

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 і 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.

У мелодрамах «Зона» (1926) та «Закут» (1929) Куліш звернувся до теми переродження революційної ідеї й ідейного фанатизму як катастрофи. Обидві п'єси заборонили, тому до кінця 80-х вони зберігалися в архівах. Споріднені як за сюжетом, так і за дійовими особами, вони, проте, не є різними редакціями того самого тексту, а самостійними творами. По-перше, можна розглядати ці п'єси як сміливе дослідження найбільш гострого питання, яке так і не змогла розв'язати жодна з революцій: неминуче і невідворотне переродження революційної свідомості, моральна деградація, перетворення будь-якої революційної організації на своєрідну масонську ложу, де закони зовсім не демократичні, а долю членів такої ложі вирішує випадкова «трійка» й оскарженню її рішення не підлягає. Йдеться про такі історичні реалії 1920–1930-х рр., як партійні чистки, що загалом не були винятковим явищем для радянського типу партійності, а мали певне типологічне значення для ХХ ст. загалом. Подібні історичні процеси характерні й для Третього райху та інших тоталітарних режимів. Зрозуміло, для того, щоб так оцінювати події тих років, треба було мати неабияку сміливість і віру в те, що митець у суспільстві, яке проголошує свободу, невіддільний і недоторканий.

По-друге, за жанром – це мелодрами. Вважається, що мелодрама є спадщиною естетики радянського типу. Утім під знаком мелодрами розвивалася не тільки радянська культура 1920–1930-х рр., а й європейська.

Якщо визначати жанр обох цих п'єс точніше, то мелодрамою *sensu stricto* можна назвати лише першу з них, де стається подвійне вбивство на ґрунті ревностів та самогубство внаслідок розчарування у власному «революційному маршруті». Друга, написана через три роки, вже наближається до естетики п'єси-диспуту «Вічний бунт» і є, власне, предтечею останньої, незважаючи на мелодраматичний сюжет.

Звичайну для того часу подію – партійну чистку – персонажі Куліша сприймають знаково у сенсі екзистенції, бо кожен із них підлягає вироку власної контрольної комісії. Ревізії, перевірки в гоголівському, метафізичному розумінні для 1920–1930-х рр. мали надзвичайне значення в загальнокультурному аспекті. У цій ситуації актуалізувався архетип Страшного Суду, наявний у релігійній свідомості багатьох народів. Тоталітарний тип культури посилено використовує цей архетип, адже Страшний Суд онто-

логічно пов'язаний з архетипом Батька, який, власне, здійснює ревізію і покарання. За З.Фройдом, страх караючого батька – це страх кастрації. Для радянських партійців 1920–1930-х рр. виключення з партії було рівнозначне кастрації. Партійний лідер Сталін, який завжди незримо стояв за безособовим інститутом партії, вже з кінця 1920-х рр. за допомогою засобів масової інформації та суцільного ідеологічного, виховного тиску усвідомлювався як Батько. Крім «трійки» випадкових «чистильників», цю партійну процедуру ідейно контролював суворий вождь... Чистка в ці роки сприймається не тільки як побутове явище, а й як метафора чистилища.

У «Закуті» подано реєстр різного потрактування цього феномену, що порушує права людини і свідчить про втручання системи в інтимне життя особистості. Розгляд інституту чистки як клініки цілком уписується до постмодерного культурологічного дискурсу ХХ ст. і може вважатися надзвичайно актуальним. Клінічний аспект характерний і для мовлення трагічного персонажа. За формою воно абстрактно-метафоричне, алегоричне, притчеподібне, не корелює з реальністю і не орієнтується на адресата. Експресивність, характерна для такого типу мовлення («синдром Поприщина»), дає можливість письменникові, який використовує його для мовної характеристики персонажа, перевести жанрову домінанту в комічний, трагікомічний або трагічний план. Тому таке мовлення можна спостерігати й у Саватія Гуски, який божеволіє од жаху перед революційною катастрофою («Отак загинув Гуска»), й у напівбожеволілого Малахія Стаканчика («Народний Малахій»), і в алкоголіка Овчара («Закут»).

Постать Овчара найбільше наближена до фігури Ромена з «Вічного бунту», натомість своїм скепсисом він нагадує безпритульного музиканта Падур з останньої трагічної п'єси «Маклена Граса». Овчар також звертається до місяця, що його називає «лисим»: «Скоро і тебе вичистять із соняшної системи. Бо нікому ти тепер не потрібний в епоху електрики й пролетарських революцій, старий мрійнику, срібнолобий ідеалісте! Нікому! Хіба що на кладовищах та на кону для декорації...»

Хоча в «Закуті» автор відмовляється од зовнішнього мелодраматизму, за тональністю це все-таки мелодрама. «Зона» і фавульно, і характерологічно є класичним прикладом мелодрами з пострілами. Радобужний тут усупереч кар'єрі впадає у стан афекту і вбиває дружину та її кохання. Мовлення характеризує його як людину в критичному стані свідомості

* Продовження, початок у 12-му числі за 2012.

й людину з примітивними почуваннями. Трагедія примітивної людини і є ознакою мелодрами, традиційного для української культури жанру, який у 1920-ті рр. переживає відродження на вітчизняному ґрунті. Цей жанр, звернувшись до особистого життя партійця, протистояв офіційній настанові на нівелювання індивідуальності колективом. Гра в бюрократичний колективізм вимагала знеособлення людини. Тому мелодрама зі своїми смішними з нинішньої перспективи пострілами, вбивствами через ревності, подружніми зрадами у 1920–1930-ті рр. була чи не єдиною захисницею людяного в людині – того, що протистоїть парадному офіціозу зборів та митингів.

Мелодрами Куліша, як і його трагікомедії, побудовані на принципі універсальної гри з дійсністю. Його персонаж справді стає «людиною, що грає». «Це ж з якої опери?» – запитує персонаж «Зони» й дістає відповідь: «З сьогочасної... Може, хочеш знати дійових осіб?» Секретар партосередку закликає персонажа до порядку: «Ти ж не дитина і не на сцені!» Самогубець у «Закуті» перед пострілом промовляє сам до себе: «Припини цю комедію... Висновок трошки несподіваний, театральний. Гаразд! Відповідаю теж трошки несподівано і театралью: коли щирість вмирає, – бере гору театральність...», тобто людина перетворює на комедію власну смерть.

Цікаво, що героєм цієї сцени є людина перед власною смертю, а єдиним глядачем цієї саморобної вистави – погруддя Леніна, витвір скульптора-самогубця. І реакція цього «глядача» саме така, якої і потребує «комедія»: «Очі примружені, трошки іронічні; Ленінові очі всміхалися». У семантичній опозиції мертвого, камінного – живому легко прочитується класична традиція «Камінного господаря» Лесі Українки. У п'єсах Куліша підкреслено «залізобетонні» риси пам'ятника, що поширюються й на людей. Нам невідомо, як сам автор, що був партійцем, ставився до тиражування пам'ятників одній особі. Але драматург Куліш вельми двозначно передав захват селянина: «Ах і матеріал! От якби хату з такого матеріалу або школу!» Залізобетон у 1920-ті рр. був ще новим будівельним матеріалом, винаходом доби модерну та його символом. Архітектура ХХ ст. пройшла під його знаком і зрештою відмовилася од нього. Матеріал цей не зміг захистити людину від холоду. В сюжеті Куліша залізобетонний пам'ятник теж холодний і не може нікого захистити.

Щодо головного персонажа, то він порівнює себе з каменем: «Я камінь. Я даблю... Та тільки з такого каміння можна вибудувати фундамент для мостів до соціалізму...» Порівняння людини з будівельним матеріалом або будівельними інструментами було прикметною рисою радянської культури. Для селянської України «залізобетонні» аналогії були нехарактерні, але концепт «камінності» мав історичну традицію. Тому партійний функціонер принципово відводить собі роль камінного фундаменту соціалізму.

Соціалізм як «хвора мрія потомленого людства» є провідною темою чи не найвідомішої трагікомедії Куліша «Народний Малахій» (1927). Жанр цієї п'єси автор визначив як «трагедійне». Водночас

п'єсу з повним правом можна розглядати і як анти-утопію. Її незвичність ще довго вражатиме глядачів. Це п'єса екзистенційна, вона актуалізується саме тоді, коли суспільство намагається вдосконалити природу людини через політичні та економічні зміни. Більшу трагедію та утопію важко вигадати.

Прем'єра «Народного Малахія» на сцені «Березоля» відбулася 31 березня 1928 р. Малахія Стаканчика грав М.Крушельницький. Виставу піддали нищівній критиці. Звинувачення мали переважно політичний характер. Драматург і режисер запропонували другу і третю редакції п'єси, але переробки не допомогли: незабаром виставу зняли з репертуару, її автор дістав від ЦК догану з попередженням. Загибель «Малахія» майже збіглася з розгромом ВАПЛІТЕ. Були закриті також «Літературний ярмарок» та «Пролітфронт». Заборона вистави стала першим кроком у політичному процесі нищення новітньої української драматургії та театру.

Оглядаючись на політичний резонанс п'єси, можна легко припуститися помилки, що і зміст її мав політичний, антирадянський характер. А тим часом вона актуальна і через багато років. «Народний Малахій» – це трагікомедія на тему людської мрії; це трагікомедія історичного максималізму, що кладе людське життя на вівтар вистражданої ідеї. В основі п'єси лежить історія хворої на шизофренію людини з типовими маніями та фанатичною наполегливістю в досягненні мети. Увесь світ постає як суцільна божевільня у сприйнятті хворої за мірками «здорового глузду» людини.

Але чи справді Малахій Стаканчик психічно хворий, як вважали деякі рецензенти твору? «Божевільного мало, – висловлюється з приводу проєктів Малахія один із персонажів п'єси. – Просто наколотив чоловічок гороху з капустою, оливи з мухами, намішав Біблії з Марксом, акафіста з Анти-Дюрінгом». Головна ідея Малахія – «негайна реформа людини», про що, на його погляд, забули керівники держави, захоплені перетворенням країни, громадяни якої ще далекі від ідеалу «загірної комуні» – так комуністичне суспільство майбутнього називав герой Миколи Хвильового. Згідно з принципами трагікомедії ім'я Малахій має подвійну семантику: це й останній біблійний пророк, і сленгове визначення «малахольний», божевільний.

Л.Танюк, який побачив у творі Куліша тему неопроцтства, навів низку творів європейської літератури, де месіанство є головним чинником дії¹. Здається, месіанство, яке взагалі повинно розглядатися як архетип, – онтологічний індивідуальний проєкт людини нового часу. В культурі радянського типу воно отримує додаткові риси. Це не тільки соціальний фанатизм, що впливає з ідеї царства Божого на землі, а й традиція позитивізму ХІХ ст. як раціоналістичного світосприйняття, що його повною мірою успадкувала радянська система. Адже дії дивака Малахія визначає віра в реальну можливість реформувати людину за допомогою повчання, переконання та магічного руху руки.

¹ Т а н ю к Л. Драма Миколи Куліша / Л.Танюк // Куліш Микола. Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990.

«Голуба мрія» самозваного «наркома», що завершується абсолютним небуттям, «нічим», укорінена в останніх сторінках Об'явлення Йоана Богослова, що ним завершується Святе Письмо. Пророцтва про Новий Єрусалим дуже органічно поєднуються в Малахія із соціалістичною утопією радянського зразка. Перед нами утопізм мислення людини ХХ ст. як неодмінна риса будь-якого соціально-політичного руху та історичного світовідчуття. Тоталітаризм «голубого» мислення, за Кулішем, – це не витвір сучасної доби, а риса свідомості релігійного типу. Цей тип живиться соціальним міфотворенням. Драматург ставить питання про незмінність у світі зла, що не залежить від соціальних систем та реформ. Божевіллям є не Малахій, божевілля породжує ідеологічний фанатизм, що здатний штучно та всупереч бажанню людини масово реформувати її. Саме цей фанатизм призводить до трагедій.

Трагедія фанатизму «малахіанства» полягає в тому, що, прагнучи до раціональної трансформації первісного задуму Творіння, фанатизм приносить у світ винятково зло: закінчує життя самогубством єдина істота, що любила Малахія, його донька Любуня, йде у дім розпустити «зreformована» Малахієм Оля, яка повірила «голубій» мрії про своє майбутнє щастя. Проте Малахій свого сатанізму не відчуває, він уявляє себе всесвітнім Месією: «І плювали, і били його по ланітах. То він, узявши сурму золотую, подув у ню... (*вийняв дудку*) і загравав всесвітньої голубої симфонії (*загравав на дудку*). Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу, та й заграю...» Моральну оцінку малахіанству дає не хто інший, як хазяйка дому розпусти: «Я вже яка, але ж не така, як оцей... (*плюнула на Малахія й побігла*)».

П'єса Куліша немовби звернена в майбутнє: завжди є можливість трагедійного там, де панує міфічна, релігійна свідомість, яка твердить, що зло можна усунути шляхом реформ чи революцій: економічних, політичних, соціальних. А Малахій сам по собі – персонаж трагікомічний, він не усвідомлює всієї глибини своєї помилки, в яку його втягнула панівна ідеологія.

Загалом Малахій має рацію: грандіозний суспільно-політичний експеримент ХХ ст. з побудовою тоталітарної держави на засадах штучного колективізму зазнав поразки саме тому, що не брав до уваги запитів окремої людини.

Пошуки національного коріння – це основна тема драматургії Куліша. І в цьому він принципово різниться від своїх російських колег. Наприклад, у п'єсі М.Булгакова «Адам та Єва» гине Ленінград. Однак це може бути й будь-яке інше місто Європи, де культура гине під акорди опери «Аїда». У «Народному Малахії» виникає образ Харкова, проте це топос саме тодішньої української столиці, від провінційних урядових установ до Сабурової дачі – місцевої лікарні для божевілля. Основна ж відмінність полягає в тому, що трагікомедія Куліша пропонує національний тип оніричної свідомості.

У «Народному Малахії» розробляється національний ракурс екстатично зміненої свідомості, перетворення її на ейфорію безумства. Малахієві видіння мають яскраве національне забарвлення,

спершу етнографічне, згодом психологічне. У його проєкті нового Єрусалиму знаходиться місце і для досить тверезих міркувань щодо необхідності реформування української мови тощо. Онірична картина «голубого» перетворення людини, шлях, який веде у «ніщо», втілюється у колористичній гамі з натяком на національні особливості цієї екстатичної ейфорії: «...він накриває кожного голубим покривалом, повчає, переконає, потім робить магічний рух рукою і тоді з-під голубого покривала виходить оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, ангелоподібна. Далі ці люди, багато людей і він на чолі їх, з червоними маками та з жовтими нагідками йдуть у голубу даль. По дорозі бачать – стоїть гора Фавор... Потому в голубому мареві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо».

Деякі критики вбачали у постаті Малахія риси окремих діячів української історії (Сковорода, Винниченко). Якщо узагальнити, то трагедія невизнаного пророка полягає в тому, що він намагався поєднати несумісне, дисонансне, втілити етичний і національний ідеал у суспільстві, ворожому цьому ідеалові. Ціна такої хибної ідеї – безумство та смерть у фіналі «Народного Малахія». І в цьому відмінність національно орієнтованої моделі українського експресіонізму від позбавленої подібних рис моделі експресіонізму російського. Традиційний для експресіонізму мотив «Танцю смерті» модифікується у «Симфонію смерті», яку виграє на «дудці вкраїнській» невизнаний месія Малахій: «Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом». Традиція музичного фіналу, характерна ще для «Лісової пісні» Лесі Українки, трансформується поетикою українського експресіонізму, але антиномія «свій–чужий» у «Народному Малахії» не знімається. Тут дійсність постає у подвійному ракурсі: реальні трагедії життя (сцена «реформування» санітарки Олі) проходять непоміченими у світі оніричного марення.

Чи несе Малахій особисту відповідальність за трагічний крах та банкрутство ідеї реформування людини? На вимогу цензури Куліш вставив до тексту окрему дію на заводі, де робітники дають відсіч незрозумілій для них проповіді божевілля, як вони гадають, Малахія і проганяють його геть. Критика завжди вважала цю сцену штучною та вимученою. Утім не така вона вже й погана, як прийнято вважати. Її зміст традиційний – пророк і натовп, що здатний побити камінням того, чие мовлення усвідомлюється як чуже й незрозуміле. Тема нестандартної людини, людини іншого типу культури, тема чужого – особливо актуальна для мистецтва ХХ ст. Є тут й історичний зміст. Однією з головних трагічних хиб соціальної утопії ХХ ст. було те, що історичну помилку теоретичного марксизму ХІХ ст. було втілено у дійсність. Коли в п'єсі Куліша робітники на заводі не розуміють Малахія і ставляться до нього вороже або зверхньо, то в цьому відображається історична перспектива не тільки народницької свідомості, а й радянського марксиз-

му. Гегемонія примітиву і неосвіченості – вина зовсім не Малахія. Людина інтелектуального типу намагається зрозуміти незрозуміле, а не самопевнено відкинути його, як це роблять робітники.

Проте й Малахій несе тут персональну відповідальність, що заторкує метафізичні сфери. Цей персонаж бере на себе роль Творця, втручаючись у процес формування внутрішнього світу людини. Він і порівнює себе з Месією, не боїться аналогій. Водночас він є лише людиною, яка не має права ставати врівень із Творцем і перебирати на себе Його функції.

Письменник вагався дати своєму творові визначення «трагедія», позначивши жанр як «трагедійне». З погляду жанрової системи ХХ ст. це трагікомедія – найсучасніший із жанрів. Пророк як блазень – ось персонаж національної трагікомедії.

Після екзистенційної трагікомедії «Народний Малахій» драматург звертається до «філологічної», точніше, «лінгвістичної» комедії «Мина Мазайло» (1928), яку складно перекласти іноземними мовами. Злободенна тема її – українізація другої половини 1920-х рр. Вона тріумфально виставлялася в багатьох театрах України, але 1930 р., після того, як «українізацію» було згорнено, п'єсу заборонили. Цьому передувала велика дискусія. У «Літературному Ярмарку» (1929. – № 7) було надруковано листа службовця Мина Мазайла до наркома освіти М.Скрипника зі скаргою на українізацію. Саме цей лист-фейлетон і послужив поштовхом до появи Кулішевої п'єси. Незалежно від того, чи це була грандіозна містифікація «Літературного ярмарку», чи реальний фейлетон, ідеться в ньому про речі злободенні для багатонаціональної України, де міське населення користувалося і далі користується переважно російською мовою. Проте ані українізація, ані філологія взагалі не визначають усього змісту цієї дотепної, інтелектуальної комедії. Ще Ю.Шерех помітив аналогію між цією п'єсою Куліша та «Буржуа-шляхтичем» Мольєра. Мина Мазайло, як і Журден, намагається ввійти до «вищого світу», з цією метою наймає вчительку «правильних проізошній». Усі без винятку персонажі твору поглинуті тією формою життя, що характерна саме для обивателя. Не є винятком і молоді герої, зокрема син Мина Мокій, що «схибився на укрмові». Усі вони мріють про запровадження всесвітньої нумерної системи. П'єсу можна вважати також українським варіантом «Пігмаліона» Б.Шоу.

У такому контексті поверхова «українізація» тожджна «русифікації». Інакше й не може бути, коли люди, віддалені од власної національної культури, починають гвалтовно її опановувати. Про це свідчать події на Холодній Горі в родині службовця Мина Мазайла, обивателя в першому поколінні, штучно створеної радянської людини, відірваної від власного коріння. Специфіка комедії полягає в тому, що її персонажів не можна сприймати серйозно, себто всі вони насамперед смішні.

Безглуздість навчальних віршиків – російською «Сенокос» й українською «Під горою над криницею» – полягає в тому, що вони написані в народницькі часи, обидва «аграрні» й абсолютно не

відповідають столичному статусові Холодної Гори. Сільська тематика їх контрастує як із наполегливим бажанням Мина Мазайла відірватися од свого селянського коріння, так і з орієнтацією Моки на індустріальну сучасність усупереч історично традиційним поглядам дядька Тараса. Домінування народницької (сільської) тенденції в українському радянському цивілізаційному проекті підтверджується ще й тим, що впродовж багатьох десятиліть на титульних сторінках підручників з рідної мови друкувалися зображення сюжетів винятково із сільського життя.

Іронія з приводу морального підґрунтя поведінки персонажів набуває трагікомічного сенсу, коли їхня боротьба за форму життя накладається на потворні збочення доби. Для «русифікованих» обивателів не тільки «прілічнєє бить ізнасілованной, нежелі українізованной», а й краще бути арештованим, ніж прийняти у себе вдома «історично самостійного» дядька з Києва. Трагедія доби водночас є й комедією доби. Українізація, русифікація, філологічний аспект криють у собі певну безпорадність у розв'язанні серйозних проблем сучасності, намагання просто не помічати їх. Саме тому після трагікомедії і «трагедійного» у творчості Куліша з'являється весела й легка комедія.

Старий Мазайло, який має хворе серце, а йому він звик довіряти, пророкує: «Воно ось передчува, що нічого з вашої українізації не вийде, це вам факт, а якщо і вийде, то пшик з бульбочкою, – це вам другий факт, бо так каже моє серце». Дискусія у родині Мазайлів за участю родичів із Курська та Києва, а з іншого боку, комсомольців – пародіює стиль радянського життя 1920-х рр., коли створювалася видимість розмаїття думок за цілковитої тоталітаризації людського існування. Адже «українізація по-більшовистському», за висловом персонажа «Днів Турбінних» М.Булгакова, якого цитує тьотя Мотя з Курська, – «це туман, чорний туман, і все це минеться». І цей туман покриває і тьотю Мотю з білосиньо-червоним прапором, і «дядька Тараса» із прапором жовто-блакитним, і хворого на серце бідного Мину з його зреченням, і молодого комсомольця Губу, який не пам'ятає, ким був його пращур, та від імені нащадків пропонує «обміняти свої прізвища на принципіві числа у всесвітній номерній системі». Усіх покриває «чорний туман». Перемагає «Жучка удалая» з віршика.

Фінал комедії по-гоголівськи трагічний: Мина Мазайло дізнається про звільнення з посади службовця в момент найвищої своєї перемоги – йому нарешті вдалося змінити прізвище на російське. Як і гоголівський Городничий, що марить про переваги свого майбутнього кар'єрного зростання саме перед катастрофою, Мина сприймає цю щасливу подію свого життя перебільшено афектовано, весь час хапаючись за хворе серце. Карнавальна гра подружжя Мазайлів-Мазеніних відтворює всі можливі події життя пересічної людини, яка нарешті вдовольнила власні амбіції. Вони не помічають, що в ейфорії уявляють навіть смерть Мина, оповіщення про неї та пам'ятник на цвинтарі. Ця трагікомічна, абсурдна сцена усвідомлюється через її близькість до фіналу як генеральна

репетиція фіналу – вже реального, а не вигаданого. Недаремно Мина вже з самісінького ранку цього метушливого, комедійного дня безперервно розповідає про свої проблеми з серцем та безперервно п'є воду. У газеті він бачить наказ про власне звільнення «за систематичний і зловмисний опір українізації», що викликає в нього ступор, гоголівське закам'яніння-оніміння: «Він уже ні гу, ні му! Ні ге, ні ме – занімів!» Перелякана Мазайлиха кричить: «Голкою, Мино, язика поколи, голкою!..» Молоді герої, граючи бадьорий фінал, не зважають на це.

Як і в комедії «Отак загинув Гуска», автор балансує на грані життєподібності та умовності, психологічної вірогідності та ігрової театральності. Гуска за одним із варіантів фіналу мав насправді повіситися в плавнях. Якщо підходити до «Мини Мазайла» як до психологічної комедії, то фізіологічний, навіть клінічний фінал її страшний – адже в Мини просто на очах розвивається інсульт, як раніше казали, «удар», закономірно спричинений його попередніми хвилюваннями, пов'язаними зі зміною прізвища. Якщо ж дивитися на цей текст лише як узагальнений, умовний та ігровий, то все стає на свої місця, і службовець Мазайло-Мазенін змушений покинути історичну сцену. А це вже сюжет трагікомедії.

Основною непрямою для персонажів загадкою в п'єсі залишається мета центральної події сюжету – «українізації». Молоді герої мало цією кінцевою метою переймаються: їх цікавить або доля мови та національної культури, або відповідність подій партійним постановам. Інші ж висувують, на перший погляд, абсурдні припущення щодо загальної мети, але з дистанції часу вони втрачають абсурдність і починають сприйматися як пророцтво та попередження. «Серцем передчуваю, – каже старий Мазайло, – це спосіб робити з мене провінціала, другосортного службовця і не давати мені ходу на вищі посади». В умовах імперії це була правда. Насильство у виборі мови завжди усвідомлюватиметься людиною як тоталітарний тиск держави.

Проте трагікомедія все ж таки залишається трагікомедією, і граціозна театральна гра щасливої родини у гідне, з їхнього погляду, життя перетворюється на радянський *Danse Macabre*².

Здається, у творчості Куліша немає більше п'єси, що так радикально опинилася б на перетині протилежних міркувань, як «Патетична соната» (1929). Німецький драматург та режисер Фридрих Вольф вважав цю п'єсу найбільшим витвором української драми і порівнював її з «Фаустом» та «Пер Гюнттом».

Прибічники українського націоналістичного руху тривалий час сприймали її майже як агітаційну. Такий погляд на п'єсу започаткували перші державні рецензенти, які спочатку не дозволили поставити її на українській сцені, а потім зняли з репертуару її талановитий варіант у російському Камерному театрі Олександра Таїрова (прем'єра 20 грудня 1931 р., у ролі Марини – А.Коонен, Зіньки – Ф.Раневська). Попри всі намагання дотримуватися «соціального замовлення», театру не вдалося «ідейно розстріляти», за висловом тогочасного рецензента, героїв

п'єси. Головний герой – молодий поет Ілько Юга, що пішов за більшовиками, явно програвав як особистість своїй романтичній любові – напівміфічному лідерові націоналістичного опору Марині Ступай-Ступаненку, яку він повинен був застрелити у фіналі. Цю виставу теж було знищено.

Виправдовуючись на Всеукраїнській драматургічній нараді 1933 р. з приводу політичних звинувачень, письменник визначив тему п'єси так: «А головна тут тема – це та, як у мріях, у думанні романтика, ідеаліста <...> далекий, неясний, поетичний образ дівчини, що з голубих вікон вічності (образ і коханої, і України, очевидно) обертається в реальній дійсності, в його діянні на контрреволюціонерку, гетьманку Марину». Він зазначив: «Не так важна в сюжеті Марина реальна, як та, що живе в мріях, у світогляді Юги – ось що здавалося мені за головне». Автор вважав, що московська критика глибше зрозуміла п'єсу, адже назва однієї з рецензій була така: «Расстрелянные или развенчанные иллюзии?». Ілюзії, справді, виявилися розстріляними.

У той самий час, коли ім'я Куліша було викреслене з української радянської літератури, критика заокеанської діаспори зробила з цього імені прапор націоналістичного руху. Твори письменника світового масштабу було перетворено на ілюстрацію певних політичних положень. Хоча слід сказати, що саме діаспора здійснила перші публікації текстів тоді, коли в Україні про це не можна було навіть мріяти. Та й сама діаспорна критика була різна. Цілком об'єктивний погляд на п'єсу висловив Ю.Шерех: «Марина керує українським повстанням, – писав він про героїню “Патетичної сонати”, – і гине, коли повстанців розбито <...> Якби “Патетична соната” була тільки про це, її б не поставив Таїров та інші російські театри, найменше в українському питанні зацікавлені»³. Трагедію гуманізму Ю.Шерех убачає в тому, що Марина не повірила в силу людського почуття, поезії. Але не менш трагедійним, ніж Марина, є й образ Поета, автора розповіді Ілька Юги. Саме його «Я» є головною дійовою особою п'єси. Події не закінчуються фінальним пострілом Поета у свою Мрію. З епіграфа дізнаємося, що п'єса – це спогади «покійного нині» поета. Взагалі бути покійним у 1929–30 рр. – своєрідна честь, але й у жанровій структурі п'єси ця позасюжетна смерть створює глибоко трагедійне забарвлення; саме «Патетична соната» виявилася єдиною трагедією у творчості драматурга. Л.Танюк вважає, що «немає нічого красномовнішого за той факт, що перед нами – революційна сповідь покійника»⁴.

Ця п'єса, як і наступна – «Маклена Граса», будується за вертепним принципом організації простору та християнським часовим циклом: від Великодня до Великодня – за винятком останньої, сьомої, підреслено абстрактної дії, що відбувається поза будь-яким часом та простором – десь у Космосі, або в

² *Danse Macabre* (франц.) – танець смерті.

³ Ш е р е х Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша / Ю.Шерех // Куліш Микола. Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 338, 339.

⁴ Т а н ю к Л. Драма Миколи Куліша / Л.Танюк // Куліш Микола. Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 22.

страшному підвалі, до якого стікають краплини води, відряховуючи час Вічності, а згодом на сходах, що ведуть угору. Такий принцип дуже театральний, попри вимушену монологічність суб'єктноі оповіді від першої особи. Взаємини Поета та Марини теж структуруються за законами гри у коливаннях між «романтикою» і «програмою». Сонатна будова п'єси пов'язана з музичною архітектонікою, музичною грою. Це, власне, романтична трагедія, але глибинний філософський зміст, що вона несе у собі, виходить далеко за межі цього жанру.

«Патетична соната» продовжує тему «Народного Малахія» та «Мини Мазайла», а саме тему згубності, трагедійності ідейного фанатизму будь-якого гатунку. Останні монологи приреченої на страту Марини сягають вершини драматичного мистецтва: Марина водночас і дограє свою роль, і починає божеволіти од жаху, і намагається шукати порятунку в Ілька, і не може зректися своєї ідеї. У фіналі з'являються ж не «гелікони» уявного оркестру, що грав протягом усієї п'єси, а «дудочка українська», яка походить від дудки Малахія, що «гугнявила і лунала диким дисонансом» у фіналі «Народного Малахія».

Трагедію Ілька пояснює сама Марина: «Ми не жили, зрозумійте ж ви, національним життям, ми ще не дихали, ми не творили, ми ще не знаємо, хто ми і де наш власний шлях в історії, а ви пропонуєте зректися себе заради соціалістичних експериментів і бути матеріалом для лабораторії. Яка трагедія!» Проте трагедійність образу самої Марини глибша. Адже йдеться про перетворення побутового жіночого образу на абстрактно-символічний образ Людини, що гине, розчавлена своєю фанатичною ідеєю. Вислів Марини про те, що перемагають ті ідеї, заради яких люди йдуть на ешафот, міг би належати більшовицькому ватажкові Луці. Під мертвим вантажем ідеї гине й сам Ілько-поет.

Утім, чи мав на увазі такий аспект прочитання своєї п'єси сам автор? Безперечно, Куліш цілком свідомо, послідовно й наполегливо йшов до трагедії. А цей жанр за радянських умов міг бути втіленням тільки у формах такого жанрового покруча, як «оптимістична трагедія». Ані в «Народному Малахії», ані в «Патетичній сонаті» немає нічого оптимістичного. Гине людська душа без надії на воскресіння. Той факт, що драматична дія в цих п'єсах відбувається на Великдень, свідчить, що автор натякає на Воскресіння. Але його нема і не буде. Доля бранців фанатичної ідеї страшніша за розп'яття: вони, як і душі тих, що не записані, за Апокаліпсисом, у Книгу Життя, вмирають назавжди. В останньому діалозі-двобої Марини та Ілька перемагає все-таки Марина: останнє слово для неї на цьому світі – «моя душа», останнє слово Ілька – «моя свідомість», значить – «моя ідея».

Є кілька варіантів фіналу трагедії. Найпереконливіший – убивство Поетом своєї Мрії на сходах, що ведуть із підвалу угору. Ці сходи стали знаковими у виставі О.Таїрова. Біблійна символіка властива цьому небезпечному з погляду моралі тексту так само, як майже блюзнірському тексту новели М.Хвильового «Я (Романтика)», що за пафосом дуже близька до «Патетичної сонати».

Моральний релятивізм фіналу, що не дає змоги однозначно оцінити загальнолюдський сенс останньої сцени, в тексті підтверджують деталі без подвійного сенсу. Саме вони й перетворюють драму на модерну, тобто таку, що позбавлена єдино правильного пояснення, загадкову з погляду традиційного психологізму. На позір, ці деталі здаються просто недоробками, але насправді вони глибоко закономірні. Це стосується, наприклад, моральної оцінки таких персонажів, як старий генерал Пероцький та безногий колишній робітник Оврам. Чи обмовляє Пероцький Оврама, коли каже, що дізнався, сидючи в камері ЧК, про діяльність інваліда – таємного чекіста, ката, який піддавав в'язнів тортурам? Чи був Оврам насправді таємним чекістом, чи це хвора уява Пероцького, який збожеволів, спостерігаючи за стратою молодшого сина й сидючи у застінках ЧК? З погляду здорового глузду безногий не міг бути ані таємним, ані явним чекістом, хоча й працював телефоністом у штабі більшовиків. Професія ця мирна. Утім публічно Оврам жодним словом не спростував звинувачення Пероцького, граючи роль трагічного блазня перед «чистою» публікою цього лицемірного судилища. Чому? Можливі принаймні три відповіді. Це була правда: Оврам, психічно травмований власним каліцтвом на війні та байдужістю суспільства до нього, вдається до помсти у такий жорстокий спосіб. Це була абсурдна вигадка, але Оврам, знаючи, що його все одно стратять, з гордості не хотів виправдовуватися перед своїми катми та вбивцями. І, нарешті, Оврам сам хотів померти, адже життя безногого було надто безнадійним, як безнадійним було й життя повії Зінки, що втратила мрію про дитину. Їхня бравада безглузда з погляду кінцевої мети. Проте тільки так вони могли ствердити свою людську значущість.

Тягар історії як психічний зсув відчули такі протилежні персонажі, як генерал Пероцький та дружина Оврама Настя, що вдруге стала вдовою. Вони обоє божеволіють. У божевільному світі не є дивиною й убивство Поетом своєї Любові. Багатозначність фіналу виявляється й у тому, що Ілько добре знає, що на Марину чекає не просто смерть, а страшні тортури в катівнях ЧК, тому його вчинок можна розцінювати як звільнення її від мук. Можливе різне трактування поведінки Марини у фіналі. Навіть сам Ілько не знає, «грає вона, вдає чи говорить щиро». Аліса Коонен подавала поведінку своєї героїні як удавану, і Марина в її виконанні наблизилася до фанатичного, героїчного та мужнього образу іншої героїні – жінки-комісара з «Оптимістичної трагедії» Вс.Вишневського. Втім, українська Жанна Д'Арк, як називала її тогочасна критика, відрізнялася від героїні експресіоністської драми російського автора.

По-перше, такою ж сумнівною, як і катівська служба Оврама, є керівна політична роль Марини у напівміфічній бойовій націоналістичній організації. Хоча в неї, як хуторянки, могли зберегтися зв'язки з хуторами, куди вона надсилала свої накази, але, здається, граючи цілий день на фортепіано сонату Бетховена, важко керувати бойовою організацією. Чи не є організація Марини таким же міфом, як і катівська діяльність Оврама? Чи не уявною є й лю-

бов Поета до Мрії? Адже ми перебуваємо всередині саме романтичної трагедії! Чи не є Марина вірною донькою свого доброго батька-мрійника Малахія Стаканчика? Чи не грається Марина в національний тероризм так само, як у фіналі вона грається із власним життям та смертю? І чи не є вся п'єса трагедією мрійництва на зламі історії? Мрійництво як національна риса може теж вважатися темою останніх п'єс драматурга.

Множинність трактувань зовсім не принижує трагічного сюжету. Вона можлива саме тому, що ця п'єса – не традиційна психологічна драма, в якій визначальними є позитивістські чинники розвитку характерів, а модерний текст, що розвивається зовсім не за законами психологічної вірогідності. І він має право бути невіргодним і мати безліч інтерпретацій.

До «Патетичної сонати» тяжіє також п'єса «Вічний бунт» (1932), яку за життя автора репертком не дозволив виставляти, тому сценічної історії вона не мала. Ця п'єса – диспут «романтика» зі «скептиком». Будова її наскрізь умовна: подаються базові моменти радянського життя, що викликають полеміку – індустріалізація, колективізація, насильницька позика, окупація. Але диспут ведеться немовби «на публіку». Про публіку згадують упродовж усієї п'єси: «Та й чи стануть на цих репліках читати або ж дивитися далі майбутні глядачі?», або: «Ну пожалій хоч майбутню публіку. – Годі нам мучити сучасну». Ця драматична поема ніби на наших очах створюється майбутнім невідомим поетом-драматургом, усі репліки вмонтовуються в каркас майбутньої п'єси. Ролі «романтика» та «скептика» розподілені між Роменом та Байдухом, але й поєднуються в особі Ромена. Бунт скептика спрямований проти нового світосприйняття, конкретно догматизму. «Юність – це відплата», – казав Г.Ібсен. За Кулішем, юність – це вічний бунт. Усі репліки скептика Ромена дивовижно сучасні, наприклад: «Хліб треба купувати» в селян, а не вимагати його силою, «ціну на хліб розв'язати, вільний базар дати». Сумніви скептика виявляються такими сильними, що навіть Майка, яка, за прогнозом Ромена, у майбутній поемі вийде простою, нехитрою і доброчесною, як схема, – змушена сісти, подумати й перевірити, «чи не напоролися ми». Адже Ромен говорить страшні речі не тільки для своїх сучасників, а й для нащадків: «Коли до Жовтня кричали в чергах – “хліба!” і йшли з червоним прапором – це була революція. А коли тепер крикнуть – “хліба!” і підуть з червоним прапором, то що це буде?» Тут ідеться про безглуздість та безнадійність будь-яких революцій та громадських зсувів, адже результатами змін завжди скористається лише верхівка, прикриваючись високими ідейними гаслами, а народ, який підтримував ці революційні зміни, як був, так і залишиться голодним. «Вічний бунт» закінчиться таким же «пшиком», як і українізація, за висловом Мили Мазайла.

Отже, театралізована драматична поема Куліша зовсім не архаїчна попри всі звертання до «першої і останньої партії». Тому, здається, автобіографічний Ромен – це і є той самий майбутній драматург, який пише цю п'єсу. Варто лише додати, як сказано в епіграфі до «Патетичної сонати», «нині покійний».

У систему театралізованої гри потрапляє і сам письменник: Ромен рефлексує про себе, начебто він «справді герой Шекспірів, а не якогось там з наших, наприклад, Кулішів». Куліш за посередництвом гри «у драматургію» вдається до своєрідного замаху на ідейний фанатизм, що, своєю чергою, став однією з основних ознак тоталітаризму. Тобто пафос часу вимагав і певних форм часу.

«Театр у театрі» різною мірою присутній в усіх творах драматурга, де персонажі весь час згадують драму і театр: «Така драма, така драма, що й кіна не треба» («Народний Малахій»); «Яка драматургія!» («Маклена Граса»); «Трагедія чи комедія це – визнач! – Це просто діалоги про крах ідей» («Вічний бунт»). Загальна система театралізованої гри охоплює не тільки умовну драматургічну дію, а й усе життя. Радянська дійсність 1920–1930-х рр. справді будувалася за принципом театральності, «гри на публіку», з обов'язковою подвійною мораллю, диференціацією офіційного, ігрового та приватного життя (принцип «залу» і «фойє») з провідними акторами на перших ролях, з аплодисментами, з трибуною замість сцени, з розподілом на акторів та глядачів, театральним патетичним стилем, афектацією, сталим амплуа. Всепоглинаюча театральність як радянської, так і нацистської системи нині починає зацікавлювати дослідників культури. Український аспект теми поки що не враховується. А тим часом творчість Куліша, в якій відобразилася ця українсько-радянська театральність, могла б стати однією з основних сторінок такого дослідження.

«Маклена Граса» (1932–1933) – одна з найтрагічніших п'єс драматурга. Створюючи її, письменник уже передчував свою долю. Виставу Л.Курбаса за цією п'єсою в «Березолі» заборонили після громадського перегляду, на якому були присутні члени уряду і ППУ, та блискучої прем'єри 24 вересня 1933 р. (постановка Л.Курбаса, худ. – В.Меллер, Маклена – Н.Ужвій, Зброжек – Й.Гіряк, Падур – М.Крушельницький). Рецензії були негативні. «Я розумію це так, що взято курс на знищення мене як художника», – писав Куліш 6 жовтня 1933 р. О.Корнеевій-Масловій. Зняття Леся Курбаса з посади директора та художнього керівника «Березолу» Куліш розцінював як фінал «Маклени». Проте це вже був загальний фінал української драматургії та театру.

Український текст п'єси було загублено. Зберігся натомість російський переклад П.Зенкевича і С.Свободіної, що його мав поставити МХТ-2. З нього в 1960-ті рр. зробили переклад на українську. Це єдина п'єса драматурга на іноземному матеріалі. Але польський колорит насправді виявився вельми умовним: зовнішні події – польська криза, інфляція, економічна катастрофа, зубожіння трудящих – це символ катастрофи взагалі, катастрофи кінцевої, загибелі мрії про соціалізм. «Це буде лише друга після християнства світова ілюзія», – каже жебрак, який був колись музикантом Падуром, а зараз живе у собачій буді. Не тільки холодну безнадійність Падура пронизує дух Екклесіаста, а й цинізм маклера Зброжека, який, прагнучи заробити на власній смерті, програє її, наче в театрі, – й безпомічність та безпорадність Граси, батька Маклени, і, нарешті, – трагічний фанатизм

дитини, яка прагне до саява соціалізму й на шляху до нього убиває людину. Філософією безнадії віє від «Маклені Грасі», незважаючи на чесну спробу автора виконати соціальне замовлення «пролетарського інтернаціоналізму». Картини Апокаліпсису, що супроводять Падур, вже не здатні затьмарити ані ідейного фанатизму знівченої дитини, ані вимушеного оптимізму соціального замовлення. Туга, скепсис покриває все.

Визначає цю п'єсу ще й те, що написано її в тому ж струмені романтичної драми, що й інші п'єси Куліша. Піднесеність, афективність стилю, що збивається щоразу на іронію, створюють трагікомічний ефект. Для драматургії письменника характерним є використання наскрізних поліфункційних, універсальних деталей – знаків національного культурного дискурсу, які перетворюються на екзистенційний формат дії. Такою деталлю стає насамперед «дудка вкраїнська». Вона вінчає фінал «Народного Малахія». В «Патетичній сонаті» напівбожевільна Марина розіграє трагічну музичну сцену, де під уявну «дудочку вкраїнську» співає колискову для неіснуючої дитини. В «Маклені Грасі» старий музикант Падур завершує свій поетичний Апокаліпсис теж дудкою: «Сидить останній музикант і грає на дуду». Ця дудка польського музиканта своєю безсумнівною кореляцією з «дудочкою вкраїнською» з інших п'єс драматурга свідчить про умовність польського колориту в «Маклені Грасі».

Музика у творчості Куліша взагалі відіграє величезну роль, адже «Патетична соната» є аллюзією на відомий музичний твір Бетховена. Картини майбутнього в уяві Малахія асоціюються з величезними всесвітніми симфоніями. Образ музики як світової симфонії та сприйняття великих суспільних перемін саме як музики було характерним для світовідчуття людини модерну.

Під час обшуку на столі Куліша було знайдено та вилучено рукопис п'єси «Такі», що пропала в архівах КДБ. Існував ще кіносценарій «Парижком», від якого залишився тільки уривок. Згорів рукопис роману «Трохим Леміш». Залишилися статті й виступи: ранні, пов'язані з питаннями народної освіти, якими професійно займався Куліш, цікаві й нині, та пізні, викликані численними дискусіями з приводу знищення його п'єс, де автор виправдовувався, пояснював, каюся. Куліш намагався бути як усі. Внаслідок цього з'явилися сцени «Легенда про Леніна» та «Колонії» (1927), присвячені темі міжнародної революції.

Ці драматичні етюди було написано для виставогляду «Березолу» до десятиріччя жовтневого повстання за творами радянських письменників. Власне, ніякого стосунку до реальної особи Леніна вони не мають. Це експресіоністські начерки на одну з основних для Куліша тем – вірності романтичній мрії, вірності до смерті, до загибелі. Діти в китайській місіонерській школі, раби на рисових плантаціях у Бенгалії, кулі на чайній фабриці в Китаї – це узагальнений образ людства, яке відчайдушно відстоює своє право на мрію про краще, ніж принизливе, підлегле становище рабів, життя. З ними влада може зробити

все, що завгодно. Здається, в ці експресіоністичні етюди письменник уклав багато особистого.

У червні 1934 р. Куліша виключили з партії з жорстоким формулюванням. У новостворену Спілку письменників СРСР його не прийняли, позбавили мандату на I всесоюзний з'їзд письменників у серпні 1934 р. Саме на цьому з'їзді (17 серпня – 1 вересня 1934 р.) відбулося офіційне закріплення за Кулішем статусу буржуазно-націоналістичного драматурга. 19 серпня на ранковому засіданні І.Кулик у своїй доповіді про напрями розвитку української літератури схарактеризував Куліша як митця, що є представником «виявів націоналізму» в драматургії, та як художника, «більшість п'єс якого є відверто націоналістичними й ворожими нам». Кулик зазначив, що «на них базувалася робота театру «Березіль», коли ним керував Курбас»⁵.

Усі п'єси митця знімали з репертуару та забороняли. 1 грудня 1934 р. радіо сповістило про вбивство Кірова в Ленінграді, і в країні почався терор. У ту ж ніч у харківському будинку «Слово», де жив письменник, відбулися арешти. 8 грудня 1934 р. він пішов на похорон І.Дніпровського, свого найкращого друга ще з дитинства, й не повернувся додому більше ніколи. По дорозі його було заарештовано і згодом відправлено до Києва, а звідти, за присудом «трійки», – на Соловки.

Вдова письменника так і не дізналася про час та місце його загибелі. Ентузіасти ленінградського об'єднання «Меморіал» лише у 1996 р. знайшли це місце, займаючись пошуками «зниклого етапу». Наприкінці жовтня – на початку листопада 1937 р. на честь 20-ї річниці жовтневої революції відбулася моторошна акція: більше тисячі ув'язнених, серед них тяжко хворого Куліша та Курбаса, вивели з воріт Соловецького монастиря. Сліди «зниклого етапу» знайшлися в лісовому урочищі Сандормох (Карелія), за 19 км від КП. Більшість розстріляних, як і Куліш, проходили за статтями «участь у націоналістичному русі», серед них було чимало українців. Сандормох наочно показав усьому світові лицемірство пролетарського інтернаціоналізму й піклування радянської влади про розквіт національних культур. Куліша розстріляли 3 листопада 1937 р. За більш ранньою версією-легендою актора театру Курбаса Й.Гірняка, Куліша та Курбаса розстріляли на баржі посеред Білого моря й скинули у воду. Й.Гірняк дожив до 92 років і помер у Нью-Йорку. До кінця життя йому снівся цей кошмар...

Творчість Куліша – явище всесвітнього значення. У п'єсах драматурга знайшла адекватне відображення трагічна концепція епохи та людини, що гине внаслідок тоталітаризму. Герой Куліша – це трагічний блазень Малахій, який грає на дудці. Пошуки людини в цьому світі приречені на загибель. Гине світ, гине й людина. Замість великої мелодії залишається лише трагікомічне скавчання. Трагедія буття обертається трагікомедією існування.

⁵ Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стеногр. отчет. – [Репринт. воспр. изд. 1934 г.]. – Москва, 1990. – С. 46