

УДК 821.161.2-2 М. Куліш

ІННА КРЕМІНСЬКА

(Харків)

ПОЕТИКА П'ЄС МИКОЛИ КУЛІША «НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ» І «ПАТЕТИЧНА СОНАТА»

Статтю присвячено вивченню домінантних аспектів поетики п'єс М. Г. Куліша «Народний Малахій» і «Патетична соната», зокрема часу й простору. Доведено, що символізація й метафоризація, звернення до гротеску, іронії, неоміфологізму, прийому маски, контрастування є константами художнього світу автора.

Ключові слова: поетика, нова драма, художній час, художній простір, мотив, експресіонізм.

Художнє слово шукало нових форм утілення ідеї глобальних змін у суспільстві: експеримент і новаторство стають основною рушійною силою в літературі, не була винятком і драматургія, представлена творчістю М. Куліша, І. Дніпровського, Мирослава Ірчана, Є. Карпенка, І. Кочерги, Я. Мамонтова та ін. Проте передчасне вилучення з мистецького дискурсу письменницької спадщини одного із кращих представників Розстріляного відродження М. Куліша призвело до того, що вона й досі залишається недооціненою сторінкою в історії драматургії.

Проблемний комплекс творів М. Куліша, як неодноразово зазначали дослідники [1; 3, с. 3–35; 6; 7, с. 275–277, 321–325], однозначно вписується в контекст світової інтелектуальної драми з її настановою передусім на філософічність, що апелює до сенсу людського існування. Тема людини (Ю. Шерех) нюансується автором історичними катаклізмами, які не можуть не зачіпати проблем нації та її буття, й органічно актуалізується на рівні поетики його п'єс. Проте питання дослідженості поетики драматургії М. Куліша й досі залишається неповні розв'язаним, що й зумовлює актуальність цієї студії. Тож мета статті – проаналізувати окремі аспекти поетики п'єс «Народний Малахій» і «Патетична соната» (систему персонажів, часопросторову організацію тощо) у контексті модерністської концепції дійсності.

Трагікомедія «Народний Малахій» (авторське визначення «трагедійне») мала декілька авторських редакцій (1927-го, 1928-го та 1929-го рр.), спричинених театральною критикою на інсценізацію п'єси театром «Березіль» 1928 р. У заголовку «Народний Малахій» М. Куліш звертається до імені останнього старозавітного пророка (з давньоєвр. – «мій посланець», «вісник Єгови») та, як стверджує Ю. Смолич, апелює до роману В. Винниченка «Кирпатий Мефістофель», таким чином актуалізуючи мотиви месіанства й проблему нової людини (звичайно, у її пародійному аспекті). «Мотив месіанства і пов'язаний з ним мотив перебудови, оновлення людини, створення нової людини – один з головних для експресіонізму...» – зазначає Т. Свербілова [7, с. 274] (цей мотив також використано у п'єсах «Анатема» Л. Андрєєва, «Пророк», романі «Сонячна машина» В. Винниченка тощо).

У трагікомедії домінантною є тема переміщення. Образ дороги, немов сцена, дає змогу Малахієві Стаканчикові змінити звичну йому соціальну роль з містечкового листоноші на особу, наділену так званим сакральним знанням, «всеукраїнського делегата», Нармахнара, народного наркома, «всесвітнього пастуха». Свідома «бездомність» усвідомлюється персонажем своєрідним викликом міщанському світу – «будинку-клітці», «болоту», «божевільному кутку» й не сприймається ним як антинорма, божевілья, на відміну від його родичів і знайомих, а навпаки, розуміється як утілення найвищої місії пророка від революції, котрий, щоб проповідувати ідею негайної реформи людини, повинен зректися родинного стану. Стаканчик усвідомлює панування в його житті почуття страху, що зумовлює кардинальну зміну його звичної поведінкової моделі. Специфіка маски пророка, «делегата» характеризується зокрема й максимальною відкритістю у спілкуванні та водночас для Малахія означає можливість реалізувати його найпотаємніше бажання абсолютної влади, подібної до Божої. Світ цієї людини «без Любові» й «без страху» стає у своїй основі руйнівним, позбавленим справжнього співчуття, жалю.

Концептуального значення в п'єсі набувають образи божевільні й борделю. У душі театру абсурду М. Куліш зіставляє в межах одного драматичного тексту теми революції й шизофренії, що

свідчить про унікальний для історії української драматургії рівень художнього узагальнення. «Сабурка» сьогодні може прочитуватися як метафора тогочасного суспільного устрою. Діалоги хворих у творі «відтілюють» образи здорових людей (Санітара, Ольги й Малахія) і в такий спосіб показують «деформацію» їхнього внутрішнього світу. Висловлювання в системі експресіоністичної поетики й екзистенційного переживання простору вводить мотив дисгармонії світу: сонце-«решето» має семантику затемнення, темноти (а отже, і хаосу), що виступає знаком-попередженням неминучої катастрофи. Образом борделю автор підсумовує тему втраченої любові, що наскрізно лунає у п'єсі.

Неопророк діє не стільки в реальному місті, скільки в метафізичному просторі ідеології: він осягає дійсність на рівні чуттєвого, образного її сприйняття. Кожен персонаж трагікомедії, подібно до героїв збірки оповідань Ж.-П. Сартра «Мур», зустрічає власний «мур», переживає свою несвободу. Драматург в образі «всесвітнього пастуха» втілює ідею конфліктності, визначальну для експресіонізму: суперечлива, бунтарська, трагічна постать Малахія вносить дисгармонію як у, здавалося б, непорушний, стабільний світ Міщанської вулиці, так і власної родини; провокує міщян своїм статусом, поглядами на дійсність і вчинками; оприявнює конфліктність владної системи, що прагне до власної ідеалізації, а також одвічне рабське прагнення людини посісти місце Бога. Специфічність заявленого конфлікту засвідчує наявність у п'єсі рис «нової драми» з її символізмом речового світу, дискусійністю, показом трагізму повсякденного буття, алюзійністю, метафоричністю, зміною ролі ремарки, філософським конфліктом, зменшенням значення зовнішньої дії, відмовою від списку дійових осіб.

Нова маска дійової особи відповідає стереотипам поведінки, заданої в культурі християнським текстом, відповідно позначена аспектами бездомності, жертвності, претензійності на творення чудес, тривогою про людину. У такий спосіб актуалізується пророчий початок, закладений у семантиці імені «Малахій». Головний персонаж утілює загальновідомі форми репрезентації нового соціального статусу «обраного»: портретні деталі, «зовнішні ознаки та клейноди мої» і, звичайно, мова, за допомогою чого він вербалізує наратив жертви («І плювали, і били його по ланитах») [4, с. 83]). Примітно, що й сусіди, які проводжають Стаканчика з Міщанської вулиці, сприймають його одяг за прочанський. Згодом персонаж усвідомлює ці деталі одягу як невербальні знаки, що інформують про його нове становище, «інакшість», а отже, і дистанціюють від загалу: «...дарма що я показав ознаки й клейноди свої, що про них оповістив у першій декреті і що по них мене мусить впізнати всяк суций на Україні (показав на цїпочок, на бриль...)» [4, с. 66]. Щоправда, маска «пророка від революції» показана автором у її зміщаненому, зниженому, порівняно з прототипом, варіанті й водночас задає ідею трагічної іронії. Протягом усього твору формується образ невизнаного пророка, але таким вважає себе лише головний персонаж, оточення ж колишнього листоноші бачить у ньому лише божевільного, маргінала.

Сміх/кумедне, що визначає емоційну тональність І дії трагікомедії, наприкінці п'єси заступає трагічна іронія, підкреслюючи відчуття безвиході, дисонансу світу. Головний персонаж як пророк від соціалістичної ідеології формулює ідею «голубої далі», «голубого ніщо» – місця існування «оновленої» людини. Малахієве «ніщо» є пародійним варіантом комуністичного нігілізму, викладеним письменником в оригінальній образній формі. Ключовими рисами «голубого» простору постають несвобода як відсутність вибору, мертвий спокій, забуття/заперечення свого минулого й власної екзистенції, відмова від боротьби. Використані драматургом елементи поетики антиутопії дають змогу кваліфікувати трагікомедію як твір-попередження про потенційну загрозу тоталітарного режиму.

Трагізм подій Першої світової й громадянської війн, у яких М. Куліш брав безпосередню участь, спричиняє роздуми митця над дійсністю, сповненою відчуття втрати й фатальності. Тема війни, а отже, і смерті пронизує твори більшості літераторів 1920–1930-х рр. (М. Хвильового, І. Дніпровського, В. Сосюри, Ю. Яновського та ін.). В основу сюжету «Патетичної сонати» (1929 р.) покладено мотиви незакінченого кінороману «Леміш» про «лірику кохання», «чад війни» й «безодню революційного життя». П'єса, як зазначено в епіграфі, написана у формі спогадів Ілька Юги. Подібна ретроспективність, характерна для мемуаристики, суб'єктивізація, музикальність, залучення щоденникових записів, ліричні відступи, особливі ремарки, що подекуди нагадують мініатюри, мінімалізація подієвого початку посилюють ліричне звучання твору. Позиціонування дійової особи як автора, водночас учасника подій і своєрідного оповідача, зумовлює поліфонічність драматичного тексту: Ілько вступає в діалог з іншими персонажами, не притлумлюючи їхніх голосів. Цьому додатково сприяє те, що М. Куліш у «Патетичній сонаті» переходить до принципово нового для нього творення сценічної дійсності – використання симультанності.

У творі окреслюється конфлікт декількох культур, розмежованих подіями Жовтневого перевороту, громадянської війни, висвітлення яких через їхню епохальність і масштабність характерне більшою мірою епосу. Соціальна символіка будинку в «Патетичній сонаті», якому властиві риси драми ідей, оприявнюється за рахунок протиставлення суспільних прошарків, ідеологій мешканців різних поверхів; це будинок-країна, з якою історія розіграє чергову трагедію. Водночас цей просторовий образ осмислюється як відображення внутрішнього життя головного персонажа, що свідчить про наявність у тексті міфопоетичних мотивів. Ілько існує водночас немов у декількох світах – реальному (у будинку на вулиці старого губерніяльного міста) й уявному (світ фантазій, що актуалізуються через музику). Дослідники «Патетичної сонати» (Ю. Лаврінченко, М. Ласло-Куцюк та ін.), зважаючи на своєрідність її структури й розташування дійових осіб, підкресливали її зв'язок із бароковим театром, зокрема вертепом. Це представлене орієнтацією простору по вертикалі, опозицією «верх – низ», контрастуванням, що закріплюється в мінливості сценічного часу, співіснуванні декількох часових площин – «вічності» й історичного часу. Звернення письменника до символіки вертепу порушує у п'єсі мотив гри, ілюзорності дійсності, створює ефект особливої, неповторної театральності та засвідчує зорієнтованість на умовний хронотоп. Митець немов модернізував український вертеп, населивши його новими фігурами-репрезентантами революційного часу, при цьому єдиним традиційним образом залишається Христос.

У «Патетичній сонаті» виявляється співіснування зовнішнього конфлікту, що окреслюється як протистояння трьох політичних сил, і внутрішнього, що реалізується через неоміфологічну образність, отже, набуває важливої жанротвірної функції. Принципова неможливість розв'язати цей тип драматичного конфлікту посилює екзистенційний трагізм твору: головний персонаж практично не вступає у відверте протистояння з іншими дійовими особами, натомість переживає суперечність із власним «Я», вічності як однією з варіацій новодраматичного конфлікту. Конфлікт із законами світобудови в українській літературі посилюється реаліями Першої світової й громадянської війн. Цим пояснюється й відмінна від класичної драматургії концепція персонажа, якому меншою мірою властива вчинкова активність, звідси ліризація й епізація структури п'єси, що виявляється в посиленій монологічності, фрагментарності композиції, філософічності, наявності розгорнутих ремарок, де яскраво проявляється авторський початок. Ілько Юга – це «зникомий персонаж», чим типологічно наближається до образу Малахія, який так само залишається для самого себе й оточення потенційно непізнаним. Сповідальний характер ліричної драми свідчить про спробу «Я» повернутися через текст у минуле, отже, знову прожити головні й визначальні події власного життя. Тема вітру, туману, заявлена семантикою прізвища Юги, тут поширюється не стільки на суспільні катаклізми, скільки є дотичною його внутрішньому світу.

Ілько протягом сюжетної дії показаний як динамічний персонаж: романтик, котрий вірить у вічну любов, стає переконаним солдатом революції. Проблема рятувальної, всепереможної сили кохання конотується мотивом зради, трагічної провини. Ідея минулості переплітається з міфопоетичним мотивом вічного повернення, повторення, отже, кола, який посилюється християнською символікою (наприклад, Юга повторює Петрову зраду, Марина, кохана поета, усвідомлює свою смерть через порівняння із Христовими страстями). Ілько повинен розв'язати для себе конфлікт між індивідуальним і надособовим, позбутися докорів сумління й онтологічного страху перед роздвоєнням, остаточно обрати між почуттям і служінням ідеології, проте засобом для цього стає вбивство жінки-мрії. Марина через свій стан відкритості смерті прозріває вічну присутність людини в ідеї, усвідомлює, що і Вона, й Ілько – це лише втілення певних ідей, національної та інтернаціональної, тож дійові особи обертаються на маріонеток у грандіозному дійстві історії.

Автор використав прийом кільцевої композиції, щоб унаочнити ті кардинальні зміни, які відбулися у світогляді головного персонажа. Відповідно до законів експресіоністичної поезики змінюється й переживання звичного простору, що оточує Ілька: вікно, з якого було видно зорі (відкритий космічний хронотоп), стає в останній сцені п'єси «як огняний прапор», а поетів гелікон, який виблискував мідяним удавом, уключається до світового оркестру. Зоряне небо символізувало гармонію й чистоту поетового світу та поставало антитезою до хаосу громадянської війни, тому зміна його кольору й музика сфер, яка вчувається персонажеві, можуть сьогодні прочитуватися як порушення світової гармонії. Це підтверджується й курбасівським розумінням проблематики твору як філософської, що заперечує виправдання кривавої ціни за утвердження ідеї. Така нерозривність людського «Я» і космосу, їхня взаємозалежність є визначальними, на думку М. Крелля, для експресіоністів: «Повинна бути протягнута нитка від серця людини до космосу, до всеєдності, до надчуттєвого» [2, с. 76]. Зрештою хаос розбрату громадянської війни знищує

соціальний устрій будинку-суспільства як утілення старої суспільної норми й моралі, проте знаково, що квартири колишніх мешканців займає нова влада після арешту або смерті її володарів. Будинок, вулиця Пероцьких як прикмети минулого мають зникнути, недарма Матрос пропонує «...зробити з цього дома труну!» [4, с. 212].

Унікальність ліричної драми зумовлена синкретизмом музики й слова, своєрідність якого фіксується на композиційному рівні суголосністю сонатному циклу Бетховена, чия музика сповнена контрастуванням настроїв і є «аналогією духовних процесів, що відбуваються в людині» [5, с. 245]. Чарункове планування драматичного простору немов знаходить своє продовження в музиці: асоціації, що виникають у героїв при звуках бетховенської «Патетичної сонати», виявляють нетотожність їхнього світосприйняття, ідейних переконань. Музика відіграє декілька важливих ролей у композиції твору: вона не тільки посилює ліризацію п'єси, розширює її драматичний простір і таким чином послаблює статичність сценічного планування, а й виконує ту саму функцію, що й симультанність, – демонструвати роз'єднаність дійових осіб. Кожен поверх будинку має власний ритм: так, на горіщі це гелікон Ілька й Зіньчина гітара; на другому поверсі (у квартирі генерала) дзвонять куранти; з помешкання Ступай-Ступаненків настійливо лунають звуки «Патетичної сонати»; з підвалу – дзенькіт «водяного годинника» як знаку вічності та швидкоплинності людського життя, супроводжують дію шум вітру й дощу; з вулиці вриваються звуки «Марсельези», церковних дзвонів і стрілянини. Звернення письменника до музичних образів сприяє додатковому акценту на ідеї безсилля, «німоти» слова, його неможливості адекватно передати всі нюанси переживань персонажів, чії самостійні теми-мелодії так і не об'єднуються в загальну. Водночас значущості набуває проблема вслухування у світ, сповнений звуків війни, зради й недосяжної гармонії музики сфер. Тож дотичність мотивів музики й часу є концептуальною для художнього світу митця. Образ гелікона, мідного духового інструмента (символічно співзвучного назві гори Гелікон), який використовується винятково у військових оркестрах, задає на початку ліричної драми тривожну тональність, пов'язуючись із темою війни, а отже, і смерті; крім цього, зазначає Л. Залеська-Онишкевич, завдяки своїй формі він дедалі виразніше нагадує змія, що символізує диявола та темні сили (схожою є символіка змія як утілення зла і в п'єсі «Народний Малахій»).

Отже, трагедія української нації, розділеної вірою в різні соціальні міфи, полягала в тому, що ідея поглинала багатогранне «Я» своєю надособовістю й вела до нівеляції в ній людського, вимагаючи від індивіда натомість бути тільки «солдатом революції» (Ілько, більшовик Лука та ін.) або «лицарем-визволителем» (родини Ступай-Ступаненків та Пероцьких). Художній час актуалізує мотив відродження, проте шлях, яким персонажі прямують до нього (смерть ближнього), унеможлиблює це. Як резюмує Ю. Шерех, «конфлікт особи й суспільства знову скінчився поразкою людини» [4, с. 334].

Підбиваючи підсумки, відзначимо, що кращі драматичні твори М. Куліша належать до скарбниці української літератури й засвідчують потенційні можливості вітчизняного театру першої третини ХХ ст., що розвивався в контексті європейської сценічної традиції. Аналізованим п'єсам міського циклу властиве звернення до поетики експресіонізму й нової драми, тож превалюють модерністські принципи зображення дійсності, звідси параболічність текстів, символізація й метафоризація художнього світу, зокрема часопростору, експресивність монологів, звернення до гротестку, іронії, прийому маски, контрастування, гіперболізації, неоміфологізму тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голобородько Я. Ю. Художньо-естетична цивілізація Миколи Куліша: [монографія] / Я. Ю. Голобородько. – Херсон: Херсон. держ. пед. ін-т, 1997. – 314, [1] с.
2. Крелль М. О новой прозе / Макс Крелль; [пер. с нем. Н. Макшеева] // Экспрессионизм: сб. ст. / [под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова]. – Петроград; Москва, 1923. – С. 68–108.
3. Куліш М. Твори: у 2 т. / Микола Куліш. – Київ: Дніпро, 1990. – Т. 1: П'єси. – 509 с.
4. Куліш М. Твори: у 2 т. / Микола Куліш. – Київ: Дніпро, 1990. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. – 878 с.
5. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования / В. И. Мартынов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: [сб. ст.] / [редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.) и др.]. – Ленинград, 1974. – С. 238–248.
6. Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, методика: [статті з історії і теорії драми; україністика, лесезнавчі і театрознавчі студії; русистика, компаративістика; рецензії; контроверсійна історія літературного процесу 1950–1990 рр. крізь призму

незаангажованої та ідеологічно голобельної критики ; спогади] / Наталя Кузякіна ; [наук. ред. С. А. Гальченко ; упоряд., вступ. ст. В. П. Саєнко]. – Дрогобич ; Київ ; Одеса. : Відродження, 2010. – 574, [2] с. іл.

7. Свербілова Т. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина ; [за заг. ред. Л. Скорини]. – Черкаси, 2009. – 598 с.

REFERENCES

1. Holoborodko Ia. Iu. (1997) Khudozhno-estetychna tsyvilizatsiia Mykoly Kulisha [Artistic and aesthetic civilization Mykola Kulish]. Kherson : Kherson. derzh. ped. in-t. (in Ukrainian)
2. Krell' M. (1923) O novoj proze [About new prose]. Jekspressionizm. Petrograd ; Moskva, pp.68-108.
3. Kulish M. (1990). Tvory : u 2 t. [Writings : in 2 books] T. 1 : P'iesy [Plays] Kyiv : Dnipro. (in Ukrainian)
4. Kulish M. (1990) Tvory : u 2 t. [Writings : in 2 books]. T. 2 : P'iesy, statti, vystupy, dokumenty, lysty, spohady [Plays, articles, speeches, documents, letters, memoirs]. Kyiv : Dnipro. (in Ukrainian)
5. Martynov V. I. (1974) Vremja i prostranstvo kak faktory muzykal'nogo formoobrazovaniia [Time and space as the factors of musical formation] Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve. Leningrad, pp.238-248.
6. Kuziakina N. (2010) Avtoportret, interv'iu, publikatsii riznykh lit, istoriia yikh retseptsii ta interpretatsii, memoria [Self-portrait, interviews, publications of different years, history of their reception and interpretation, memoria]. Drohobych; Kyiv ; Odesa: Vidrozhennia. (in Ukrainian)
7. Sverbilova T. (2009) Vid modernu do avanhardu : zhanrovo-stylova paradyhma ukrainskoi dramaturhii pershoi tretyny XX stolittia [From modern to avant-garde: the genre-style paradigm of Ukrainian drama of the first third of the twentieth century]. Cherkasy. (in Ukrainian)

INNA KREMINS'KA

THE POETICS OF M. G. KULISH'S PLAYS "THE PEOPLE'S MALAKHIY" AND "PATHETIQUE SONATA"

The article is devoted to studying of the dominant aspects of the poetics of M. G. Kulish's plays "The people's Malakhiy" and "Pathetique sonata" concerning time and space (images of a road, a street, distance, a wall, cages, opposition of "up – down" motif of revival, complicated artistic time).

The purpose of the article is to analyze the characteristic features of the expressionist poetics of the author's dramaturgy. The theoretical and practical significance of the annotated work is that the main results of this article can be used in the further study of the history of Ukrainian literature of the first half of the XX century, the artistic world of M. G. Kulish's drama.

The methodology of the research in the stated work assumes the use of elements of the mythocritical approach, the structural-semiotic method, as well as the motivational analysis. As a result of the research, we came to the following conclusions: in the analyzed works of the author, the modernist principles of depicting reality, the parabolicity of texts, the symbolization and metaphorization of the artistic world, in particular time and space prevail, the expressiveness of monologues, the appeal to grotesques, irony, the reception of masks, contrasting, hyperbolization, neomythologisms.

The article noted the conceptual importance for the investigated elements of the social pieces (political) mythology, art actualized in dramatic texts (for example, the myth of a helmsman (Lenin), homelessness, image of a "new man", provincialism, sacralization of a political leader, messianism of the proletariat, "one's own – stranger", etc.).

The article is intended for specialists and post-graduate students working in the field of philology, theater history, etc.

Key words: *poetics, new drama, the artistic time, art space, motif, expressionism.*

Одержано 15.05.2017 р.