

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2:82.02

Вісич О. А.

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

ЖАНР РЕВЮ В МЕТАДРАМАТИЧНІЙ МАТРИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄС ІЛАРІОНА ЧОЛГАНА)

У статті проаналізовано жанрову специфіку ревью в європейській та українській літературі. Серед художніх особливостей виокремлено такі: відкрита структура, активна комунікація з аудиторією, пародійність, кондентована інтертекстуальність, подвоєння сценічної умовності тощо. У результаті доречно розглядати ревью в парадигмі метадраматичних форм, що здійснено на прикладі аналізу п'єс Іларіона Чолгана, яскравого представника діаспорної драматургії середини ХХ ст. Плідна співпраця з театральним колективом Й. Гірняка зумовила появу численних ревью у доробку письменника. Авторська своєрідність проявилася в іронічно-інтелектуальному ігровому модусі п'єс, яскравій театралізації простору, зображенні «ініших світів».

Ключові слова: ревью, метадрама, пародія, театр, автор, умовність.

Постановка проблеми. Пріоритетною функцією метадрами є рефлексія феномена театру, що реалізується за допомогою численних художніх засобів і за рахунок специфічної побудови тексту, який нерідко містить вставні елементи (п'єси в п'єсі), ілюструє виробничий процес (репетиція в п'єсі), відтворює рецепцію власного дійства, включає образи глядачів, критиків, автора, режисера тощо. Завдяки активному використанню метадраматичних технік драматургія зазнала суттєвих жанрових трансформацій, які, за спостереженнями Л. Ейбла, призвели до зникнення чистої трагедії. Сьогодні можна говорити про утворення широкого діапазону форм утілення метадраматичного мислення: від серйозних елітарних вистав із філософськими проблемами до розважальних зухвалих перформансів для малих сцен на кшталт кабаре, вар'єте й т. п. До останніх належить і жанрова форма ревью, яка була презентована в українському еміграційному театрі повоєнної доби, насамперед у творчості І. Чолгана.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У контексті дослідження жанрової специфіки театрального ревью заслуговують на увагу роботи О. Янковського, П. Бейлі, Дж. Робертсон та ін. Спроби узагальнити особливості цього жанру в

українському культурному процесі були здійснені ще у 20-х рр. ХХ ст. (А. Бесехес, С. Ліберман та ін.). У наш час до цієї теми зверталися Н. Єрмакова, О. Галонська, І. Чужинова. Окремо слід відзначити сучасні дослідження доробку І. Чолгана, виконані С. Антонович, Л. Барабаном, С. Безпотною, О. Семак, у яких творчість драматурга віднесена до феномена еміграційної літератури, що орієнтувалася на здобутки західного мистецтва.

Постановка завдання. Закономірно, що зазначені жанрові студії мають переважно театрознавчий характер, у той час як літературні тексти ревью, які здебільшого не були опубліковані, залишаються маловивченими, як і невизначеним є їхнє місце в координатах традиції української метадрами. У цьому аспекті п'єси І. Чолгана є унікальним матеріалом для осмислення метадраматичних параметрів ревью й авторських особливостей їхньої реалізації, що й є метою цього дослідження.

Виклад основного матеріалу. Жанр ревью (від фр. *revue* – огляд), розповсюджений у більшості країн Європи, має витoki в середньовічних театральних формах, зокрема у виступах менестрелів, поетів-музикантів, які поєднували під час своїх виступів майстерність оповідача, фокус-

ника, співця, актора. У кінці XIX – на початку XX ст. форма ревію увійшла у світові театри, урізноманітвивши сукупність сценічно-драматичних жанрів. Маючи добре окреслену генеалогію та широкий спектр варіацій, постановки ревію в основному пропонували розважальні саркастичні дійства, часто політичного характеру, що здебільшого не мали наскрізного сюжету, а склалися з низки окремих сценок, скетчів, діалогів і навіть коротких п'єсок, рясно наповнених модною музикою, піснями, танцями. Подібні гранд-шоу були популярні в Берлінському «Метрополі», у театрах лондонського Вест-енду тощо. Німецькі ревію мали сталу композицію триптиха, де «перша частина обов'язково була присвячена огляду життя Берліна, друга частина описувала нориви й звички зарубіжних (як правило, «екзотичних») країн, а третя частина незмінно була мистецькою пародією на знакові художні явища й постаті» [13, с. 23].

Важливою якістю, що вирізняла ревію серед інших драматичних жанрів, була актуальність проблематики; акцент на злободенних питаннях перетворював вистави на «живу версію газети» з притаманним для останньої інтересом до різних сфер життя суспільства. Серед скетчів про політиків, знаменитостей, моду важливу роль займали й сценки – пародії на власне театральний світ. Наприклад, у шоу «Убийте ту муху!» (1913 р.), що з успіхом проходило в лондонському театрі Альгамбра, у сценці «Драматург-рахівник», де головним персонажем був Бернард Шоу, висміювалися популярні форми музичної комедії й оперети. Предметом насмішок ставали зірки театральних підмостків, серед яких були й учасники інших ревію, отже, вистави перетворювалися на «шоу всередині шоу з безкінечними самопокликаннями» [15, с. 137]. Метадраматичний потенціал жанру найяскравіше уособлює конферансьє (упорядник, ведучий, *comprè* або *commère*), який, за словами Пітера Бейлі, «у ситуації відсутності наративної траєкторії забезпечував послідовність» [15, с. 136]. Виконуючи цю функцію, ведучий створював колоритну атмосферу невимуженого арт-спілкування.

Як слушно зауважує І. Чужинова, жанр ревію для української сцени «є екзотичним «продуктом», виробництво якого намагалися поставити на конвеєр у 1920-х рр.» [13, с. 22]. Майданчиком для відповідних експериментів закономірно став новаторський театр «Березіль», який пропонував глядачам різні форми ревію: від реприз і етюдів до гранд-шоу. Саме там було презентоване

перше українське ревію «Алло, на хвилі 477!», назва якого суголосна з лондонськими «Hullo, Regtime!», «Hullo, Tango!» і явно відсилає до європейської традиції. Звернення до ревію на українській сцені викликало палкі дискусії. Як згадував Лесь Курбас, «не всіх улаштувало перенесення на радянську сцену театральних норм зарубіжного ревію, що давало привід для явних і прихованих звинувачень в ідеологічних збоченнях» [8, с. 57]. Однак театралів приваблювала ця контроверсійна форма, зокрема її прагматичні чинники: 1) легка форма популяризації театру загалом і приваблення публіки; 2) відпрацювання технік, що згодом використовувались у суміжних жанрах (естраді, цирку, опереті, драматичному театрі), а також слугували дієвим способом оновлення арсеналу постановочних прийомів; 3) виховання «універсального актора». Сучасники вбачали в цьому жанрі й метакритичну функцію; так, за висловлюванням С. Лібермана, «ідея *revue* сама із себе цілком здорова й може виправдовувати себе як реакцію на деякі явища сучасного «серйозного театру» [цит. за: 13, с. 23].

Карколомні зміни культурно-політичних векторів у кінці 20-х – на початку 30-х рр. завадили повноцінному розвитку українського театального ревію, яке лише згодом відродилося на сценічних майданчиках діаспори. Найбільш яскраво та послідовно звертався до жанру ревію Іларіон Чолган (1918–2004 рр., псевдоніми – І. Алексевич, В. Нагloch), український драматург, який наприкінці Другої світової війни опинився в таборах для переміщених осіб. Син священика, лікар за освітою, Іларіон із юності захоплювався театром, а в умовах налагодження культурного життя українців у діаспорі йому пощастило познайомитися зі знайомими в Україні митцями В. Блавацьким, Й. Гірняком, О. Добровольською. Театральні інтереси Іларіона розділяв і навіть інспірував його брат Мирон Чолган, що здобув визнання як талановитий актор на еміграційній сцені, де виступав упродовж десяти років. І. Чолган писав свої твори безпосередньо для постановок театральних колективів, із якими тісно співпрацював, урахувуючи затребуваність тематики в колі тогочасної публіки. У сукупності його доробок побачив світ у книзі «Дванадцять п'єс без однієї» (1990 р.).

Сучасники переважно любили «комедіографа» Чолгана, що зафіксовано в мемуарних свідченнях, а вистави, поставлені на основі його текстів, користувались успіхом. Популярність чолганових п'єс зазвичай пояснюють характерною для них театральністю. У XX ст. критики та режисери

неодноразово вказували на брак сценічності в українській драматургії, на авторську некомпетентність у специфічних засобах і прийомах театру як синтетичного мистецтва, на дезорієнтацію в його технічних можливостях та ігнорування специфічної комунікації «актор – глядач». На цій підставі режисери повсякчас вдавалися до переробок уже написаних п'єс, не бралися за тексти, які видавалися надто складними, висловлювали невдоволення перевагою слова над акційністю. Н. Мірошніченко вказує, що драматичний твір досі приречений на двоїсту оцінку, суперечливість якої зумовлюється ракурсом поціновувача: «Літератори здебільшого наполягають на самоцінності тексту, а «театрали» ставлять на перше місце його сценічність» [9, с. 318]. Часом ці дві творчі інстанції в кінцевій постановці знаходять консенсус, що блискуче доведено на прикладі співпраці М. Куліша й Л. Курбаса. Учнем останнього був Й. Гірняк, який став культовою фігурою в діаспорі. Дослідник В. Гайдебурга вказує, що «Іларіона Чолгана як драматурга виховав Йосип Гірняк у своєму Театрі-Студії в Ляндеку. Історія захотіла, щоб через творчість І. Чолгана зблизилися пошуки Й. Гірняка та Л. Курбаса» [4, с. 33]. За словами В. Ревуцького, «усі комедії Алексеви́ча багаті своєю театральністю. У них проявляється одна притаманна їм риса: як багато може виграти драматург, коли він прислухається до того, що йому радять театральні діячі» [10, с. 60].

Окрім безпосередньої близькості до театрального процесу, фактором впливу на метадраматичне мислення І. Чолгана слід вважати його театральний досвід і самоосвіту. Він добре знав історію театру, що засвідчує відлуння в його ревію відомих драматичних творів від Мольєра та Гольдоні до своєї доби. Відмінну орієнтацію письменника в тогочасних репертуарах підкреслює й В. Ревуцький: «...досконало обізнаний із театром і сучасними західноєвропейськими й американськими драматургами, відчував пульсування їх, не тільки читав їхні твори, але й бував на їхніх виставах у театральному Відні, де провів свої студентські роки» [10, с. 61]. Ця серйозна база включно з особливостями хисту драматурга зумовила тяжіння митця до створення калейдоскопічних комедійних ситуацій, які психологічно підживлювали діаспорну публіку, що після Другої світової війни ще перебувала в невідомості, але інстинкт самозбереження орієнтував її на оптимізм усупереч пережитому. Театральність Чолгана – це насамперед святкова майстерність штукарства на сцені, і цю рису драматурга високо

оцінив І. Костецький, який, захищаючи автора від закидів щодо «безідейності» його творів, наголошував на особливостях художнього світу, що полягав у «чистому ритмі гри й ідеї, заключеній у самій грі: легкій, дотепній, радісній і переможній» [12, с. 19]. Апологетом новаторства Чолгана зарекомендував себе й Г. Костюк, який підкреслював, що спектаклі за його творами – це справжні «сценічні видовища» [7, с. 338]. Натомість Ю. Косач побачив у творчості Чолгана зв'язок із бароковою культурою, використання лубкового шаржу, національної сатиричності, що мала місце «у вертепному дійстві, у гелленістичній елегантній пікантності І. Котляревського, в остружжях метафізичної іронії М. Куліша...» [12, с. 106].

Домінанту ігрової стихії в доробку письменника відзначають і сучасні дослідники. Приміром, О. Семак, зосереджуючись насамперед на авторській модифікації жанру комедії, презентованої Чолганом, указує на актуалізацію автором художніх елементів і прийомів, які характерні для метадрами: наявність персонажів-масок, численних коментарів у текстах, мозаїчність композиції й інші прийоми, що «створюють враження фарсу, від якого брала свої витоки комедія дель арте» [11, с. 126]. С. Антонович фіксує метадраматичну особливість структури ревію письменника: «Здебільшого в прологах-епілогах, обрамленнях, тобто в зовнішньому колі твору, якщо звертатися до формули «п'єси-в-п'єсі», фігурують «творці» власне п'єси» [1, с. 58].

Оцінки сучасників жанрового пріоритету в художньому мисленні драматурга перебувають у діапазоні власне комедії, комедії дель арте, комедії абсурду й, звісно, ревію. Сам І. Чолган до цих визначень ставився з легким відтінком іронії, зокрема ревію, на його думку, йому приписували, щоб підкреслити тяглість березільської традиції, хоча він визнавав більший вплив на його творчість західних зразків різних шоу, які йому довелося побачити в Європі й Америці. Очевидно, про доцільність того чи іншого жанру в історико-культурних координатах автор неодноразово міркував, свідченням чому може бути відповідь Чолгана в інтерв'ю Л. Брюховецької щодо театральних репертуарів сьогодення: «Потрібен трагіфарс» [3]; і ця відповідь письменника цілком суголосна поясненню Л. Ейбла про природність витіснення метадрамою елітарного жанру трагедії в другій половині ХХ ст. [14].

Індивідуальний стрижень авторського модусу наскрізно простежується на всіх рівнях текстів І. Чолгана. Як зазначає І. Чужинова, «оскільки

ревю – жанр, ініційований театром, у його основі був закладений передовсім режисерський сценарій. Літератор від початку працював в окресленому режисером просторі сюжету» [13, с. 23]. Традиційно до процесу творення сценарію залучався весь акторський колектив. Натомість І. Чолган хоч і співпрацював із режисером, однак мав цілковиту автономію в реалізації задуму. Як наслідок, його п'єси-ревю набули відносної цілісності та сюжетності.

Своєму першому драматичному творові «Замотелічене теля» Чолган дає оригінальне авторське визначення жанру: «замаскований літературно-театральний кабаре». У ньому прочитуються такі коди: маскарад, літературність тексту для інсценізації, світський низовий театральний жанр. Безсумнівно, твір був написаний для виконання насамперед двома акторами – О. Добровольською («Чорна маска») і Й. Гірняком («Репортер»), що водночас поділили між собою обов'язки режисера-постановника. Зі вступної частини – «Тореадор» (назва є алюзією на всесвітньо відому оперу «Кармен») – Репортер і Чорна Маска постають як ведучі Ляндецької телевізії (гра слів: теля – телевізія), тобто фактично виконують функції традиційного конферансьє ревю. Загалом текст складається із чотирнадцяти компонентів, які нагадують низку самодостатніх інтермедій, із них більшість є карикатурою на повсякдення українців на батьківщині й в еміграції. Літературності матеріалу додає той факт, що І. Чолган, висміюючи ментальні риси українців, пропонує пародійні переспіви відомих театральних постановок, як-от «Катерина» (опера Миколи Аркаса за поемою Тараса Шевченка), «Запорожець» (опера Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»), «Розбійники» (однойменна трагедія Шіллера). За таким же мозаїчним принципом побудоване ревю «Замотелічене теля 2». Одним із прикладів жартівливого переспіву знаних у діаспорі текстів є «Оргія» Лесі Українки, представлена «по-модерному». Варто наголосити, що 1947 р. ця драма була поставлена Студією в Ляндеку під керуванням Й. Гірняка. І. Костецький у рецензії на виставу позитивно відзначив обраний літературний матеріал, оскільки «звернення до цієї речі й плідні шукання з метою її чисто сценічної реалізації – безумовна культурна заслуга студії» [6, с. 44]. Високо також була оцінена акторська майстерність М. Чолгана, який грав у виставі Мецената. Безперечно, І. Чолган був посвячений у всі нюанси постановки та реакції публіки. Однак це не завадило йому, відштовхнувшись від цього непересічного явища

в українському еміграційному театрі, запропонувати глядачеві пародійний варіант тлумачення складного тексту. Автор деконструктивно виокремлює та переробляє один аспект твору Лесі Українки – стосунки чоловіка й дружини. У його інтермедії «Оргія», яка містить майже дослівні репліки з драматичної поеми письменниці, абсолютно видозмінений лише фінал. Коли настає кульмінаційне очікування смерті Неріси від руки розгніваного Антея, раптово змінюється тон, що дозволяє трагічний пафос перевести в комедійний: «Я відступаю вам Нерісу: жийте собі, але пізніше на мене не нарікайте» (до публіки). Товариші, даю вам добрий приклад, як позбутися власної жінки!» [12, с. 96–97].

Безпосередню інтертекстуальну вказівку на п'єсу Метерлінка «Синій птах» має другий твір І. Чолгана «Блакитна авантюра», з авторським визначенням жанру – фільм-водевіль. Твір розпочинається прологом, який написав до п'єси В. Куліш, і в ньому розгортається картина акторського кастингу, у якому мають місце численні насмішки над стереотипами служіння Мельпомені та незначними мистецькими силами в колі діаспори, але в цих умовах проголошуються перспективи нової драматичної школи. І тут же до уваги глядачів пропонується постановка «Блакитного птаха». Однак у самому творі Чолгана апеляція до Метерлінка вичерпується паралеллю з винаходом «блакитної атомбомби» героя Романа Птаха – псевдонауковця й авантюриста, який надалі постає в різних іпостасях, дотичних і до театру: зокрема, він викрадає театральну касу та втікає від колективу, якому обіцяв блискучу кар'єру в Америці. У творі прочитуються мотиви гоголівського «Ревізора», а Роман Птах репрезентує цілий спектр рис пристосуванства, хитрості й корисливості в умовах еміграції. Нерідко герой будує свої пастки співгромадянам, використовуючи довірливі жіночі серця, чим завойовує репутацію Дон-Жуана, Казанови.

Поряд із головними героями твору, Романом Птахом і Ясновидцем, важлива роль у тексті належить таким метадраматичним персонажам, як Режисер і Автор. Окрім прологу, вони опиняються в центрі подій наприкінці твору, коли Роман Птах обіцяє стати їхнім продюсером за океаном. Особливо наївно радіє обіцянкам Птаха Автор, який носить з мрією: «Мої речі будуть грати, будуть фільмувати! Чудесно!» [12, с. 68]. Натомість Режисер, що взяв на себе функції Шерлока Холмса, розгадує обман Романа Птаха. Шокований тим, що так званий сценарій його першого аме-

риканського фільму, залишений Птахом, виявився згортком творів недолугого мрійника-Автора, Режисер задумує й утілює в життя ідею спокусити авантюриста акторкою театру, що зіграє роль баронеси фон Нікс-Ферштеген, і ця сценка є розв'язкою п'єси «Блакитна авантюра». Режисер-детектив проголошує акторку, що прикидалася баронесою, новітньою Матою Гарі (голландська танцюристка, що була відомою шпигункою), а самого Птаха – злочинцем. Розвінчаному спиритному аферисту приписують як покарання вступ до Драматичної школи. Але у фіналі герой зізнається, що він знав про театральний розіграш, але охоче взяв у ньому участь разом з іншими акторами. «Проте я знаменито тим бавився» [12, с. 77], – безтурботно заявляє Роман Птах, утверджуючи самоцінність гри як рушія пригод у житті, а засіб відкритої умовності – як перспективну тенденцію сценічної естетики. Певні знахідки «Блакитної авантюри» І. Чолган буде використовувати й у подальшій своїй творчості, зокрема йдеться про мотив Голлівуду й образ Шерлока Холмса.

Слід підкреслити, що детективна лінія ревію драматурга прочитується як гра з назвою резонансного твору Л. Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора». Як і в Піранделло, у Чолгана Автор не завершує свій твір, тому його розшукують, щоб він усе-таки виконав свій обов'язок. Шукають також і рукопис п'єси, яка стає детективною основою постановки «Останнє втілення Лиса Микити». Піранделлівська ідея «пошуку автора» у Чолгана зазнає шаржування, саме тому він вводить до персоносфери Шерльока Голмса і доктора Ватсона, причому, як правило, ці персонажі є лише імітацією, показною роллю, яку виконують інші герої. В «Останньому втіленні Лиса Микити» виявиться, що суворий Шерльок, який шукає злочинця-автора, якраз і є тим самим автором, а його помічник доктор Ватсон – професором літератури й критиком Порхавкою, батьком Мусі-музи. Сама ж п'єса, яку шукали, була захована у футляр, який повсякчас носив із собою Ватсон-Порхавка. У своїх коментарях до текстів Чолган провокаційно зазначав, що його вплітання в сюжет фабули, пов'язаної з відомими літературними детективами, можна вважати «реакцією фройдівської підсвідомості і страху, щоб студійці не зловили його на спілкуванні з іншою Мельпоменою» [12, с. 246]. Професор Порхавка, «ректор чотирьох еміграційних університетів» – це водночас уособлене літературно-життєве покликання, адже в ньому, зокрема, угадується критик О. Грицай, який жорстко розкритикував драматургів, які,

на його думку, сповідували надто легковажний, як на реципієнта, «літератський жанр», сповнений нісенітниць, названий у статті «Банкрот літератури» «камбруммом». Показовим із цього приводу є звертання Автора до публіки: «Шановні пані й панове! Як бачите, усе в нашій п'єсі йде за найновішими зразками французької драматургії: найперше – стріл, кохання – поезія реального. Пізніше: світ казки, мистецтво снів – сюрреалізм, джойсизм, костецькізм і т. п. У кінці: драма ідей, як у п'єсах Сартра, Ануї й нашого Юрія Переможця. У п'єсі немає осіб, є тільки ідеї. Але за ними треба шукати, бо вони, звичайно, п'єси не держаться. П'єса – це життя, а ідеї – це вітрогони. Це Камбрум-дум... Глибокі думки, що ви їх перед хвилиною почули в нашій діялозі, взяті, за ласкавою згодою, зі статті професора Порхавки п. з. «Оборона малих» [12, с. 210]. Тут назва статті кореспондується зі статтею Ю. Шереха «В обороні великих»; досить прозоро обігрується ім'я Ю. Косача, автора «Дійства про Юрія-Переможця», а безпосередні алюзії на Костецького містить образ божевільного «літературно-мистецького «камбруміста» із твору «Загублений скарб».

Узагалі Автор – один з улюблених персонажів Чолгана в його ревію. Він повсякчас перебуває в пошуках продюсера, режисера, який би оцінив його тексти, у творчості охоче вдається до переробок уже відомих у літературі образів, багато в чому орієнтується на тогочасне західне кіно. Разом із тим має заслужену репутацію ловеласа й боягуза, хоча завдяки невичерпній вигадливості здатен влаштовувати розіграші інших персонажів у п'єсі, надбудовуючи площину гри. Йому ж Чолган довіряє й традиційні функції коментатора, що є стрижневим наратором у ревію. Показовим у цьому ракурсі є образ доктора Геніяльненка в ревію «Замотеличене теля», одного з «банкрутів літератури» відповідно до маркерів О. Грицай, якому Чорна Маска робить натхненну рекламу: «Ви почуєте твір найбільшого поета нашої еміграції – доктора Геніяльненка. Твір цей, писаний на зразок античних майстрів, коломийковим ритмом і кальварійськими римами, могутньо струсне вашим сумлінням! Це нова епоха в нашій літературі» [12, с. 27–28]. Зауважимо, що під час цієї презентації Чорна Маска вдається до опису мистецьких прийомів, що невдовзі будуть застосовані на сцені й мають виразний мета-драматичний характер: «Щоб добитись успіху гідного твору, ми ведемо читання епопеї в пляні літературного монтажу, на фоні уявної музики й маскового персонажу» [12, с. 28].

У ревію Чолгана з'являються й інші персонажі-письменники, які позиціонують себе авторами визначних творів. Так, Данте Аліґ'єрі нагадує одному з найпопулярніших персонажів письменника Мамаєві, що він – автор «Божественної комедії», і якщо його крізь усі випробування супроводжував Вергілій, то для Мамаєя служитиме за провідника тінь українського майстра бурлеску Івана Котляревського. Часто Чолган відводить окрему роль у своїх ревію Режисерові, у різному світлі постає в нього актор – універсальний («синтетичний») в ідеалі і часто недолугий у колі свого «акторського роду». Складнощі акторської праці іронічно показані в «Останньому втіленні Лиса Микити», де за лаштунками Лис старанно намагається запам'ятати слова своєї ролі, повторюючи одну й ту саму фразу: «Ми, як карпи, многоплодні...» [12, с. 231]. Щодо глядача, то в цілому у творах Чолгана домінує його амбівалентний образ – він здатний на захоплення й засудження, зворушення й обурення. У ремарках Чолган дуже часто використовує уточнення «до публіки», інколи надає слово й глядачам у своїх «сценах у сцені», причому публіка в нього буває то «ентузіастична», то «розведена».

У колі уваги Чолгана-драматурга перебуває й критик, який формував громадську думку про п'єсу та виставу. І в цьому разі автор не втрачав можливості покепкувати над рецепцією репортерів, театральних оглядачів, учених, яких боялися навіть «коханці муз». Збірний образ «театральних критиків нашої еміграційної преси» тиснув на театралів своєю «злобною пропагандою», яка вимагала постановок виключно творів, що отримали глядацькі симпатії ще в ХІХ ст. («Ой, не ходи, Грицю», «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм»). Особливо діставалося від таких критиків-однодумців драматургу Дивничу (Ю. Косачеві) за «політичні еляборати», зокрема за твір «Ордер» «таборіві суди заперли автора до кози», і власне самому Чолганові за «порнографічну гнилизну». Цікавою є фраза лікаря Психіатренка, який намагається поставити діагноз своєму пацієнтові: «А може, він не справжній божевільний, а лише літературний критик?» [12, с. 386], причому в останнього в голові постійно «шумлять жорна» (іронічне покликання на п'єсу У. Самчука). У куплетах трьох критиків і «напівкритиків» («Мамає невмирущий»), що вважають себе моральними цензорами, наголошується на їхній естетичній некомпетентності:

«Ніщо не розумієм

І тишем, як умієм...» [12, с. 434].

Нестандартним був у Чолгана прийом введення до персоносфери як критика відомого в діаспорі професора Б. Рубчака, який сам обіцяв авторові, що виступить у його ревію, причому роль побудована на висловлюваннях самого Рубчака, які драматург вибрав із його статей, опублікованих у журналі «Сучасність». Персонажі ревію Чолгана вдаються й до самокритики, хоч ідеться насправді про «оборонне слово», яке, наприклад, проголошує козак Мамає у Четвертій інтермедії п'єси «Хожденіє Мамає по другому світі», звертаючись із кону до публіки: «Останніми часами завівся звичай судити героїв театральних творів. <...> А легше ляяти й засуджувати позаочі. Тому дозвольте, що я випереджу події...» [12, с. 184]. У своїй промові Мамає розповідає свою життєву історію, наголошуючи на роздвоєності самовідчуття як «героя театрального видовища», оскільки він вбачає себе типовою людиною, до того ж вдумливою, здатною об'єктивно подивитися й на свою роль на сцені.

Метадраматичний чинник є рушійною силою задуму І. Чолгана написати замість передмови до п'єси «Загублений скарб» «Листи перед прем'єрою», адресовані глядачці, акторові й критикові, які також є своєрідними віртуальними персонажами поза кордонами художнього тексту. Ці листи-коментарі дозволяють проникнути в авторський погляд на власний твір. У першому з них, до прихильниці театру, є спроба пояснити серйозний меседж твору, якого може не зауважити глядач через активне використання автором пародії. У листі драматурга до актора домінує відчуття духовної близькості з ним, справжнього мистецького братства, яке багато в чому є вирішальним для успіху постановки, тут помітні ностальгійні нотки в згадках про спільний початок кар'єри в театрі-студії Гірняка. Театральному рецензентові, що є водночас приятелем автора, письменник без зайвого розважального тону висловлює думку про можливість по-різному трактувати власний текст, і найважливішою лінією для реципієнта визнає «театр життя», проте водночас просить критика не писати рецензію, а просто безпосередньо сприймати дійство.

На думку Л. Барабана, в інтертекстуальній мережі художнього світу письменника можна знайти відлуння образів М. Куліша, І. Дніпровського, В. Винниченка, І. Кочерги, але особливо помітні алюзії та суголосні мотиви з творами західноєвропейських і американських драматургів, що дозволяють провести паралелі з творами Ж. Ануя, Ж.-П. Сартра, Б. Брехта, М. Крлежі,

С. Беккета, Е. Йонеско, Ф. Дюренматта, Т. Вайлдера [2, с. 26]. Беручи до уваги багатство імен письменників і драматичних творів, які фігурують у доробку Чолгана, можна говорити не лише про критичний дискурс метадрами, а й про своєрідну гру з історією літератури та театру. Звичайно, не оминув автор і постать Шекспіра та його знамениті твори, апеляція до яких була магнетичною для численних драматургів. Скажімо, у Четвертій інтермедії «Чуєш, брате мій» (Майже за Шекспіром) у п'єсі «Дума про Мамая» діалог двох арлекінів-гробопопелів порушує голос із могили – чи то Гамлета, чи то Короля (що «заплатив за місце в Українському Пантеоні»), який відреккомендується таким чином: «Малий Король з великого «Гамлета». Пам'ятаєте? Режисер: Гірняк, Гамлет: Блавацький?» [12, с. 502]. Ідеться про першу постановку «Гамлета» українською мовою, що відбулася у Львівському оперному театрі в умовах фашистської окупації (1943 р.) і стала великою культурною подією. Як указує М. Гарбузюк, тією постановкою «Гамлета» Й. Гірняка та В. Блавацького «увінчав і закінчив свою історію український модерний театр» [5, с. 337]. Малий Король, що втілює вічний персонаж Гамлета, узявши до рук два черепи, висловлює щодо приналежності першого припущення: актора, що фальшивив, критика, що критикував його гру в театрі, мецената чи когось іншого з часів функціонування українського театру у вигнанні. Однак приналежність другого черепа він конкретизує, і в його коментарях можна впізнати автопортрет самого Чолгана: «Я знав його, Горацію! Це був придвірний жартун, комедіописець. Автор ревій, комедій, заулків і провулків. Автор дотепів власних і позичених» [12, с. 503]. Шекспір як мірило театральної вартості згадується в «Блакитній авантурі», де автор азартно презентує режисерові свій твір: «Вер-

шок драматургії. Модернізація, моторизація, кастрація! Десять трупів, решта ранені. Шекспір до коша» [12, с. 52]. Спорадичні обговорення театрального матеріалу в ревію Чолгана нерідко торкаються теоретичних проблем. Це переконливо ілюструють окремі діалоги, гра жанровими термінами, наскрізне шукання форми, що відповідала б запитам тогочасної публіки. Згідно з репліками персонажів, неактуальними видаються трагедія, драма, комедія й навіть трагікомедія чи драмокомедія. Пропонується новий термін на позначення сатиричного висвітлення актуальних реалій – «Ді-Ком-Ре-Ко-Дра», який сприймається як химерна назва ревію.

Висновки і пропозиції. Ревію – це одна із жанрових форм, що сконденсовано репрезентує метадраматичну поетику. Мозаїчна структура тексту ревію передбачає надзвичайно широку палітру театральних літературних покликань, переважно пародійного змісту. В українській історії літератури спостерігається дві хвилі інтересу до жанру ревію: помежів'я 20-х–30-х рр. (експерименти театру «Березіль») і повоєнні 40-і рр. у середовищі української еміграції. У творчості І. Чолгана переважають авторські модифікації жанру, як-от «замаскований літературно-театральний кабаре», «емігрантський фільм-водевіль зі співами й танцями», «музична казка-каруселя», «сенсаційно-детективна п'єса». Основними метадраматичними чинниками ревію Чолгана слід вважати наскрізну тему театру; наявність у персонифікації Автора, Режисера, Критика, Глядача та багатьох відомих літературних персонажів; подвоєння сценічної умовності за рахунок зображення «інших світів»; домінують ігрового модусу.

Нині перспективним видається деталізований інтертекстуальний аналіз творів письменника, а також осмислення метадраматичного фактора в автокоментарях до п'єс І. Чолгана.

Список літератури:

1. Антонович С. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. Харків, 2009. 204 с.
2. Барабан Л. Драматургія Іларіона Чолгана – відома і невідома. Український театр. Київ. 2006. № 1. С. 24–27.
3. Брюховецька Л. Мамай невмирущий, бо Мамай – це кожен з нас. Кіно-Театр. Київ. 2003. № 3. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=104 (дата звернення: 20.07.2018)
4. Гайдебура В. Театр, розвіяний по світу. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2003. 324 с.
5. Гарбузюк М. Національна прапрем'єра «Гамлета» в українському театрознавстві другої половини ХХ ст. Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. Львів. 2003. Т. ССXLV. С. 325–338.
6. К. І. «Оргія» Лесі Українки в театральній студії Й. Гірняка. Арка. 1947. № 5. С. 44.
7. Костюк Г. Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі). Вашингтон; Київ, 2002. 412 с.

8. Курбас Л. «Березіль» і березильці у Харкові. Роман Черкашин, Юлія Фоміна. Ми – березильці. Харків: Акта, 2008. С. 34–102.
9. Мірошниченко Н. Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. С. 318–326.
10. Ревуцький В. Комедіограф Алексевиц. Сучасність. 1991. Ч. 10. С. 56–60.
11. Семак О. Жанр комедії у драматургії Іларіона Чолгана: дискурсія конфліктів і характерів. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2012. Випуск 27. С. 125–128.
12. Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї. Нью-Йорк: Слово, 1990. 517 с.
13. Чужинова І. Кость Буревій і політичне ревію «Чотири Чемберлени». Просценіум. Львів. 2013. №1–3. С. 22–29.
14. Abel L. Tragedy and Metatheatre, Essays on Dramatic Form. New York: Holmes and Meier, 2003. 208 p.
15. Bailey P. "Hullo, Ragtime!": West End Revue and the Americanisation of Popular Culture in pre-1914 London / Platt, Len, Tobias Becker, and David Linton, eds. Popular Musical Theatre in London and Berlin. Cambridge University Press, 1890. P. 135–152.

ЖАНР РЕВІЮ В МЕТАДРАМАТИЧЕСКОЙ МАТРИЦЕ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС ИЛАРИОНА ЧОЛГАНА)

В статье проанализирована жанровая специфика ревию в европейской и украинской литературе. Среди художественных особенностей выделены следующие: открытая структура, активная коммуникация с аудиторией, пародийность, конденсированная интертекстуальность, удвоение сценической условности и т. п. В результате уместно рассматривать ревию в парадигме метадраматических форм, что осуществлено на примере анализа пьес Иларииона Чолгана, яркого представителя драматургии диаспоры середины XX в. Плодотворное сотрудничество с театральным коллективом И. Гирняка обусловило появление многочисленных ревию в активе писателя. Авторское своеобразие проявилось в иронично-интеллектуальном игровом модусе пьес, яркой театрализации пространства, изображении «других миров».

Ключевые слова: ревию, метадрама, пародия, театр, автор, условность.

THE GENRE OF REVUE IN THE METADRAMATIC MATRIX OF UKRAINIAN LITERATURE (BASED ON THE PLAYS BY ILARION CHULGAN)

The article deals with the genre specificity of the revue in European and Ukrainian literature. Among its artistic peculiarities are the following: open structure, active communication with the audience, parody, condensed intertextuality, doubling of the stage conditionality, etc. As a result, it is appropriate to consider a revue in the paradigm of metadramatic forms. The plays by Ilarion Chulgan was taken as an example. Ilarion Chulgan is a bright representative of the diaspora drama of the mid-twentieth century. Creative cooperation with the theatrical team of J. Hirnyak led to the appearance of revue in the writer's work. The author's peculiarity manifested itself in the ironic-intellectual play mode, the bright theatricalization of space, the description of the "other worlds".

Key words: revue, metadrama, parody, theater, author, convention.