

Тетяна СВЕРБІЛОВА,
старший науковий співробітник
Інституту літератури
ім. Тараса Шевченка НАН України

МИКОЛА ГУРОВИЧ КУЛІШ* (1892–1937)

УДК 821.164.2.09(092)

Авторка статті розглядає біографію й творчість М.Куліша на тлі доби, подає комплексний аналіз його драматургії, порівнюючи із західноєвропейською й російською.

Ключові слова: мелодрама, трагедія, трагікомедія, антиутопія, тоталітаризм, фанатизм, соціальна утопія, пошуки національного коріння.

Найвизначніший український драматург радянської доби, явище світового масштабу. Цього письменника розстріляно на Соловках у 1937 р. разом із режисером Лесем Курбасом. Його твори дотепер чекають на сучасну інтерпретацію. Сюжети п'єс Куліша позначені прикметами доби, що нині цікавлять переважно істориків та теоретиків культури. Проте слово письменника, відірване від художніх шукань митців Європи та Америки, перебувало в річищі загальноєвропейських стилевих шукань 1920-х – поч. 1930-х рр. Нарешті, цьому письменникові, як нікому іншому, вдалося зберегти в шатах радянської драматургії українську версію мистецького проекту про зміст і сенс буття, про невідворотні комунікативні розриви, трагізм мислення і поведінку людини перехідної доби, коли «вік вивихнув суглоб». Відкриття феномену малахіанства як утопії радянського типу на українському ґрунті й водночас антиутопічного сумніву в можливості її реального втілення – теж належить Кулішу.

Його, сина наймита с. Чаплінки на Херсонщині тодішнього Дніпровського повіту, Миколаївської (Таврійської) губернії, після закінчення народної школи як винятково здібного та обдарованого школяра вчительським коштом було послано до повітового містечка Олешки, де він і продовжив навчання у міській школі. Тут дуже бідував, голодував; коли скінчилися гроші, деякий час жив у благодійному притулку. У школі писав та виставляв імпрези – маленькі сценки, влаштовував дитячі театральні дійства, був редактором рукописного журналу. Склав екстерном іспити на атестат зрілості, був зарахований на перший курс філологічного факультету Одеського університету, але його навчання перешкодила Перша світова війна. Куліша мобілізували, він закінчив офіцерську школу прапорщиків, добровільно поїхав на фронт, воював на передовій, був поранений та контужений. У 1918 р. повернувся до Олешок, де його обрали головою «Просвіти», а також головою міської управи. Внаслідок зміни влади потрапив до в'язниці, після звільнення виконував обов'язки голови виконкому Ради робітничих, селянських та солдатських депутатів. Сформував Дніпровський селянський полк, який брав участь у боях з білою армією від Херсона до Києва. Член партії більшовиків з 1919 р. У 1920 р. його призначили начальником групи військ Херсонського напрямку. У тилу формував загони повстанців,

був членом ревкому, після встановлення радянської влади працював інспектором народної освіти, організовував дитячі садки, ясла й притулки. Склав першу українську абетку, що називалася «Первинка». Від 1921 р. редагував провінційну газету, був членом виконкому та завідував відділом народної освіти.

Цікаво, що карколомна військова та державна кар'єра Куліша ніяк не відобразилися в його творчості. Складається враження, що десять років він займався не своєю справою, яку ладен був забути. Згодом із жалем згадував свої намагання змінити життя в рідних Олешках – містечко так і залишилося глибокою провінцією, а роки, відірвані від письменництва, пропали. Можливо, якби він мав трохи більше часу для творчості, то описав би свій багатий життєвий досвід. Однак для творчості йому було відведено лише 10 років.

Невідомим залишився автобіографічний роман «Трохим Леміш», що його митець виношував упродовж багатьох років, але не видавав до друку. Цей твір задумувався як епос приватного життя у добу війн та революцій – «жорстокий реалізм», за визначенням автора. Рукопис роману згорів в окупованому німцями Харкові... Якщо звернутися до листів Куліша, написаних протягом 1924 р. до І.Дніпровського, то сюжет «Трохима Лемеша» був епічним варіантом пізнішої «Патетичної сонати», дія якої починалася ще до Першої світової війни. «Лірика кохання спілітається з блискавками та чадом війни», – писав Куліш Дніпровському. Інколи він розглядав свій твір як кінороман, випередивши, принаймні в задумі, майбутнє становлення цього жанру у світовій літературі.

У 1923 р., працюючи на адміністративній посаді в губернському відділі народної освіти в Одесі, він почав писати першу п'єсу «97» (інші назви – «Голод», «Незаможники», «Гибель одного комнезаму», «Мусії Копистка»), яку закінчив у червні 1924 р. Вірний друг дитинства та драматург Іван Дніпровський став посередником між п'єсою і режисером Гнатом Юрою, який змінив фінал трагедії на «більш оптимістичний» «з ідеологічних міркувань». Її прем'єра в Державному театрі ім. Івана Франка (Харків), хоча й у спрощеній редакції, з якою не погодився автор, що запропонував власний варіант, стала датою народження українського радянського традиційного психологічного театру. Несподівано прийшов великий успіх. П'єса, розрахована на самодіяльній театри, одразу ж потрапила до репертуару державних.

* Початок, продовження у 1-му числі 2013.

Парадокс радянської партійної логіки та партійної дисципліни полягав у тому, що вже відомого автора славетної п'єси так і не перевели з Одеси до тодішньої столиці – Харкова, навпаки, його послали до глибокої провінції, якою на той час був Зінов'ївськ (колишній Єлисаветград, нині Кіровоград) на посаду редактора місцевої газети «Червоний шлях». Куліш у розпачі небезпідставно побоювався, що в провінції – в міщанському «непівському болоті», він загине як письменник. Відсутність у містах живої української мови він сприймав як національну трагедію. У його творах, написаних немовби легкою природною мовою, засвоєною від матері-полтавки, відчувається важка професійна робота інтелігента, який студював мову за словниками і навчався у старших авторів. Тож легкість ця показна.

Першою професійною українською п'єсою радянських часів була саме трагедія М.Куліша «97» (1924, остаточна редакція 1929). У ній ідеться про голод на Херсонщині на початку 1920-х. Водночас це перша п'єса з трилогії про українське село. У другій – «Комуна в степах» (1925; остаточна редакція 1930) – описано сумний досвід перших радянських сільських трудових колективів. Події останньої – «Прощай, село!» (1933) – безпосередньо стосуються колективізації 1929–1930 рр.

У 1920-х – 1930-х рр. «97» виставлялася у «Березолі», Театрі ім. Гната Михайличенка й інших. На гастроліях Театру ім. І.Франка у Москві у 1926 р. п'єса знову мала успіх. Вона виходила друком українською, російською, німецькою мовою. Нині вже очевидно, що ця перша професійна п'єса була першою не тільки в українській драматургії радянського періоду, а й у загальнорадянській. В історіях радянської драматургії першими такими творами протягом кількох десятиліть вважалися три російські п'єси: «Любов Ярова» К.Трен'єва, «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова, «Розлом» Б.Лаврен'єва. Але, як слушно зазначив Л.Танюк, вони з'явилися роком або двома пізніше. Водночас зарахування твору М.Куліша до побутово-психологічного театру, що домінувало у вітчизняному театрознавстві в попередні роки, теж потребує уточнення.

Парадокс полягає в тому, що це – єдина п'єса Куліша, щодо якої не було дискусії. Ще сучасники оцінили її як власне психологічне, нове мистецтво. Вони не спостерегли в п'єсі тієї умовності, за допомогою якої було створено трагедію нації, осліплену чужою ідеєю. Як народна трагедія вона зовсім не така наївна річ, як може здатися нашим сучасникам. Першими це зрозуміли в театрі «Березіль», де п'єсу виставили у 1930. Це була спроба соціально-філософського узагальнення, але виставу псував раціоналізм у задумі, чого не було у попередніх постановках п'єс Куліша в цьому театрі.

Автор був невдоволений своїм первістком, вважав п'єсу незавершеною, і вже після театрального успіху та виходу друкованою книжкою продовжував її переробляти. Існувало кілька редакцій тексту п'єси і кілька варіантів її фіналу. Це неавторизована редакція театру ім. Івана Франка. Наступна – редакція, подана автором до друку 1925 р. Далі – пере-

роблена редакція (1929), а також березільський варіант (1932 і 1934).

Тривалий час, аналізуючи п'єсу, критики посилалися на автокоментар драматурга у листі до письменника А.Любченка від 20 жовтня 1924 р. з приводу підготовки до вистави у Харківському театрі ім. Івана Франка: «...для мене переважала гола правда, неприбрана й нештучна. П'єса – шматок життя. Отже, слід виставляти в гострих, реальних тонах». Не варто перебільшувати значення цього автокоментаря. Адже історія з двома фіналами п'єси свідчить саме про те, що автор уважав театральну версію незадовільною не тільки тому, що театр привніс до твору недоречні «ідеологічні міркування», а й тому, що «внутрішня будова п'єси буде порушена». «Головним у п'єсі є нерви, – підкреслює автор. – Не можна так “оказьонювати” кінець п'єси, яка матиме надалі до деякої міри історичне значення». Внутрішня будова, яка тримається на «нервах», – це ознака письма ХХ ст., що дуже відрізнялося від того побутового психологізму та натуралізму, який тільки і міг запропонувати Харківський театр ім. Івана Франка. Саме тому перші варіанти фіналу «97», не перероблені театром, нині сприймаються як самостійний, завершений текст, що ґрунтувався на інших законах, ніж закони традиційно-побутової психологічної драми, від якої відштовхувався автор.

Як драматург Куліш послідовно йшов до створення драми модерну й авангарду. Його пошуки перекукувалися з експериментами Б.Шоу і Л.Андреєва, Л.Піранделло і Кромелінка, О'Ніла й Ж.Ануйя, Ж.Жироду. Український мистецький авангард 1920-х – поч. 1930-х рр. узагалі неможливо зрозуміти без п'єс Куліша та вистав за ними Леся Курбаса. Тим часом у критиці завжди побутовала думка, що перші п'єси драматурга було виконано у традиціях «побутового реалізму» на відміну від наступних експериментальних творів. Проте навіть перша п'єса драматурга часом містить такі мистецькі явища, які були невідомими не тільки «оказьоненій» літературі, а й узагалі з'явилися пізніше.

Зображення побуту в драмі зумовлює подвійне жанрове забарвлення сцен – комічне і трагічне водночас. У найзагальніших рисах – це якість народної трагедії як жанру. З іншого боку, така двоїстість спирається на стереотипи української культури, що пов'язані з історичними особливостями формування національного світогляду. Образ Мусія Копистки є не тільки органічним продовженням традицій українського національного психологічного театру, а й – усупереч цим традиціям – утіленням нового типу героя, власне трагічного, який гине заради ідеї, не здогадуючись про її історичну сумнівність. Це трагедія фатального незнання. З іншого боку, «психологічна конкретність» героїв п'єси така ж важлива, як і загальна універсалізація змісту самого твору. Недаремно Куліш обстоював саме збірну назву своєї п'єси. Трагічне при цьому не є константою, заданою від самого початку, а формується у процесі розвитку сюжету, окремих побутових, смішних і сумних водночас, епізодів. Спираючись на звичний тип глядацького сприйняття, автор спершу звертається до традиційної української

мелодрами. Проте побут у п'єсі – лише своєрідні лаштунки, за якими приховується інший зміст. Герой змушений діяти в найтрагічніших обставинах. У фіналі комічні діалоги накладаються на глибоко трагедійне світобачення. Трагедійне (так визначив Куліш жанр свого «Народного Малахія») стає неодмінним складником умовно-побутового зображення.

Так, у «психологічно недостовірному» первісному фіналі «97» уже з'являються деякі елементи, властиві драмі абсурду 1950-х рр. Насамперед це стосується психологічно недостовірної картини смерті Серьоги Смика. Стосовно цього персонажа, що є «типом босяка в минулому і радянського робітника зараз», в автора були певні вагання та сумніви: «він в мене гарно не вийде», на відміну від живого та повнокровного незаможника Мусія Копистки. Хоча сцену смерті голови ревкому Сергія Смика вирішено з використанням традиційного для драми експресіонізму мотиву «життя людини», але типові моменти (умираючи, він бачить смерть і погрожує їй, викликаючи на двобій, кличе на поміч бойових товаришів) подаються крізь призму фанатичної ідейної запліленості людини. Серьога Смик помирає так само агресивно, як і жив. Ця смерть відрізняється від можливої смерті Мусія Копистки, який в остаточному театральному варіанті фіналу позірно спокійно сприймає безпосередню загрозу своєму життю. Абстрактність цього персонажа, брак реальної життєвої біографії наближують Мусія до героїв експресіоністської драми. Деякою мірою його мовлення одірване від побутової конкретики «сільської» п'єси – його лексика швидше босяцька, аніж сільська.

Незважаючи на «ідейно витриманий» фінал, читача не полишає відчуття, що він перебуває в ірреальному світі мертвих, де панує абсурд бюрократичного існування. «Пиши протокола!» – звертається в театральному варіанті фіналу Копистка до Васи, очікуючи на смерть. Фантасмагорична сцена з паперами (протоколами), що розлітаються од вітру в порожній кімнаті, де сам-на-сам помирає «ерой революції» Серьога Смик, підкреслює абсурдність такого існування і мимоволі заперечує «ідеологічну витриманість» п'єси.

Тема канібалізму була, безсумнівно, і сміливим викликом замовчуванню трагічних подій початку 20-х рр., які повторилися у 1933, і водночас пророцтвом майбутнього голоду, коли вкотре спостерігалися факти канібалізму, і, головне, важливою темою ХХ ст., започаткованою романом «Голод» К.Гамсуна. Голод як «основний інстинкт» став поширеною темою мистецтва порівняно недавно. Авангардистські моменти першої п'єси Куліша пов'язані саме із зображенням канібалізму і впливу цього жахливого для європейської культури явища на індивідуальну та колективну психіку. Кульмінація п'єси – це розправа над людоджерями, що перетворює селян на божевільний натовп. Можна припустити, що впливовість франківського варіанту не випадкова, вірогідно, вона належала самому Кулішеві. Сцена божевілля Орини на тлі розповіді про канібалізм та подальша натуралістична картина, коли селяни вихоплюють один в одного сокиру, щоб добити пораненого Ларивона, у

франківській редакції справді вражає. Однак чи була вона повністю незалежною від автора? Адж авангардистські моменти у «97», окреслені пунктирно, – це тільки пошуки стилістики модерну, які знайдуть продовження в подальшій творчості драматурга.

«97» (1924), «Комуна в степах» (1925, 1931), «Прощай, село!» (1933) – трилогія про українське село 1919–1930 рр. і водночас трагічний літопис загибелі українського села. Характерною є вимога видавництва у 1934 р. змінити назву цієї останньої п'єси. У словах «Прощай, село!» – цілком закономірно вбачали аналогію з фактичною загибеллю українського села під час примусової колективізації, хоча сам автор, здається, такого наміру не мав. Драматурга було заарештовано у той же рік, коли його твір вийшов окремим виданням під зміненою назвою «Поворот Марка». Характер дискусії між куркулем (тобто господарем) та «партійною лінією» набував тут рис притчі. «Комуна в степах», незважаючи на певний успіх на сцені, все ж свідчить про учнівство автора. І річ зовсім не в хибному, як на тепер, та архаїчному сюжеті, а в тому, що цій п'єсі бракує драматичної дії. З погляду соціалістичного канону, становлення якого відчувалося саме у другій половині 1920-х рр., характери дійових осіб тут дещо дивні. У цій, на позір, дуже несучасній п'єсі можна знайти зародки того художньо-філософського явища, першовідкривачем якого й був Куліш. Ідеться саме про «малахіанство» (від імені головного персонажа п'єси «Народний Малахій»), що його сучасники закидали драматургові як політичний «ухил».

Можна сказати, що одне зі значень «малахіанства» – це художнє втілення екзистенційного, а не соціально-історичного погляду на соціалістичну утопію. Народний Малахій – самодіяльний пророк з маленького провінційного містечка, постає дивним ще до свого божевілля. Не менш дивні у Куліша й куркулі з його «сільської» трилогії, яка немовби наслідує побутову українську драму. Тема божевілля – одна з центральних для культури ХХ ст., присутня в кожній п'єсі драматурга, «сільські» драми тут не виняток.

Психічний стан куркуля Вишневого в «Комуні в степах», коли він повертається на відібраний у нього комуною хутір, не можна вважати симуляцією божевілля, як це робить безногий Лавро, голова комуні, один з кулішевих «ероїв революції»: «Прикидається!». Хоча певне блазенство, юродство в божевіллі кулішевих героїв справді є. «Малахіанство» не вичерпується винятково клінічним аспектом, який сам по собі не може бути змістом художнього твору.

Заможні селяни, яких кримінальна деструктивна влада позбавляє життєвої мотивації, переживають у Куліша стан фрустрації та дистресу. У першій редакції «Комуні в степах» виразніше відчувається втрата саме екзистенційних цінностей як стимулу до боротьби з комуною. «Розкуркулений» Вишневий повертається не тільки до рідної землі та власного маєтку, розбазареного комунарми, а й до того перелазу, межі рідного, свого світу, де він востаннє бачив дружину та сина, зниклих у безвісті. Він сподівається, що вони повернуться додому. Вишневий остаточно втрачає

своє майно й останню надію зберегти життєво важливий задум, що полягає в тому, аби залишитися на рідній землі, впливати на хід історії. Його поведінка стає трансперсональною, він діє у стані зміненої свідомості – в минулому і теперішньому водночас. Паралельно використання дискурсивних практик масової культури, в даному разі типової схеми мелодрами, підкреслює внутрішню зорієнтованість сюжету на психологію особистості, а не на соціології мас, як це було характерно для канонічної радянської п'єси другої половини 1920-х рр. І той факт, що психологія ця елементарна, так би мовити, первісна, нескладна, примітивна, – теж свідчить про належність «Комуни в степах» до жанру масової культури у тому вигляді, в якому вона народжувалася в Україні під тоталітарним пресом.

Онїрична парадигма є характерною для культури ХХ ст. загалом, зокрема й масової. Наскрізне «малахіанство» персонажів Кулішевих драм полягає в тому, що всі вони – фанати своєї ідеї й живуть у станах зміненої свідомості, що здається дуже дивним для соцреалістичного канону. Марять не тільки куркулі у «сільських» п'єсах, а й «нові» герої. Сон Хими про Леніна у «Комуні в степах» може, на перший погляд, здатися кїтчем, що свідчить про відсутність смаку у драматурга. Та беручи до уваги загальну онїричну парадигму радянської літератури і «малахіанство» персонажів як рису поетики Куліша, слід визнати подібну кїтчеву спрощеність зовсім не простою. Хима помирає, розповідаючи про свій сон, та й сон її дивний, за всіма сонниками, пророкує смерть, хоча сниться їй Ленін: «Немов вийшла я на степ. Зима і хуга б'є. І немов дивилась я на дорогу. Коли дивлюсь, аж дорогою сани – не сани, немов човен пливе, засипаний снігом. Щось везуть хороше. А за човном товариш Ленін без шапки, і руки в кишеньках. А сніг метеликами його вкрив, і немов тане на лобі. А я думаю: холодно ж, а він усміхається та до нас в комуну... Я й прокинулася». Прочитується танатологічний зміст сну не тільки як пророцтва про смерть Леніна, що сталася за півроку (події п'єси відбуваються наприкінці літа – восени 1921), про яку ще не знають персонажі п'єси, але яка вже відома авторові, – а й як пророцтво швидкої загибелі самої сновидиці. Ленін іде без шапки за труною самої Хими.

Онїричні стани згадуються впродовж усієї п'єси. Вона починається зі згадки про сон і сном завершується. Онїричну парадигму підкреслює і візуалізація вставних новел-притч. Виникає закономірне питання: як могла радянсько-партійна цензура пропустити таку, приміром, притчу і дозволити п'єсу до постановки, та ще з неабияким успіхом: «Був собі чоловік один на світі. Ну, може, був би і далі, та заманули його юн-оми, як кажуть французи, по нашому, – одні люди. Заманули, очі зав'язали, вуха агітклейтихом забили та й кажуть: роби! Роби, а тоді, як ми розв'яжемо, ти побачиш, соціалізм засвітиться. От той чоловік робить і робить. Та вже другі розв'язали, кажуть – подивись! Подивився – світиться, думав, соціалізм, аж то грішне тіло». Фрагмент має всі ознаки притчі: невизначений топос – «на світі»; міфологічний час, який промайнув як історична мить, – «другі

розв'язали», – тобто тих людей, які зав'язували, вже не було на світі; нарешті сама ідентифікація героя – найвшого сільського трудівника-невдахи – гранично невизначена: якийсь чоловік. З іншого боку, плакатна візуальність, неприхована агітаційність цієї притчі наближує її до кїтчу як форми масової культури. Тобто проект «колгоспної» трагедії вже від самого початку, коли ще самі колгоспи не стали історичною реальністю, був споріднений з художніми шуканнями масової культури.

Майже всі герої-ентузіаста «Комуни в степах» є паріями, людьми без коріння, хворобливими та інвалідами, нещасними, без будь-якої власності й історії. Людина без коріння позбавлена й вербальної детермінованості в поведінці. «Не своє слово», чужий мовний дискурс визначав радянський стиль життя взагалі, коли мільйони неграмотних та напівграмотних селян та робітників отримали можливість висловитися, але не мали достатньої освіти для власного слова, пов'язаного вже не з побутовим життям, а з початками інтелектуальної діяльності у формі ідеології. Переробка чужого ідеологічного дискурсу породжувала типові мовні штампи, що їх підтримували засоби масової комунікації, передусім у газетах, брошурах. Це явище було характерним для всіх республік СРСР, в Україні ж мало свої особливості. Мовою офіційної ідеології була російська, чужа для селянства. Впровадження української до державного вжитку в 1920-ті рр. так і не відбулося вповні внаслідок насильницького припинення українізації. Окрім того, процес цей значною мірою був штучний. Відтак герої «сільських» п'єс Куліша витримують подвійний мовний тиск: з одного боку, російської мови, з другого – осучаснення української. Цей хворобливий процес відображено у мовленні персонажів.

Третя й остання «колгоспна» трагедія Куліша «Прощай, село!» створювалася і вийшла друком саме 1933-го – під час голодомору, арештів та самогубств серед української творчої інтелігенції й партійних діячів. Нині вона сприймається не тільки як історичний документ, що свідчить про антигуманність та аморальність соціалістичного устрою, що ґрунтувався на тоталітарній системі влади, а й як текст масової культури радянської доби, в якому жанрові константи нової художньої парадигми парадоксально не збігалися з вимогами ідеології й перемагали їх.

Незважаючи на те, що автор намагався підкреслити у фігурі головного героя Марка інтелігентність, лагідність, розсудливість, у поведінці цього персонажа є елементи ірраціонального садизму, що його сучасні дослідники визнають важливою рисою радянської тоталітарної ментальності. Деякі вчинки Марка зумовлені не прагматичною метою – сприяти колективізації та створенню колгоспів. Ситуація руйнування роду, ініціатором якої виступив син-комуніст, стала справжньою знахідкою для радянської масової культури, як і донос малолітнього сина на батька (феномен Павліка Морозова). Це давало можливість гранично драматизувати оповідь. Український радянський дискурс мав свої особливості, пов'язані з історико-географічними реаліями та загальним романтич-

ним пафосом. Ситуація дитячої зради у Куліша чи не вперше постає не як героїчний, а як трагічний факт. Дмитрик, син колишнього куркуля Ільченка, бажаючи стати зразковим комсомольцем, відкриває всім батькову таємницю, яку випадково підглядеві у вікно – де батько сховав родинні цінності. Справжньою кульмінацією є сцена розкриття сховку, що свідчить про руйнування роду. Йдеться про по-садиствському викривлену ініціацію вкрай невротизованого фальшивими цінностями підлітка. У сцені використано прийоми раннього німого кіно, що переважно народилося з мелодрами. Масовий глядач, який не розумів «Звенигори» Довженка, уподобав проте такі мелодраматично-кінематографічні сцени.

Трагізм п'єси полягає в тому, що у старовинній іконі заховані не тільки кілька здобутих важкою працею золотих монет, золоті хрестики та материні сержки – смішні набутки життя селянина, а й державні документи на землю. Одна влада юридично оформлює акт на землю, за яку бере гроші, а інша не тільки позбавляє права на власність, оформлену юридично, а й притягає до кримінальної відповідальності за збереження цього юридичного документа – виселяє з рідної домівки у безвість. Усвідомлення ворожості влади до людини в цій сцені виводить загалом орієнтований на масову культуру текст із загального агітаційного дискурсу будь-якої п'єси на сільську тематику. Чи хотів цього сам автор, який цілком залежав від влади? Мабуть, ні. Так само, як не хотів, щоб назва п'єси сприймалася у зв'язку зі знищенням села у добу голоду 1933 р.

«Отак загинув Гуска» (1925) – п'єса, перероблена з російськомовного водевілю юнацьких років «На рыбной ловле» (1913). За життя автора вона не побачила світла рампи, її не було надруковано. На перший погляд, це типовий гротесковий фарс із життя на смерть переляканого політичними змінами у суспільстві провінційного філістера. Утім жанр її не можна визначити як водевіль або фарс. Швидше це сучасний трагіфарс.

Стилізація сакрального типу культури, використання певних ритуальних ситуацій характерні як для раннього фарсу Куліша, так і для його вершинної тетралогії, що за жанром наближається до трагікомедії та трагедії («Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Патетична соната», «Маклена Граса»). Провінційний службовець Гуска започаткував найпопулярніший у драматургії митця тип людини, збитої з пантелику радянською владою. Далі у цьому ряду стоять: Малахій Стаканчик, Мина Мазайло. Недаремно ці імена повторюються у назвах творів. Обиватель у Куліша – не міщанин. Це істота, позбавлена духовних поривань, не здатна зрозуміти та прийняти життєву боротьбу як закон розвитку суспільства. Персонаж Куліша – пересічна людина, яка завжди потрапляє під колеса історії, хоча й ставить собі за мету особисте щастя, спокій та добробут, як Гуска, коли ж відмовляється від нього, то заради доморослого морально-реформаторського проекту, як Малахій, або особистого плану життєтворчості, як Мазайло. Тому насправді нічого «викривального» в дотепних та веселих комедіях драматурга немає.

Цікаво, що попри наявний у «комедійках» Куліша екзистенційний трагізм, лише поодинокі актори, які створювали їхню сценічну історію, сприймали образ головного персонажа не як комедійний, а як трагедійний. Про трагедійне прочитання фарсу «Отак загинув Гуска» свідчить і задум автора, який писав І.Дніпровському: «Вагаюсь з фіналом. Чи не зробить так? Хай публіка сміятиметься дві з половиною дії, а тоді витріщить очі і жахнеться, як побачить, що Гуска таки справді зависився на вербі у плавні». У гротесковому сміхові трагіфарсу вчувається вселюдський та всесвітній смертний жах маленької людини перед апокаліпсисом нового часу, народженого революцією.

Узагальнена постать Ревізора, що її М.Гоголь трактував як найвищого метафізичного суддю, у свідомості Гуски трансформується в міфічного чекіста, за якого він приймає свого квартиранта-освітянина. А тим часом смертельний жах Гуски перед караючою владою не позбавлений сенсу. Герой Куліша прозирає події майбутніх років, коли звичайні рибалки та працівники освіти перетворювалися на вбивць, співпрацюючи з владою. Сама ж провина людини перед владою була абсурдною. Саме в цьому й полягають блискучі передбачення ранньої комедії Куліша. Гуска, реєструючи дорослих дочок у державній установі, забув повне церковне ім'я сьомої з них, відтак вона залишилася незареєстрованою. З цього він робить несподіваний висновок: «Гадаю, що треба ждати на трус, себто на обшук у домі». Незареєстрована дівчина як привід для ув'язнення батька – такий трагіфарсовий, гротескний хід, що увиразнює бюрократичний абсурд, змушує глядача згадати не тільки абсурдно-гротескний світ гоголівського «Носа», а й кафкіанські перетворення. Тому цю «несерйозну» «комедійку» не варто недооцінювати.

Гуска органічно не сприймає нової влади: при слові «суботник» у нього підвищується температура та прискорюється пульс. Гуска й радий був пристосуватися – «нехай цар чи соціалізм, щоб тільки було тихо», але в нього стався конфлікт із власним мовленням. Парадокс мовлення як психологічний казус – це, згідно з вимогами часу, наскрізна тема Куліша. Адже в радянському суспільстві традиційне мовлення витіснялося новоязом, позиція ж людини у новому світі характеризувалася невизначеністю. Новий радянський волапук стає частиною індивідуальної свідомості людини, яка хоче і не може пристосуватися до життя. З іншого боку, саме завдяки парадоксам мовлення Кулішеві персонажі усвідомлюють незнання і невимовлений ними сенс буття. Мовлення допомагає їм самоідентифікуватися у буремному і незрозумілому світі.

Тому не тільки «філологічна комедія» Куліша «Мина Мазайло» безпосередньо дотична до проблеми мови та мовлення, а й попередні його твори мають виразне мовне забарвлення. Гуска збожеволів саме на ґрунті того, що старий службовець, колишній колезький секретар, якого урівняли з простим писарем, не розуміє радянського слова «грамчека», що асоціюється у нього не з писемністю, а із сумновідомою комісією з боротьби з контррево-

люцією, державною каральною поліцією нової влади. «Органічне» неприйняття нового життя наближує «фізіологічну» реакцію Гуски до реакції гоголівського Городничого, який крах своєї віри в Ревізора теж сприймав на «фізіологічному» рівні. «Куди ж мені сховатися? – кричить Саватій Гуска у фіналі. – Невже ж нема такого місця на землі? Невже загину-с? Мільйон свічок в очах і немов тисячу панахид навколо правиться». Потрясіння трагіфарсового героя сягає шекспірівських пристрастей, він божеволіє, забуваючи, де перебуває, але згадує про свиню Маргаритку, що сидить удома в підпіллі, ото-тожнює грозу з падінням гардероба, що його переховує від радянської влади на горищі. Гоголівська абсурдна й алогічна деталізація свідчить не про мізерність персонажа, а про трагічну долю маленької людини в добу великих історичних катаклізмів. Історія розчавлює Саватія Гуску.

«Сатира – без найменшого проблиску. Радянська Україна – якась суцільна божевільня», – писав свій присуд політичний цензор про наступну «комедійку» Куліша «Хулій Хурина» (1926). Тему крадіни як божевільні цензор визначив напролюд точно. На перший погляд, може здатися, що це справді сатира на бюрократичні установи радянської влади. Саме так і сприймали п'єсу сучасники. Вона викликала велику дискусію, але сценічної історії не мала. Сам автор оцінював свій твір як сатиру: «Це сатира на нашу неграмотність та косність». Утім із сучасної перспективи це радше гротеск абсурду, репрезентація світу як суцільної божевільні. Цей ракурс вважається одним з найбільш ангажованих у мистецтві ХХ ст. Те, що раніше вважалося сатирою на певний суспільно-бюрократичний лад, у модерній рецепції втрачає риси доконечного історизму і сприймається як екзистенційне божевільня людського існування, що звелося до форми, втративши сутність. Як у мовленні психічно хворої людини, таке життя зберігає зовнішню логіку, але внутрішньо позбавлене сенсу.

Отже, визначення «сатири» для п'єси Куліша, як і загалом для творів ХХ ст., таке ж випадкове та не обов'язкове, як й ім'я Хулію Хуреніто (герой авантюрної повісті сучасника Куліша, російського письменника І.Еренбурга) – для сюжету «комедійки» «Хулій Хурина». Необов'язковим є також і введення до тексту реалій медійної політики 1920-х рр. Текст Куліша наскрізь інтертекстуальний. У такому разі інтелектуальність є і пародійною грою, й іронічним знуцанням з читача та критика, які надто серйозно ставляться до літературного тексту, адже до сюжету введено такі артефакти масової культури, як твір Еренбурга чи журналістика Соколовського. Здається, Кулішів текст дещо випередив аналогічні явища у світовій культурі масмедіа на зламі ХХ–ХХІ ст. Треба сказати, що «стьоб», поширений у сучасній українській масовій культурі (скажімо, сленгові пародії Леся Подерв'янського), для 1920-1930-х рр. був не дуже характерним, адже вітчизняний авангард переважно розвивався на ґрунті традиційного національного романтичного світосприйняття.

Втративши надію відшукати містифіковану героєм-шахраєм могилу, перелякані чиновники з повісті І.Еренбурга вирішили замість неї підсунути громаді якусь стару, невідому могилу. Партократи у п'єсі «Хулій Хурина» конструюють натомість небіжчика. Значення реставрованої смерті підсвідомо накладається на всі форми діяльності Хоми Божого й новітньої бюрократії. Значення гри мають не тільки фабульні пошуки могили на кладовищі, а й позасюжетні натяки самого автора. Драматург грає не тільки з «Коротким курсом історії ВКП(б)», а й із самим театром. У «комедійці» «Хулій Хурина» є гротескна історія згвалтування в ложі театру під час вистави – так автор дошкульно посміявся з друзів-режисерів та акторів. Загалом ця п'єса наскрізь гротескно-театральна, тут абсурд буття в мертвому полі радянської офіційної дійсності зображено у формах балагану.

Традиційний для українсько-російської культури мотив «приїжджого зі столиці», що його започаткував Г.Квітка-Основ'яненко й використав М.Гоголь, в умовах 1920-х рр. трансформувався у модерні спроби національної самоідентифікації. Адже столицею для провінційного містечка, що ним керує колишній незаможник Хома Божий, є не так Харків, як Москва. Здається, українське державне самоврядування немовби офіційно й визнано, але його зведено до бюрократичної форми. Українізація під керівництвом Хоми Божого, якому її нав'язали згори, зводиться до безглузлого додавання слова «позаяк» до анекдотичних постанов підлеглих йому райвиконкомів. Найчастіше автор показує дійсність через колоритний бюрократичний текст. Він узагалі перетворює дійсність на мовний досвід, мовний експеримент. Можливо, саме тому майже в кожній його п'єсі йдеться про експеримент влади з українізацією.

Український шахрай, однофамілець відомого партійного журналіста, впевнено видає себе за цього останнього. «І ніхто за документами не питає, – твердить він. – Москва, брате!.. Гегемонія!..» Поцікавившись українізацією та прізвиськом Хоми Божого, шахрай вдають із себе представників «центру» і вважають, що не заїхати на український партійний пленум до Харкова буде нечемно: «Все ж таки Україна...» У комедійній поведінці українських шахраїв можна легко впізнати поверхово-бундючне, самовпевнене та поблажливе ставлення метрополії до підлеглої країни. Редактор газети, який попався на вудку шахраїв, у відчаї кричить: «...хай посилають в Росію... К бісу ця Україна, і газету, і мову... Ой, Україно, щоб тебе!..» Інший персонаж резонно запитує: «То чим же винна тут невістка? Україна! Мова...» Не виходячи за межі доморослої провінційності, драматург таки показав абсурдну підміну процесу українізації бюрократично-радянським мовленням. Помпезні заходи щодо вшанування неіснуючого небіжчика лускають, залишаючи по собі тільки згадку очевидців про «красиву» промову Хоми Божого, в якій свічки було замінено «ясними ліхтарями соціалізму». Соціалізм, як і раніше, залишається мовним фантомом.