літературі у Држича і Стерії, наприклад, і це лише доводить, що цей принцип не є таким чужим драматичній формі, як могло б здатися на перший погляд. Ось кілька прикладів переліку із драми Александра Поповича: «Що я тільки не пробувала: і гвоздику з інжиром, смаженим на розпеченій пательні, і рутвицю, перетерту дрібно на порошок, і пів-чайної ложки ромової ракії, і нашатир на нюх, і дванадцять – п'ятнадцять зерен даровиці в склянку холодної води перед їдою... і екстра саліцил на око, і парену кору можевельника, і виноградні витиски натщесерце, і кмин перед сном, і мелену корицю на два децилітра червоного вина, і кантаріон, змочений у знежиреному молоці...» («Смертоносна мотористика») – у «Кар'єрі Бори-кравця» Вітомір перелічує предмети, які майстер Пікля відібрав у нього, аби відшкодувати збитки: «Pa uze dve klupe, trenice, zastavnice, slamnjaču, guber i klečane jastuke... Pikirao je i na andramolje iz kuće!... pa uze tucani kondir, kuto, vučiju, zastrug, kastrolu, zemljane čanke, tabakeru, lipovu trpezu s merteka, dolapic s pregradama izbeljen bekutom i čedom, tepsije, verige, zavalu, vrg, nategu, vedrice, jasenove čobanje, čabar, karlice, kalajisan bakrač, sirotinjske načve, premetu iz vajata, pa čak i kandilo s kadionicom». Бачимо сільську бідноту, котра потягла за собою в місто все своє «рухоме майно», з бажання володіти чимось так само, як через якусь ностальгічну любов до речей і сільських інструментів («dolapic s pregradama izbeljen bekutom i čedom»), як це показує безпомилкова пам'ять сільського злопам'ятного (адже як Пікля усе взяв, так Вітомір усе запам'ятав, і не готовий йому бодай щось простити). У тій же драмі, у описі Піклі блукань Розіки, вказано топографію белградського повоєнного «солодкого життя» як найкращий доказ її непостійності, її «ремесла». Ця топографія є справжньою і підною довіри: подано ознаки кожної місцини, збережено,

за допомогою простоти найменувань, як на якійсь літографії чи старій фотографії Белград з перших повоєнних років. Тут і «корчми на Чубурі», «клуби біля пам'ятника князеві», «дансинги Дорчола», «корчми біля Котеджу Неімара», «борделі на Новому Неімари та Хаджіпоповцу», «ночівлі біля Манежу», «кав'ярні на Скадарлії», «Погреби біля Жагубіци», «притони на Палідулі», «пивниці на Губеревцу» і так далі, і так далі. Майже п'ятдесят назв!

І саме у «Кар'єрі Бори-кравця», де зібрано ці ремесла і де сяйнули у всьому своєму блиску та багатстві прикраси цехової лексики, власне у цій драмі стають наочними і перші знаки переходу із вільної на так звану *спарену* мову, з багатозначності індивідуального на предтечу-однозначність ідеологічної мови, на її «односторонню скам'янілу серйозність», як би сказав Бахтін. («У минулому було багато цього», «важливо згустити рядки», «прилюдно припечатувати», «викликати несхвальність у широких масах», «влитися у сьогодні», «політична сила», «володіння ситуацією»). Цей процес поступової *стандартизації мови*, де зачіпаються ділянки тематичних і лексичних заборон, продовжується у «Нересті короїв». Треба, щоправда, сказати, що в цій драмі, написаній майже двадцять років після тих, з яких бралися до цього моменту приклади і на основі яких зроблено узагальнюючі висновки, є й знаки зміни драматичного рукопису. У «Нересті короїв» мовний матеріал є зведений, «нормалізований» і, як такий – на диво – здався ближчим рецептивним звичкам нашої публіки. Мовні комічні прийоми тут схожі на «розташування здогаду» Нушича: репліки пов'язані з персонажем у традиційний спосіб (сполучення «характер–приналежність–мова»), але насамперед слід зважати на ефект самого *значення* – з сильними і легко помітними політичними конотаціями – та на просту еротичну безсоромність. Більше немає блиску мовного «запозичення», драматичній мові повернуто сувору функціональність: сказане слово не є більше беззлобним, не є без наслідків, навпаки: один класичний драматичний обов'язок тут має свою трагічну життєву дослівність – вони живуть у часи, коли ризик мови такий же великий, як ризик дійства.

Комічні прийоми

Перераховувати комічні прийоми Поповича значить першим ділом показати, як із загальних закономірностей жанру, з тем і мотивів, з мовного матеріалу він *творить сміх*. Робота частково зайва, зважаючи на імпліцитну присутність цього предмета в дотеперішньому мовленні, і певним чином проблематична, бо передбачає існування якоїсь наперед даної класичної теорії смішного, відповідно до якої й відбувалось би оцінювання драматичного ремесла Поповича. Тому тут буде перераховано лише ті дії, які належать до класичного комічного репертуару, і наявність яких є чітким *сигналом* жанру. Тут, по-перше, знаходимо комічний еротичний заряд: світ фарсу за своєю суттю не є світом непорочності, і в Поповича це правило жанру виявляється іноді непомітно, а іноді надто підкреслено. У п'єсі «Любінко і Десанка» це зроблено з чаплінівською делікатністю, як наприклад, у сцені пов'язаній з гардеробними незручностями Десанки: доки вона веде життєво важливі розмови з Любінком, у неї помалу розв'язуються щораз інтимніші частини гардеробу, і ця точна копія типово бідняцької обірваності і невпорядкованості (ці шпильки на найбільш невідповідних місцях), зроблена за принципом повторення і градації, досягає безсумнівного еротичного напруження. Поміж цією сценою й агресивно вульгарною сценою з першої частини «Нересту коропів» очевидна різниця, але за основною ознакою жодна з них не виходить за межі комічного жанру, який, перш за все, є карнавальним обрядом, як і еротична поезія «дикий відросток на дереві епіталаміону» (Гойзінг). Жорстка сцена еротичного плану у «Нересті коропів» не має, однак, елегантності, притаманої подібним сценам у «Венеціанці», але можна було б сказати: у відповідності, що існує між ренесансними «любовними відкриттями» й чубурською еротикою у розпалі війни та бідності. (З цього приводу звернемо увагу на те, що Попович не використовує *наш* класичний еротичний мовний матеріал – лайку. Такий відступ від розмовних звичок середовища – це, без сумніву, наслідок чіткого відкидання Поповичем проголошеного міметизму і творча потреба мистецької трансформації).

Світ драми Александра Поповича – це світ, у якому панує непорозуміння, а непорозуміння завжди було джерелом комічних ситуацій. На ньому засновується водевільний ситуаційний *regretuum mobile*, але він може мати й короткотривалу дію через миттєве непорозуміння або помилкове розуміння слів, жестів, становища. У п'єсі «Любінко і Десанка» продемонстровані потужні можливості непорозуміння як теми, як двигуна механізму драми. Тут непорозуміння – як і має бути в такому жанрі – без трагічних наслідків (а наслідки дій визначають вид драми: закінчення є найбільш достовірним *сигналом* жанру), але його акумуляція надає реалістичній сцені контури швидше якогось сну⁹. Поповичу, однак, і тут вдалося зробити один, щодо жанру, очуджений поворот: з трагедії непорозуміння шляхом нагромадження негативних наслідків він зробив фарс («Нерест коропів»)!

Ефект комічного поспіху (який максимально використовувався в німому кіно) передчувається у текстах Поповича вже в частих ремарках типу «влетів», «вилетів». Персонажі драм Поповича постійно біжать (ця біганина може бути в поезиці першим видимим доказом низького жанру та низькості героя – хто б ще бачив володаря, що біжить, крім короля Ібі і його двійників у Поповича), тут усі мають життєво важливі справи, і весь поспіх здається без справжнього огляду на час і нікуди не веде. Поспіх, природно, пришвидшує дію в драмі, стискає її, а персонажів драми видозмінює: рішення міняють із зміною одягу, вихід завжди обіцяє повернення у новому одязі, перехід з радості до відчаю (і навпаки) короткий, миттєвий. Таким чином, Попович ніби свідомо пародіює основний принцип драми, який Арістотель визначив як «єдність часу».

Згадаємо ще й комічну невідповідність між почуттями і поведінкою героїв драм Поповича (Десанка:... *схлипує крізь сльози болю*: Недавно ми тітчиному братові давали сорок днів... *плаче і далі*), розмови «ні про що», абсурдна дедукція, дотепна гра слів, бурлескні алітерації («Що це щось шипить

⁹ Цей вид гумору, що виникає при нагромадженні непорозуміння, зустрічаємо у фільмі Боньюеля «Дискретний шарм буржуазії»: непорозуміння створюють оніричний ефект.

у кущах? – Це шипить шипуча шельма у кущах. – шалено шелестить», «Шапки зняти»), серія витівок у стилі Чапліна, ефекти згаданого швидкого темпу дії, ритмічних контрастів, світлових контрапунктів («Панчоха зі ста петель»), стилістична різниця між секвенціями, мішанина жанрів.

Своєю загальною сукупністю та різноманітністю ці комічні дії достовірно доводять, що Александар Попович належить до рідкісної раси письменників-драматургів, що походять з народної «сміхової культури» (і яку, до речі, жорстоко покалічили «автентичні сатирики», продукти просвітительської «односторонньої закам'янілої серйозності»¹⁰). А оскільки стандарти нашої критики й до сьогодні засновуються на просвітительських постулатах (на тих самих, які не дозволили по-справжньому оцінити значення Нушича), то цілком можливе й несправедливе ставлення до Поповича, яке ми спробували попередити цим текстом. Цим текстом ми маємо намір спробувати зробити неможливим таке несправедливе ставлення.

З книги Мір'яни Міючинович «Театр і гільйотина».

З сербської переклали Олена Концевич та Соломія Вівчар.

¹⁰ Про протиставлення *народна культура/ професійна культура, середньовічна і ренесансна комічна багатозначність/ просвітительська сатирична однотипність* дивіться у книзі Бахтіна «*Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*», Beograd, Nolit, 1978.

