

УДК 821.163.41"19"-311.6.02 М.Црнянський: 792. 03

**СВІТ МАСОК: ОНТОЛОГІЧНИЙ, ІСТОРИЧНИЙ
І НАРАТИВНИЙ ТЕАТР У РОМАНІ МІЛОША ЦРНЯНСЬКОГО
“ДРУГА КНИГА ПЕРЕСЕЛЕНЬ”**

Драган БОШКОВИЧ

*Університет у Крагуєваці
вул. Цвіїча, б.б.Крагуєвац, Сербія
Факультет філології і мистецтв*

У статті досліджується чітко спроектована театральна структура світу в романі Мілоша Црнянського “Друга книга Переселень”. Театральні атрибути роману, яким автор статті приділяє увагу, охоплюють всі пласти наративного універсуму: від онтологічного, космічного, політично-історичного і суспільного до індивідуального. Обґрунтовано висновок, що маски, костюми, ролі, заковані всередині іронічного і трагічного модуса, відеують сучасний суб’єкт і світ з передмодерного, героїчно осмисленого ладу і піддають його модерністично влаштованій ідентифікації.

Ключові слова: театральна структура світу, “Друга книга Переселень” Мілоша Црнянського, наративний універсум, маски.

Космос – це театр. Таким, можливо, є найпростіше визначення онтологічного та історичного світу роману Мілоша Црнянського “Друга книга Переселень”. Життя як маскування, герой на сцені – ці метафори дійсності Павла Ісаковича, перейняті з середньовічного і стародавнього героїчного світу, існують і зараз у політичних та історичних сферах. Руїнація героїчного космосу, яку відображає роман Мілоша Црнянського в дусі просвітництва XVIII ст. і в дусі (пост)модерністичної епохи XX ст., визначає неминучу появу на сучасній сцені, в театрі, де гра, ролі та тіні вносять динаміку у самовизначеність світу й образів, у якому через посередництво у встановленні ідентитету його більше не можна до кінця досягнути, як маска не може повністю пристати до обличчя.

У цьому контексті *переселення* як утопічний жест додавання легітимності ідеї народу передбачає фіктивну театральну реальність, бо “утопія *заперечує дійсне* як недолік чи щось зайве”¹. Будучи ритуальним, і фіктивний ідеологічно-утопічний лад є поза часом. Повторюваний, впорядкований, “зіграний”, він передбачає значно ширшу семантику, ніж суто драматичне структурування фіктивного світу. У сучасному романі театралізація наративної дійсності потребує, щоб усі категорії цієї дійсності підпорядковувалися театральній ідентичності: онтологія та історичний горизонт, статус образів, етика прозового світу, “церемонії”, суспільно-політичні відносини. Усе це відображає той факт, що самі суспільства підтримують театральну візію, у якій сценічні реквізити й “існування на сцені” узгоджені з історичним існуванням. Отже, цивілізація породжує театраль-

но проєктовані світи, які люди можуть заселити як поля бою, арени. Суспільства створюють сцени, “драматизують самі себе”², виходячи з потреби “завжди знову у

¹ Bodrijar Ž. Simbolistička razmenai i smrt / Переклав Міодраг Маркович. Gornji Milanovac, 1991. S.150.

² Sloterdajk P. Tetovirani život, переклав Milan Soklić. Gornji Milanovac, 1991. S.107.

драматичному спектаклі відігравати своєю власну інсценізацію у світовому часі”³, а ту самовідкриваючу театралізацію суспільства висвітлює роман. Проектуючи, трансформуючи і випробовуючи певну історичну реальність, театр стає онтологічною, історичною, культурною і соціальною метафорою наративного світу.

Хоча для науковців XVIII ст. першопричиною феномена природи все ще був Бог⁴, тоді формувалася так звана “природна релігія”, чії прихильники вірили, що боже авторство проявляється у симетрії і правильності діяння, у факті, що воно чітко дотримується універсальних законів”⁵, що раціоналістичною логікою пояснюється Божий відхід з історичної сцени. Тому Бог, “хранитель і творець, на дану мить відсутній. Головний герой більше вже не на сцені, велична роль першопричини поступилася місцем грі другорядних причин”⁶.

Зникнення “головного героя” з онтологічної сцени розриває зв’язок із середньовічною генеалогією світу, а причинні зв’язки заповнюють сцену. Бог, якого сприймають як “розкішне колесо у машині світу”⁷, розшифровує головну метафору космосу – годинник. Всесвіт – це величезний ланцюг причин і наслідків, він же є і онтологічним заступником для витіснення Бога за межі універсуму, надання можливості плинати життю у формалізованому ладі просвітництва й утвердження раціонального нагляду за космосом.

Просвітницьке сприйняття Бога насправді є “раціоналістичним міфом про законодавця чи творця, який на власний розсуд формує життя народу”⁸. “Симетрія впливу” і “свавілля розуму” охоплюють ідею *випадку* й узгоджуються з загальними уявленнями про *долю*, яка онтологічно підтримує вісімнадцятітєву реальність. Тому головний герой роману “Друга книга Переселень”, “як і всі офіцери того часу у Європі, вірив у долю”⁹, він, “як і більшість освічених людей в той період, не вірив у Бога, а був атеїстом”¹⁰. Проте він, як і інші герої роману, “не смів і подумати, щоб про це розповісти”¹¹, бо це було “смертельно небезпечно”, “панував всезагальний страх перед Богом, в існуванні якого навіть цариця не посміла б сумніватися, тим більше сказати про це”¹². Від сумнівів у існування Бога, через страх перед ним, аж до створення його карикатурного образу – короткий шлях, бо вже наступної миті Бог буде деградований до гротескної тваринної фігури: “Божу волю Павло бачив над собою як якусь свинячу голову, яка пожирає усе, що знайде”¹³. Коли в романі “Друга книга Переселень” постать Бога девальвується до “свинячої голови”, фігура долі трансформується до ролі “перукаря”, до “такого собі перукаря, велета, гіганта, який усе чеше. Чеше і царицю, і Відень, і Божич-

© Бошкович Д., 2008

³ *Sloterdajk P. Tetovirani život*, переклав Milan Soklić. Gornji Milanovac, 1991. S.107. S.109.

⁴ *Андерсон Метју С. Европа у осамнаестом веку*. Переклали Соня Деканич, Бранислава Радевич-Стоїлькович, Деян Стоїлькович. Београд, 2003. С.427.

⁵ *Pule Ž. Čovek, vreme, književnost*. Beograd, 1974. S.53.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ *Аверинцев С. Два рођења европског рационализма*. Београд, 1997/25, 26. Розум, таким чином, сприймається як метонімічна заміна для “космічної симетрії”, логіка якої є мірою загальної реальності. Про відношення логіки розуму і сили розуму див. у главі “Ім’я розуму” у: *Ломпар М. О završetku romana: Smisao završetka u romanu “Druga knjiga Seoba” Miloša Crnjanskog*. Beograd, 1995. S.163–175.

⁹ *Црњански М. Сеобе*; Друга књига Сеоба. Београд, 1990. С.303.

¹⁰ Там само. С.393.

¹¹ Там само. С.641.

¹² Там само. С.642.

¹³ Там само. С.600.

ку, а обманює народ, який вірив у Христа”¹⁴, але лише до “Випадку, найбільшого комедіанта у житті людей і народу”¹⁵.

Верховна онтологічна інстанція (де кожна річ має своє походження), втілена в образі свинячої голови, комедіанта, перукаря, а отже гримера, костюмера, за допомогою театральної семантики проявляється не як феномен загального “призначення долею”, а як феномен модерно і постмодерно осмисленого нігілізму. Через те, що “у ті дні світ, де ми живемо, тільки-но був на початку сотворення”¹⁶, і тому, що “Друга книга Переселень” була створена на хвилі народження європейського постмодернізму, оповідач роману має можливість спостерігати за дугою розвитку новітнього часу, що в романі зароджується і виходить за охоплені сюжетом історичні рамки, а також описати всі наслідки його двох-сотлітньої історії, спостерігаючи за історичним фатумом тих нових часів.

Початок “Другої книги Переселень”: “Після цього небо знову опустилося на оту порожню землю, немов голуба завіса”¹⁷. Це передвіщає появу світу-фатаморгани і представляє образ неба як завіси, що падає на землю, аби закрити вступну, казкову, й відкрити історичну сцену. Отже, це й сценографічна “гра”, яка повторюватиметься у романі: “Ніч, що на нас опускає з якоїсь незбагненої далечі, неосягненої висоти якусь дивну, немов з м’якого синього оксамиту, завісу повітря”¹⁸. Те, що було у казковій частині (вступі) роману, продовжується й триває в історичній, гра природи повторюється як театральна вистава, як сценічні декорації, бо “та гра дня і ночі у нашому житті є постійною, до смерті, і все завжди повторюється”¹⁹.

За завісою, за грою дня і ночі Црнянський формує напівказкову-напівісторичну сцену, де з’являться герої і пов’язані з ними події. Ця сцена має нігілістичні рамки, що проявляються спочатку у казковому, а потім – у метаісторичному нігілізмі. На паралелі початок–кінець переломлюються складні (нарративні, ідейні, історичні, епістемологічні, тематичні) відповідності. Так, на паралелі початок–кінець ґрунтується відповідність між ідеальною картиною Росії і казковою картиною Унгарії з початку роману²⁰. Росія “була, однак, пуста”²¹, як і Унгарія була пуста (“порожній край”; “А потім знову безконечні рівнини”²²). Ось опис Росії: “Лише де-не-де лісок. Якась річечка. Якийсь пагорбок. Якась акація, якесь село у соняшниках. А потім знову трава, трава, аж поки не пробіжить якась лисиця, заєць. На горизонті з’явився вершник і зник”²³, “Лише інколи з’являлися якісь вершники на обрії”²⁴, відповідає описові Унгарії, де “на тій рівнині час від часу можна було побачити самотнє дерево, акацію або вербу, та й якихось вершників, що з’являлися й зникали”²⁵. “Омана людського ока”*, що ошукує історичний, раціональний погляд і

¹⁴ Там само. С.401.

¹⁵ Там само. С.779.

¹⁶ Црнянски М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.338.

¹⁷ Там само. С.165.

¹⁸ Там само. С.290.

¹⁹ Там само. С.290.

²⁰ Якщо “оповідь починається як казка, а оповідач про казку згадує доволі часто, особливо наприкінці Переселень, і якщо таке “накопичення прихованих жанрових ознак вказує на те, що це не випадково на початку і вкінці”, то “щастя у Перес насправді стане втіленням зникнення і забуття, а не реалізацію казки” і тому “казковий фон вибудовує іронічний контекст роману” (див: *Јерков А.* “Народження роману про націю з духу трагічної мрії” у: Трєсі програм, Neograf 1992/92-95).

²¹ Црнянски М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.734.

²² Там само. С.165.

²³ Там само. С.734.

²⁴ Там само. С.721.

²⁵ Там само. С.165.

досвід (в Унгарії, “бувало, вершник побачив начебто якісь вежі й міста, але й це зникло за обрієм”²⁶), має на увазі відповідну картину Росії: “у тій великій порожнечі Павло ніде не чув пісні, а коли й чув, то вона з’являлася з тупотом вершників і з ними зникала”²⁷. Поетика ідилічних країн “Унгарії” й “Росії”, як і кожної ідилічної країни, базується на засадах поетики фатаморгани або на поетиці фантазму: “влітку з’являлися якісь шовкові шатра, пальми, але все це було обманом людського ока, фатаморганю повітря й хмар”²⁸; “Київ [...] перед Ісаковичем постав немов якась фатаморгана, прекрасна в снігу”²⁹. Так “земля обітована” перетворюється в країну, з якої “втікають”, а ідея “щастя” деградує до “нещастя”, якого вже зазнали герої роману в попередньому царстві. Таким чином, прибуття в Росію “означає повернення до фатаморгани, а зануритись у фатаморгану означає повернутися на початок”³⁰. Обрамляючи роман, пуста, безмежна країна, фатаморгана і скинутий з престолу ідеал залишають порожнечу і поза межами наративної сцени і всередині неї.

Онтологічний і космічний театр є основою для дійства театру історичного. Коли “Мухамедський Схід після стількох воєн став султаном на сцені, в опері й у комедії”, на сцену вийшов новий учасник – “пруський король Фрідріх II”³¹, який тепер грає у “фараона”³². У тій картярській політично-військовій грі “здобувалися країни, а втрачалися сотні тисяч закривавлених воїнів, які ставали трупами на занесених снігом полях”³³. В історичному театрі, де акторам здається, що тут дійсно відбувається щось справжнє, розігруються битви, але ці битви вже не є епічно осмисленими, тепер це гра “в шахи”, “комедія” – так це розуміють герої роману Црњанського³⁴, “театралізація” армій та їхніх дій: “Ритуали й формальності позначили війни у Західній Європі у XVIII ст., особливо це стосувалось нападів на фортеці й укріплені міста. “Мистецтво облоги, – писав Фрідріх II, – стало мистецтвом торгівлі, на зразок того, яким володіють столярі чи годинникарі. Встановлено надійні правила, і все перетворилось на рутину – для певних випадків застосовуємо відповідну теорію”³⁵.

Оскільки війна залишилась по той бік сцени “Другої книги Переселень”, сенс війни з поля битви переноситься на полігон, майдан для виправ, парадний “театр”, єдине місце, на якому, як вважає Павло Ісакович, можна спробувати на смак героїчний світ, який згасає. І це не лише відлуння духу певного модерного часу, у якому сенс війни змінюється, це – відлуння конвенції про те, що військові операції та військове життя повинні бути “симетричними”, “культивованими”, передбачуваними, як і всі інші категорії цього світу. Проте у тому світі, як і в епічному, “Свою перемогу і свою загибель

* У романі ця гра галюцинацій повторюється: “Ісаковичу те місто, у якійсь жовтій дунайській трясовині, з горою, яка голубіла і яка через деякий час зникла у вечірній темряві, видавалося якоюсь божевільною грою сонячних променів, вечірнього світла, хмар, неба – оманою людського ока” (С.262); “Бігме, коли зробив два-три кроки, омана очей і людських думок зникла” (С.196).

²⁶ Црњански М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.165.

²⁷ Там само. С.734.

²⁸ Там само. С.165.

²⁹ Там само. С.605.

³⁰ Lotrag M. O završetku romana. S.19.

³¹ Црњански М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.346.

* Фараон – картярська гра (прим. перекл.).

³² Там само. С.347.

³³ Там само. С.347.

³⁴ “Петар з того – як битви стають комедіантами – голосно реготав” (С. 627); а “У цій комедії Ісакович побив піхоту” (С.745).

³⁵ Андерсон Метју С. Европа у осамнаестом веку. С.236.

героєві належить здійснити перед цілим світом, як спектакль”³⁶; отже, герой завжди повинен “змагатися”, але більше не страждати на впорядкованій сцені світу.

У театрі “Другої книги Переселень” збільшується кількість маневрів, де воїни освоюють техніку ведення модерної війни, парадів, що осмислені як маскування: “чи він у австрійській армії вчив про оті обмани і сценічне маскування за допомогою соломи, шмаття, димарів”³⁷. Великий парад в Костюрина “Павлу Ісаковичу видавався нудним, смішним і дурнуватим [...] Костюрин йому здавався педантом, якоюсь дерев’яною лялькою, а його військовий парад – іграшковим”³⁸. Хоча Костюрин “вирішив почекати на екзерциції Павла, наче на якусь виставу” і хоча “Костюрин того дня зробив собі з Павла забавку”³⁹, Павло на сцені досягнув ілюзії героїчної істоти. Скориставшись нагодою Павлового виступу, Костюрин “схопив руками огорожу трибуни”, “Його рот був відкритий”, він “виряченими очима дивився на коня, що нісся на нього”, бо “отой сирмійський гусар ще раз викликав в уяві його минуле”⁴⁰. Це означає, що в театрі гусар виконав свою роль так, що глядачі максимально ідентифікувалися з ним як актором, оскільки він у той момент був одне ціле зі своєю епічною роллю, а глядачі – одне ціле з ілюзією театру.

Після зухвалої відповіді Павла з приводу стратегічного аналізу маневру у тиші “все довкола Костюрина заціпеніло, бо вони всі – немов дерев’яні ляльки”⁴¹. Це – не лише результат страху перед Костюриним і його узаконеним статутом свавілля. Сам Костюрин здавався Павлові “дерев’яною лялькою”, а “Ісакович за останніх двадцять років, таким чином, був у австрійській армії перетворений на ляльку рококо, як і інші офіцери-чужинці того часу”⁴²: “На що був подібний високий чоловік у чоботах за коліна, у шкіряних білих вузьких офіцерських штанах, в темно-синьому офіцерському пальті з білими лацканами, чоловік, що мав багато чорних шпильок у волоссі, повно срібних галунів на грудях? На ляльку!”⁴³. І якщо для Павла Вишневецький – “п’яниця, розпусник, лялька”⁴⁴, то перетворення героїв у ляльок та іграшки передбачає їх знеособлення, стереотипність, костюмування, диспропорцію з я, бо в новітні часи продовжується те, що було встановлено ще у давній Греції: “Гордість аристократії, що виявлялася через тілесне, стала надто явною і спектакулярною, майже абстрактною, духовно відчуженою від свого носія на користь громади”⁴⁵. Тому австрійським військом “командували люди, які були комедіантами, перукарями, картярами, брехунами, авантюристами, найманцями”⁴⁶, а росіяни, “які [Єлисавету] посадили на престол, і в одязі хотіли бути такими ж, як європейці. У своїх вбраннях вони не відрізнялися від французів [...]. Мавпували французів, як і двір мавпував Версаль [...]”⁴⁷.

Коли середньовічний світ входить в орбіту модерного і коли самоідентичність епічних героїв перетворюється в неідентичність маски, з’являються різні способи передачі тієї ідентичності: костюми, “перуки”, ролі. Маска – це щось значно більше, ніж елемент

³⁶ Аверинцев С. Поетика рановизантийске княжежности. Београд, 1982. С.90.

³⁷ Црґански М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.777.

³⁸ Там само. С.668.

³⁹ Там само. С.669.

⁴⁰ Там само. С.671.

⁴¹ Там само. С.673.

⁴² Там само. С.333.

⁴³ Там само. С.400.

⁴⁴ Там само. С.524.

⁴⁵ Аверинцев С. Поетика рановизантийске княжежности. С.79.

⁴⁶ Црґански М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.401.

⁴⁷ Там само. С.642.

театру – вона є ознакою суспільно-правової ролі. В контексті стародавнього Риму “Слово *персона* означає роль, яку виконували чи то в театрі, чи то в суспільному житті”, тобто, “роль, яку хтось грає у своїх суспільних і правових стосунках, “юридична особа”, яка, незалежно від того, представлена колективом чи особою, не має зв’язку з онтологією особистості”. Оскільки персона “не має онтологічного змісту, вона є покривалом *епідема* для конкретної особи. А це уможливило [...] те, що сама людина грає більше, ніж одну особистість, тобто, виконує багато різних “ролей”⁴⁸.

Вимогою модерних часів є маскування як відображення неперманентної ідентичності суб’єкта, і ця вимога – нав’язливий стан героїв “Другої книги Переселень” – випливає з них завжди тих самих і щораз інших осіб: “Людина, що ніколи не була задоволена тією шкірою, в якій перебуває, змінює шкіру, як змія. Як вовк шерсть. А залишається тією ж”⁴⁹. Ролі змінюватимуться і в щоденному житті; той, хто начебто живе, як герой, “відчує відразу до ролі вдівця, яку виконує перед жінками”⁵⁰, бо у світі “Другої книги Переселень” “всі ніби носили на обличчі маски”⁵¹. Тому герої роману М.Црнянського завжди шукають нові ролі, їм підходить будь-яка роль, і, відповідно, не підходить жодна. Але роль – це наказ (долі, епохи, цивілізації або певного наперед визначеного авторитету), її необхідно виконати, навіть ціною життя. Тому герої більше подібні на “фантомів”, які для того, щоб існувати, мусять одягати маски і невтомно виконувати ролі або випадати з них.

У Росії з “Другої книги Переселень” нанизувалися “безчисленно: маскаради, феєрверки, ілюмінації, а також опери, комедії і концерти. Ставили французькі театральні п’єси й італійські фарси”⁵², а цариця і придворні зі свого життя теж робили “карнавал”: “Павло їй сказав, що [цариця] любить карнавал. Інколи може з’являтися, як голландський матрос, а інколи – як французький мушкетер. Або як козак, що його звать гетьманом”⁵³.

Оскільки цариця вдягнула “костюм чоловічий, французького мушкетера, голландського матроса, козацького гетьмана”, а на балах, “за її розпорядженням, чоловіки одягають жіночі плаття, а жінки – чоловічі костюми”⁵⁴, то “маскарад” зміни статі є лише відображенням “маскараду” перекидання суспільної ієрархії. Тому є очікуваною цинічна гра з аудієнцією Павла в удаваній цариці (про яку Павло “знає, хто йому це все влаштував. Усю цю комедію”⁵⁵, адже на місці справжньої цариці як актриси може бути і “блудниця”. Проте певна форма театральної гри, яка не санкціонована ні царицею, ні суспільством, існує як зворотний бік царициних обсерваций “маскування”. Так, Павлова аудієнція є лише несанкціоноване відображення “комедії” і “травестії”, які йдуть на суспільній верхівці і які нав’язані вимогами того часу: “Отож, княгиня Румянцева не вдягається, як розпорядилася цариця, у чоловічий костюм, тому, що це вимога балу, аристократії, декадансу чи вишуканості, а тому, що цей наказ [...] дають закони повсякденності і світ, що, як знак бажання життя, охоплюють усю суспільну сцену царства”⁵⁶.

⁴⁸ Митрополит Пергамски Јован (Зизујилас). Од маске до личности. НЗУХІА, 1995. С.15–17.

⁴⁹ Црњански М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.761.

⁵⁰ Там само. С.289.

⁵¹ Там само. С.643.

⁵² Там само. С.786.

⁵³ Там само. С.415.

⁵⁴ Там само. С.787.

⁵⁵ Там само. С.777.

⁵⁶ Lompar M. O završetku romana. S.84.

Отже, театральні реквізити тут для того, аби забезпечити герою його існування, хоча й відкладене на майбутнє і з відхиленнями від основної лінії, “можна сказати, що Павло виконує декілька ролей у романі”⁵⁷. Таким чином, не лише стане очевидною невідповідність між роллю й образом. Оце індивідуальне, яке хоче залишитися самоідентичним, не хоче стати маскою, перетворюватиметься в щось непостійне, затемнене, у *тінь*: “Павло і Джордже виднілися на тій побіленій стіні, як дві чорні тіні”, “вони немов замуrowані істоти, перетворені у людську тінь”⁵⁸. Це – картина онтологічного стану людини “Другої книги Переселень”, а також “ідеологічний” статус переселенців, їхнє матеріальне опредмечення: “Коли б хто-небудь переставляв на столах свічки, усі ті тіні переміщувалися б і на стіні, наче вони замуrowані істоти, перетворені у людську тінь”⁵⁹. Таким чином, персональне перетворення тіні (маски, ролі) у частину

внутрішнього світу означає, що Павло Ісакович переживає роздвоєння між самоідентичністю ролі героя й ідентичністю маски модерного героя. Будучи героєм у негеройчному світі, він не є послідовним у своєму героїчному поклику, однак і не відповідає повністю негеройчним метаморфозам нового часу. Він може знайти “вихід” лише у “сходженні з розуму”⁶⁰. Несумісність двох різних картин світу – однієї, що належить героєві, й другої, що належить світові, в якому він існує – спричиниться до того, що герой, якому не вдалося реалізуватися повністю, підпорядкований різним ролям, може зазнати глибокої душевної кризи.

Хоча для Црњанського, за його ж висловом, “Костюми, повернення до минулого та його описи не мають великого значення”⁶¹, одяг персонажів книги “Друга книга Переселень” змінюється від іронічних і гротескних до узгоджених форм, які відображають матеріальний контекст XVIII ст. Якщо костюми відкривають “патологію, чи, якщо хочете, мораль театральної вистави”⁶², то це робить і одяг персонажів у романі, якому ми часто “приписуємо суто функціональну роль”. Але роль ця значно ширша, і вона “мас, радше, інтелектуальну, аніж образотворчу чи емоційну природу”⁶³.

Гармонійний одяг Вишнеvського (“його волосся було зав’язане на французький манер, заплетене у косу, напудрену, стягнуте чорними петлями”⁶⁴) або Павла Ісаковича (“одягнутий у дорожню абу угорських офіцерів, гусарські штани, чоботи і блакитну куртку, на голові – новий трикорн”⁶⁵) чи шати офіцерів (“ті офіцери з прикордонної сербської міліції тепер уже були виряджені, як і кірасири, і були одягнуті в угорські чобітки, в білі шкіряні штани, як Прайси, у голубі куртки, з французьким трикорном на голові”⁶⁶) має підкреслювати, що шати персонажів загалом, як, наприклад, одяг Кайзерлінга, надмірний і кричущий, оголює те, що одяг приховує. Оскільки під час першої і другої аудієнції Павла Кайзерлінг виряджений понад усяку міру⁶⁷, той надмір як засіб

⁵⁷ Норис Дејвид А. Историја и дискурс у романима Иве Андрића и Милоша Црњанског, С.159.

⁵⁸ Црњански М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.726.

⁵⁹ Црњански М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.726.

⁶⁰ Там само. С.784.

⁶¹ Црњански М. Испунио сам своју судбину. Београд, 1992. С.6.

⁶² Барт Р. Болести позоришног костима / Књижевне новине. Београд, 1987/456. С.15.

⁶³ Там само.

⁶⁴ Црњански М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.512.

⁶⁵ Там само. С.299.

⁶⁶ Там само. С.476–477.

⁶⁷ “Того дня Кайзерлінг був у довгому версальському фраку з блакитного оксамиту, мав повно орденів і діамантів”, “в килотах з білого шовку, у мілкому взутті зі срібними застібками.” (С.350) “Того дня Кайзерлінг мав ще більше орденів, а на грудях мав ланцюг”, “мав того дня на голові нову, щойно напудровану перуку і був у новому версальському фраку, з велюру кольору вина” (С.370).

детронізації одягу буде детронізувати й образ, бо одяг постійно приховує, прикрашає, змінює, тому при останній зустрічі з Павлом Кейзерлінг “постав, як голомозий”.

Той факт, що шовкові килоти* “робили на мить тоншими”⁶⁸ товсті ноги Кайзерлінга, є доказом прагнення маски спокушати. Якщо у XVIII ст. хтось хотів бути не тим, ким є насправді, можна було здогадатись, “котра жінка має штучне волосся і локони, а котра має подушечку на задниці”, а “кавалери в той час носили довкола гомілки штучний мускул, а жінки, які не мали грудей, під мереживом носили клубок”⁶⁹. Такий спосіб костюмування треба вважати чимось більшим, аніж просто тим, що вимагає “церемонія”.

“Кожна баба у Відні хотіла би жити сто років, як молода, гола, гарна, і мати кавалера. Кожна би хотіла повернутись у свої молоді роки і знову стати красунею. На їхньому лиці немає ні смиренності стареньких, ні добра наших стареньких, натомість, вони ковтають якісь еліксири і роблять клізми, які, кажуть, підмолоджують жіноче тіло. Та й старі чоловіки, на території між Бечліями, не набагато кращі. І вони виряджаються, підмальовуються і йдуть на полювання на молодого звіра. Хотіли би жити довіку”⁷⁰. Це свідчить про те, що “маскування” є необхідністю існування, і ще більшою мірою – бажанням перервати реальність, перебороти час і біологічне обмеження людської істоти. Продовження життя й омолодження тіла уникає епічної та християнської ідеї зустрічі зі смертю, але те ж робить і варіювання, повтори, зміну і збільшення предметів насолоди, тому такий світ водночас передбачає спотворену етику. Для такого життя, знову ж таки, “на думку французьких філософів, має значення не тривалість життя, а безтурботність у житті”⁷¹, але логіка бажання продовжити безтурботність до безконечності доводить утопічну проекцію життя без смерті.

Жити у світі масок і різних ролей означає, насправді, жити лицемірно: “Двадцять років тому, і сорок років тому наша нація загрузала у крові. Тепер – часи танцю, мінета, парфумів, віял. Як кажуть, все, що любить, любить лицемірно”⁷². Як наслідок того, “майбутнє нижчих офіцерів не залежало, навіть у війні, від героїства й ран, а, значно більшою мірою, від якогось знайомства з якимось графом, від якоїсь зачудованої пані, у ліжку”⁷³ – тобто, майбутнє героя залежить від чогось, що є негідним епічного героя, але що є “гідним” життя у добу просвітництва. Тому бажання героя “якщо й загинути, то при якомусь славному штурмі вершників”⁷⁴, тобто, героїчна потреба смерті є насправді потребою життя без маски: “Надіється, що помре стоячи, зі шаблею у руці, не схиливши голови”⁷⁵.

Таким чином, мораль епохи просвітництва виявляється для неосвіченого героя аморальністю. У просвітницькому театрі, “у цьому царстві християнства, немає християнства, а все є брехнею, лицемірством, насиллям, несправедливістю”⁷⁶, адже це “доба поцілунків, музики, розкошів, аморальності, просвітництва”⁷⁷, а життя окремого індивідуума є маскою, що приховує страждання: “Життя їхнє (Євдокії, Теклі) тільки на

* Килоти – (фр. culotte) короткі штани. (прим. перекладача).

⁶⁸ Црґански М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.370.

⁶⁹ Там само. С.590.

⁷⁰ Црґански М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.507.

⁷¹ Там само. С.285.

⁷² Там само. С.484.

⁷³ Там само. С.626.

⁷⁴ Там само. С.463.

⁷⁵ “Вони хочуть залишитись офіцерами, загинути у битвах” (С.344), “Ісаковичі хочуть померти як солдати, в битві” (Црґански М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.425).

⁷⁶ Црґански М. Сеобе; Друга књига Сеоба. С.344.

⁷⁷ Там само. С.405.

перший погляд є легким і приємним, насправді ж воно сповнене облуди і минає у стражданні, яке приховують”⁷⁸. Так, під маскою, як наслідок гри і театру, ніби після відіграної вистави, залишається самотній індивідуум, тому і самотність Павла Ісаковича є лише частиною всезагальної самотності на сцені: “Вишневський казав Павлу, що людина – це самотня карикатура”⁷⁹.

Картина барокового погляду на світ, світ як сон, фатаморгана і сцена, як поетична свідомість про історичний момент роману “Друга книга Переселень” підлягає діалектичному співпадінню Духа історичного часу (XVIII ст.) і (пост)модерністичного контексту. “Світ, бачений як сцена, з’являється у різних літературно-історичних періодах, та він особливо характерний для бароко і XVIII ст. Саму епоху переселення Ісаковича у середині XVIII ст. оповідач визначає у два способи. В історії мистецтва він бачить її як рококо, а в історії ідей – як добу просвітництва. Тим роман отримує чіткі координати в історичних епохах мистецтва і мислення”⁸⁰. Роман іде ще далі, релятивізуючи ті чіткі “координати” з перспективи другої половини XX ст. Відповідність епох і поетик роман “Друга книга Переселень” здійснює таким чином, що світ XVIII ст. подає як сцену (пост) модерного роману. Тому барокові маски/театр можуть читатись ще ширше – як культурно-історичні маски сучасного романного дискурсу.

У романі “Друга книга Переселень” маски/ролі/театр є засобами метаморфози⁸¹ і водночас єдиним засобом індивідуальної, наративної і культурно-історичної ідентифікації⁸², хоч і стимулюючої і недовготривалої. Вони – інструмент маніпуляції, накинутий і підтримуваний з боку влади (поетики, епохи, суспільної ієрархії), вони – “влада”, засіб панування, “поліпшення” або знищення реальності, у всякому випадку – її містифікація як можливість існування. Маска (божа, космічна, історична, гуманна) як ілюзія, як суспільна роль, як поетика щось приховує (владу, силу), вона обманує, створюючи ідеологічну, історичну і уявну (над)реальність (за якими порожнеча, нищість, смерть) і можливість, щоб у світі фантомів щось матеріально виявилось. Отже, маски (пост)модерного є в ідеологічному плані маніпулятивними, вони “вбивають” і “створять”, приховують і виявляють неіснуюче. За ними, як свідчить роман “Друга книга Переселень”, не стоїть невичерпність життя, як у карнавалі, а, як би сказав Бахтін, трагічна неможливість життя й існування, делікатний модерністичний і постмодерністичний нігілізм, а отже, і можливість метаморфози і містифікації як символічного потенціалу однієї неповторної оповідної поетики.

**THE WORLD OF MASKS:
THE ONTOLOGICAL, HISTORICAL AND NARRATIVE THEATRE
IN “SECOND BOOK OF MIGRATIONS” BY MILOŠ CRNJANSKI**

Dragan BOSHKOVICH

University in Kragujevac

⁷⁸ Там само. С.633.

⁷⁹ Там само. С.520.

⁸⁰ *Jerkov A.* Rađanje “romance” o nac-ionu iz duha tragičkog sna. S.78.

⁸¹ І елементами авантюрного роману. Більше про це див.: *Bahtin M.* О роману. S.85 і далі.

⁸² “Римська персона також виражає водночас і заперечення і підтвердження людської свободи: як особистість, людина обмежує свою свободу організованою цілістю, але водночас забезпечує і засіб, можливість скуштувати свободи, щоб підтвердити ідентичність” // *Митрополит Пергамски Јован (Зизујилас)*. Од маске до личности. НЕУХІА, 1995. С.17.

*Tsvijicha str., Kragujevac, Republic of Serbia
Faculty of Philology and Arts*

The research in this paper is directed towards revealing the explicitly designed concept of the theatrically constructed world in *Second Book of Migrations* by Miloš Crnjanski. The author pays attention to the theatrical attributes that comprise the overall layers of the narrative universe, following the cosmic, politically historical and social layers, to the individual one. The conclusion was made that the masks, costumes, role plays, coded within the ironic and tragic modus, influence the shift in the modern subject and the world as such as to the one dislocated from the premodern, heroically conceptualized order and the one exposed to the modernistically patterned identification as the one never to be fully articulated.

Key words: the theatrically constructed world, “Second Book of Migrations” by Miloš Crnjanski, narrative universe, masks.

Стаття надійшла до редколегії 28.01.2008

Прийнята до друку 29.02.2008