

Олена Гусейнова

**КУРТУАЗНЕ КОХАННЯ
В ДРАМІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО
«ПОЕТ ТА ЙОГО ЖЕНЩИНИ»**

Останнім часом картина української модерної літератури достатньо сильно змінилася. Причому не лише тому, що з'являються нові письменники, а й тому, що «повертаються» ті, хто був забутий, замовчуваний чи внаслідок ідеологічного відбору «неактуальний», що фактично означало «ворожий».

Повернення деяких авторів спричинило навіть моду на їх інтерпретацію. Це в першу чергу стосується Віктора Петрова-Домонтовича, авангардистів і, звичайно, Ігоря Костецького. Втім, мабуть, рано ще казати про моду на Костецького, щойно з'явилися вперше його твори, проте інтриг у його творчості не менше, ніж у Віктора Петрова, а провокацій, треба зізнатися, ще більше. Витончені інтелектуальні інтриги Петрова навіть часом нелегко розпізнати, прочитати. А Костецький, так би мовити, «йде на Ви», відверто і беззастережно руйнуючи стереотипи, штампи, будь-які породження «здорового глузду». Безперечно, часом він сам робить різноманітні «промахи», перебільшення, згущує фарби, але тим він і цікавий, що багато чого в його творчості є «оголеним», надто відвертим.

Творчість Костецького, без сумніву, ще буде інтерпретована широко. У цій студії ми зосередимося лише на одному творі – «повістці без ремарок» «Поет та його жінки». Уже сама назва аналізованої нами драми Ігоря Костецького – «Поет та його жінки» – формує наші очікування щодо її змісту. Очевидно, йтиметься про відносини поет – жінка (жінки). Схем, за якими можуть розвиватись такі стосунки, є кілька. Наприклад, поет та його муза чи то інша – лицар та його прекрасна дама. До певної міри можемо говорити про зближення цих двох пар або навіть про їх перетин. Оскільки лицар як ідеальний герой міг існувати

тільки якщо менестрель складав про нього пісню, він, так би мовити, текстовий персонаж. І тоді особа лицаря асоціювалася в першу чергу з особою поета, який оспівував його подвиги. Нерідко було й так, що одна особа поєднувала в собі ці два образи (приміром, Вальтер фон дер Фогельвайде або Сірано де Бержерак).

У той час як усталене уявлення про куртуазні стосунки передбачає наявність багатьох поетів (або лицарів) та однієї (єдиної) Прекрасної Дами, в драмі Костецького маємо протилежне – поета та його «жінки». Водночас, коли йдеться про поета та його численних жінок, першою виникає асоціація з Пушкіним та його славнозвісним донжуанським списком [1]. Хоча він, радше, був пародією на такий, оскільки навряд чи всі дами, імена яких містилися в цьому списку, відповіли на пристрасть поета. Це були «стратегічні» плани і сплановані майбутні завоювання. Причому в кожному окремому випадку використовувалась саме модель «лицар – дама», модель куртуазного кохання. Просто вона дублювалася, як в кіно. Однак цікавим є фіксування Пушкіним і невдалих «стосунків», відмов та поразок. Це теж, безперечно, належить до «театру мазохістського кохання» [2]. Надмірне зацікавлення «донжуанським списком» пушкінознавців наштовхує на можливу інтерпретацію цього списку як своєрідного художнього тексту, мета якого – зруйнувати образ поета, який асоціювався з Данте та його ідеальною любов'ю до ідеальної (майже неіснуючої) Беатріче.

На перший погляд, так само виглядає драма Костецького – стосунки поета Ярослава та його жінки Марусі не мають нічого спільного з шанобливо-піднесеною куртуазністю. Це, радше, вже зруйнований міф про лицаря та його даму, власне його зворотний бік. Вона не присутня в житті Ярослава, він відсилає її зі свого, ймовірно, кабінету, бо працюватиме один, втім, встигнувши, як господар, завантажити Марусю роботою: «Візьмеш це, передрукуєш. Іди, мені треба самому» [3]. Майже кріпацьке становище Марії підкреслено її ностальгією за Києвом – завезена Ярославом у Карпати, приречена на його не увагу і знущання, вона до всього того ще й не має права поїхати геть.

Ярослав не грається з нею в обожнення, не приписує їй всіляких чеснот, скоріше навпаки – приниження словом відбувається в їх діалогах так часто, що це можна розглядати як послідовне руйнування міфу про побожне ставлення «лицаря» до своєї «дами»: «Жертвую хвилину, щоби ще раз переконатися, що дурна баба є дурною бабою» [4]. Марія, попри те що вона жінка поета, є «дамою», яка позбавлена головної компен-

сації у вигляді гри в лицарське ставлення до неї, в першу чергу привілею бути єдиною, кому поет присвячує свої твори. Випадково знайдені Марусею нотатки до недописаного оповідання «Поет і жінка», окрім присвяти (ініціали В. В не збігаються з ініціалами Марусі.— М. Г.), містять і чітко окреслений сумнів щодо того, чи є вона взагалі «прекрасною дамою» Ярослава: «Поет, співець, богемна душа — між двох жінок. Котра з них справжня жінка поета?» [5]. З появою цього недописаного оповідання в драмі імпліцитно з'являється ще одна героїня. Це та сама В. В., якій і присвячено оповідання. Хоча було б невірно сказати, що вона з'являється тільки зараз — власне з неї і починається драма: «Чого це вона так скоро пішла» [6].

В. В.— богемна жінка, танцівниця, на початку п'єси вона чітко протиставлена Марусі. В. В.— вільна і існує сама по собі, вона грайлива і не обтяжена зайвими роздумами, постійно перебуває в русі: їде на «лижвах», падає в сніг, спокушає і т. ін. Найкраще її можна охарактеризувати як ту, що грає. Маруся ж — абсолютно статична, позбавлена динаміки (в оповіданні вона не змінює свого положення, весь час сидить у кріслі), мрійлива. Мрійливість та статичність Марусі наче вказують на її неприсутність у реальному світі, принаймні в світі Ярослава, тим більше що він говорить про неї як про ніде не зареєстровану.

Повернімось до визначення В. В. як тої, що грає. Ця здатність В. В. до гри і дає право на початку п'єси саме її назвати жінкою поета, його «прекрасною дамою». Тільки в зв'язку з В. В. у п'єсі з'являється куртуазний елемент, так як його визначає Славою Жижек. Куртуазні стосунки він розуміє як гру, вигадану формулу, де «чоловік прикидається, що його кохана є неприступною Дамою» [7]. Саме ця риса, за Жижеком, вказує на наявність певних зв'язків між куртуазною любов'ю і тим, що, як здається на перший погляд, ніяк з нею не пов'язано, а саме з мазохізмом: чоловік-жертва (як і лицар), інсценує договір із жінкою-паном, згідно з яким вона і буде його принижувати. Отже, в обох випадках власне слуга (підлеглий) пише сценарій і, користуючись словами Жижека, «смикає за ниточки і диктує діяльність жінці» [8]. Виникає питання, чому Маруся не може відігравати ту роль, яку Ярослав віддає В. В. Причина в самому характері куртуазної любові. Мається на увазі концепція неприступності «дами», її Жижек (як і Лакан) розглядає крізь призму парадоксу «відкладання» [9]: в той час як «офіційне» бажання куртуазної любові є бажанням сексуальних стосунків з «прекрасною дамою», насправді для чоловіка немає нічого страшнішого за намір з боку «дами» здійснити це бажання. Він

чекає від неї лише одного – нового наказу про «відкладання». «Не наважуюсь і боюсь» – от ті слова, які говорить Ярослав В. В. у своєму оповіданні.

Натомість Маруся на початку драми нехтує цим правилом побудови стосунків між поетом та його «дамою», і зумовлено це її любов'ю до Ярослава, яка не має жодного стосунку до куртуазного етикету. Маруся добровільно бере на себе статус люблячої, тобто не здатної підтримувати забаву з «відкладанням». В. В., свідомо граючись в куртуазні ігри (зрештою, і Ярослав), відкидає любов і навіть елементарну пристрасть.

Прочитавши оповідання, Маруся змінюється. Вона змінює свій статичний стан – починає відповідати Ярославу. З їх розмови випливає ще одна причина, чому Маруся для Ярослава не може бути «прекрасною дамою». Ярослав, запланувавши свої з нею стосунки (знову писання угод та сценаріїв) як стосунки рівних: «Ти казав мені: друг-жінка» [10], не зміг витримати рівності й почав шукати порятунку від почуття вини, яке його мучило на сцені «мазохістського театру куртуазної любові» [11]. Маруся йому в цьому прислужитися не могла. Але оповідання дало їй змогу подивитись на себе збоку, і кінець драми позначений її спробою змінити свою роль.

Найголовніше, вона демістифікує Ярослава як поета: «Ти ніякий не поет, ти падлюка, якої світ не видив» [12]. Втративши, таким чином, роль володаря і хазяїна, Ярослав відчув себе природно, й одночасно в ньому зродився потяг (або залежність від) до Марусі. Маруся ж свідомо «вбралася» в шати «прекрасної дами». Недаремно саме в її уста вкладає автор фразу, яка могла би бути цитатою з будь-якого пізньосередньовічного лицарського роману: «Солодко знати вірність, коли її об щось випробовувати» [13]. Проявилось це в першу чергу в зміні тону реплік Марусі. Якщо на початку вони, ніяк не проявляючи емоційний стан героїні, несли в собі інформацію, яка жодним чином не стосувалася теми розмови, і тим самим вказували на її другорядність у стосунках з Ярославом:

– *Що ти мурмотиш!*

– Нічого.– *Погода тут добра. Погода, правда ж, тут добра.*

– *Атож* [14],

то тепер Маруся в діалозі з Ярославом демонструє своє право мати власні бажання:

– *Слухай, Маруся –*

– *Ні, ні.*

– *Марусю, одне слово –*

– *Я тобі хочу тільки одне –*

– Я сказала ні [15].

І подекуди вдається майже до шантажу:

– Ось та сатира, це вона, про батька народів –

– ага, то вона –

– На, орденоносцю, маєш своє добро,
або приниження:

– *Кажі: поганий, облудний, недостойний, гидкий, брид-
кий, противний.*

– *Поганий, облудний, недостойний.*

Найпримітніше, що під час такої зміни вже у Ярослава з'яв-
ляються беззмістовні репліки, якими він послуговується, щоб
приховати власну розгубленість і безсилість:

– *Так. Марусю – Ні, ти глянь: Карпати сплять –*

– *Бачу. Бачу...*

– *Карпатський тринтих. Карпатський жертovníк* [16].

Зрештою, Ярослав пропонує Марусі нову ролеву гру замість
«дружніх, рівноправних» стосунків – «куртуазну любов». «Ми
ніби незнайомі... А потім я прийду і ми познайомимось» [17], –
так Ярослав бачить початок цієї «вистави». Це надає ще не роз-
початому дійству характер пародії (тут пригадується й фраза із
п'єси Миколи Куліша «Отак загинув Гуска», яка звучить майже
«в тон» цій ситуації та з такою ж іронією: «Примирити вже не
можна!.. А, може, спробувати таке... Зустріти їх удруге треба,
ніби вони і не бачились!» [18]). Костецький, як, напевно, і Куліш,
іронізує з приводу загальноновживаного мелодраматичного штампу
на зразок «почати життя (відносини, кохання) спочатку», який
у часи кінематографа знову став дуже широко вживаний, адже
пов'язувався із легкістю кінематографічних дублів, численного
«повторення спочатку». Для радянської людини, якою, зреш-
тою, і є Ярослав, це притаманно тим більше. Відомо, що у неї
пристрасть до кіномистецтва була гіпертрофованою. Згадаймо
хоча б Улю з п'єси знов того ж Миколи Куліша «Мина Мазай-
ло», ладну закохатися і навіть «українізуватися» заради візиту
до кіно. Ймовірно, не останню роль тут зіграла майже міфічна
репліка Леніна: «З усіх мистецтв найважливішим для нас є кіно».
Можливо, саме через це майже кожна радянська людина мала
досвід цілковитого «перекреслення» і «стирання» минулого та
«розпочинання всього спочатку». Іронізуючи з приводу бажання
людини, щоб в житті було «як у кіно», Костецький руйнує схе-
му будування людської долі за принципом кінематографічного
монтажу. Але при цьому він, всупереч читацькому очікуванню,
не створює трагедійної ситуації, аби підкреслити нездійсненність

цієї ілюзії, а навпаки, фінал драми (наскільки взагалі може йти мова про фінал цієї драми [19]) є ідилічно щасливим. Це, безперечно, посилює пародійний ефект, адже в такий спосіб Костецький і сам долучається до творення міфу про здатність людини раз у раз починати своє життя з «чистої сторінки». Спадає на думку, що це навіть самоіронія, позаяк Костецькому процес перекреслювання минулого і розпочинання всього спочатку був добре відомий. Адже що, як не спроба «початку нового життя» криється у зникненні російськомовного театрального діяча і критика Івана Мерзлякова та появі українського письменника Ігоря Костецького?

Але повернімося знов до сценарію оновлених відносин поета та його «жінчини». Ярослав змальовує Марусі їх майбутні стосунки як куртуазне кохання, з його чотирма класичними стадіями. Спочатку – «кохання того, хто вагається»: «Познайомимось, я ходитиму, спершу раз на тиждень...» Потім – «кохання того, хто благає»: «...я ходитиму до вас, і знов з вами здружусь, залицятимусь до тебе...» Наступним етапом має бути «кохання того, хто почутий»: «...стану твоїм нареченим...» І нарешті – «кохання друга»: «...станемо одне одному “ти” казати» [20].

Ярослав наслідує модель куртуазного кохання. Його образ нагадує образ лицаря з лицарського роману часів пізнього середньовіччя, епохи куртуазної культури. Розуміємо насамперед стосунки Ярослава з владою. Він той «лицар», який ревно виконує роль «государева пса». Ярослав – поет-орденоносець (придворний поет), йому доручають зустріти міністра на вокзалі, його відсилають в творчу відпустку «в якусь місцевість в Північній Буковині» і т. ін. Отже, можемо говорити, що він вповні пізнав ласку «короля» і є його вірним васалом. «Статус “государева пса” стає однією з найбільш привабливих ігрових ролей (псилицарі, опричники тощо) в розвинутій лицарській культурі, яка вже встигла устоятися та частково усвідомити (та естетизувати!) власну ігрову природу», – пише В. Михайлов, аналізуючи спорідненість лицарської та радянської культур [21]. І хоча в п'єсі є натяк на антирадянську діяльність Ярослава (яку можна розглядати в контексті ранньої лицарської культури як «брань» між лицарем та кенінгом), ставлення до неї Ярослава не дає можливості побачити його стосунки з владою інакше, ніж гру в васала та сюзерена. «Нащо воно, викинь», – говорить він стосовно своїх сатиричних віршів про «батька народів». Маруся ж відмовляється і таким чином (цілком у згоді з традицією лицарського роману) залишає Ярославу можливість «вчинити подвиг». А саме це й необхідно для довершення образу середньовічного

лицаря, адже, як пише вже згадуваний В. Михайлов, між народженням і смертю лицаря головне місце займає подвиг [22]. Такої ж завершеності набуває і образ Марусі – середньовічної «прекрасної дами»: провокуючи Ярослава на подвиг, вона виконує «валькірічну» роль [23].

До того ж, треба сказати, що в драмі відбувається своєрідна еволюція, зміна Марусиної жіночності. На початку вона – як би сказав Жиль Леповецькі – «принижена жінка», яка існує лише для того, щоб підкреслювати чесноти Ярослава: «Я сільська, сільська, а ти великий». В кінці п'єси Маруся – «звеличена жінка», величність її створена Ярославом і виключно для себе: «Ти свята жінка». Однак під час цих перетворень Маруся так і не змогла досягнути третьої стадії: жінки з самотійною ідентифікацією, створити себе для самої себе [24].

Цю метаморфозу неважко проінтерпретувати як виразно пародійну. Варто згадати численні радянські кіноновели 30-х років, де немилосердно експлуатувався мотив подібного «чудесного перевтілення». Приміром, як пише Тетяна Дашкова, в 1936 р. в журналі «Мистецтво кіно» було надруковано статтю під назвою «Еволюція портрета Маріон Діксон», де йшлося про те, як гноблена американська циркачка (Любов Орлова) перетворюється на вільну радянську трудівницю – переміни в статусі та переконаннях тягнули за собою і зміни у зовнішності героїні: в кінці фільму з пекучої брюнетки з настороженим поглядом Орлова перетворювалась на кучеряву блондинку з вольовим відкритим обличчям. У статті ця метаморфоза пояснювалась, звичайно, з ідеологічної точки зору [25]. Можемо говорити, що образ Марусі є пародією на бажання радянського кінематографа 30-х років поєднати в одне два непок'єднані жіночі образи: «аристократичний» (возвеличена жінка) та «робітничо-селянський» (принижена жінка), яке зумовлювало присутність майже в кожному радянському фільмі тих часів сюжетної метаморфози – перевтілення «попелюшок» в «принцес» або ж «прекрасних дам».

1. Левкович Я. А. «Донжуанский список» Пушкина // «Утаенная любовь» Пушкина / Сост. Р. В. Изуитова, Я. А. Левкович. – СПб.: Академический проект, 1997. – С. 34.
2. Жижек С. Метастази насолоди. Шість нарисів про жінку і причинність. – К.: Альтернатива, 2000. – С. 79.
3. Костецький І. Поет та його жінщини // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 136. – С. 145.
4. Там само. – С. 146.
5. Там само. – С. 147.
6. Там само. – С. 144.

7. Жижек С. Вказ. праця.– С. 81.
8. Там само.
9. Жеребкіна І. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм.– М.: Идея-Пресс, 2000.– С. 99.
10. Костецький І. Поет та його жінчини.– С. 151.
11. Жижек С. Вказ. праця.– С. 76.
12. Костецький І. Поет та його жінчини.– С. 154.
13. Там само.– С. 153.
14. Там само.– С. 144.
15. Там само.– С. 156.
16. Там само.– С. 157.
17. Там само.– С. 160.
18. Куліш М. Отак загинув Гуска // П'єси, листи.– К.: Дніпро, 1969.– С. 146.
19. Марко Роберт Стех, подаючи цю драму до друку, говорить про те, що вона цілком може бути незавершеною.
20. Костецький І. Поет та його жінчини.– С. 160.
21. Михайлов В. Между волком и собакой: героический дискурс в ранне-средневековой и советской культурных традициях // Новое литературное обозрение.– 2001.– №1(47).– С. 309.
22. Там само.– С. 280.
23. Там само.– С. 296.
24. Костикова А. Женская математика Жюль Леновски: золотой ключ к постмодерну // www.ruthenia.ru/logos/archiv
25. Дашкова Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // www.ruthenia.ru/logos/archiv