

Тетяна КОВАЛЬОВА,
аспірантка Таверійського
національного університету
ім. Володимира Вернадського

ТАНАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ У ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

УДК 82.161.2-2.02/09

У статті простежено використання танатологічних мотивів Миколою Кулішем, виявлено їхню експресіоністичну сутність; акцентовано на символічній смерті персонажів.

Ключові слова: експресіонізм, смерть, мотив двійника, душа, боротьба.

Період панування експресіоністичного мистецтва припадає на часи становлення М.Куліша-драматурга. Принципи авангардизму органічно лягли в основу світовідчужання митця і посіли домінуюче місце в його поезиці. Творча спадщина письменника донедавна лишалася поза увагою науковців, передусім через тривалу табуїзованість його п'єс. На сьогодні відправною точкою у дослідженні драматургії М.Куліша є праця Н.Кузякіної [2]. З огляду на те, що особливості ідіостилю письменника досліджені лише частково й досі немає окремої ґрунтовної розвідки, присвяченої аналізу його творчості під кутом зору експресіонізму, доречно розглянути п'єси М.Куліша саме в такому ракурсі. Важливим аспектом вивчення творчої спадщини драматурга є дослідження танатологічних мотивів.

Тема смерті завжди вабила письменників, однак танатологічні мотиви набували відмінних рис у процесі історичного розвитку мистецької думки. Якщо позитивізм оперує таким поняттям, як освоєна смерть, сприйнята ніби на відстані, досягнута «через певний сцієнтичний досвід іншого» [1, с. 1], то в романтизмі герой переживає умирання в екзистенційному вимірі. У добу модерну ця художня позиція заповнюється смертю дикою, що є констатацією «ситуації абсурдної самотності» [1, с. 1]. Саме таке розуміння смерті притаманне експресіоністам, які спираються на філософську концепцію А.Шопенгауера. Танатологічні мотиви вони трактують як досягнення абсолютної свободи, у численних варіаціях умирання розцінюють як можливість виходу з життєвої пастки [1, с. 1].

Використання М.Кулішем смерті у подібному ключі засвідчує експресіоністичну забарвленість його п'єс. Мотиви танатології в експресіоністичних текстах виконують роль фільтрувальної субстанції, яка покликана оновити



Микола Куліш

людину, її духовний світ. У п'єсах драматурга смерть багатоліка й символічна. Його герой найчастіше веде запеклу боротьбу з власним двійником. Коли в художньому творі з'являється така модифікація, це є незаперечною ознакою вмирання в одному з модерних варіантів. До того ж використання подібного мотиву – показовий приклад особливої уваги до внутрішнього світу людини, до суперечностей у субстанції «Х», що її називають також «фактором Демона». За словами А.Мілтса, це один із чинників парадоксальної системи

людської особистості. Такий термін запровадив англійський фізик Дж.Максвелл для позначення невідомого механізму, що виконує якусь активну функцію [5, с. 209]. Справді, духовний світ людини не можна досягнути засобами об'єктивної реальності. Така нагода випадає лише в момент найвищого ступеня емоційного переживання, що оголює кожен нерв «Я», занурює особистість у трансцендентне. Внутрішня боротьба є закономірністю людського існування, але граничне загострення конфлікту під впливом зовнішніх чинників стає вибухово-хворобливим. Людина частіше перебуває в полоні дволікого «Я». Експресіоністи у художньому вимірі розв'язують це питання через смерть, убивство двійника і тим самим, за словами С.Фіської, здійснюють акт духовного очищення [5, с. 97].

М.Куліш видозмінює ситуацію, пристосовуючи її до своїх героїв. У «Вічному бунті» автор змальовує дві окремі душі Драматурга, називаючи їх Роменом і Байдухом. Утопічне бачення світу Ромена та скептичні сумніви Байдуха перетинаються у вирішальному двобойі. Романтика Ромена у життєвому вирі зазнала провалу. У зіткненні з суворими реаліями романтик гине символічною смертю ще до кульмінаційного пострілу. Задля гармонійного існування з оточенням він убиває в собі скептика, що реально

оцінює життя. Герой, за словами драматурга, стає «ні се ні те». Тут маємо справу з т. зв. випроміненням «Я», що може виявлятися у найближчому оточенні героя. Відтак Ромен і Байдух – дві проекції його внутрішнього світу.

Внутрішній світ героя є також місцем дії у п'єсі «Патетична соната». Боротьба точиться у сфері подвоєного «Я», недарма у фінальній сцені твору автор називає своїх персонажів «Я» та «Вона». Душа романтика прагне прорватися крізь буденність: «Я бачу по очах, що втомились. Ви дивитесь на нього (показує на мене), на двійника свого... Хай зачекає зі зброєю... Спитайте, милий, у двійника, ну навіщо він засадив мене у цей темний підвал? Навіщо вигнав свою мрію з її високої світлиці і замкнув? Одведіть мене туди! Я хочу там жити!» [4, с. 256]. Та Ілько обирає єдино можливий шлях покаєння за зраду – духовну смерть, зрікається себе, за словами Марини, «заради соціальних експериментів» [4, с. 259].

Замість дороги кохання він обирає ніч і дорогу до смерті [4, с. 258]. Отже, вбивство двійника розуміється не як духовне очищення, а як загибель душі героя. Ілько Юга відчуває страшний тягар зради. Саме відчуття провини зумовлює розв'язку. Смерть Романтика, загибель власного «Я» є свідомим вибором Ілька. Якщо у діях Романа з «Вічного бунту» помітна невпевненість, то Ілько, замучений докорами сумління, рішуче обирає для себе кару за гріхи – йде у світ, де панує ідеологічна мімікрія, губиться у безмежному просторі людської юрби. Так М.Куліш обігрує проблему вини і кари, що для експресіоністів є засобом проникнення у внутрішній світ людини.

Цілком іншим видається образ Антипа Радобужного з п'єси «Зона». На його рахунок смерть дружини Ніни та її коханця Бруса. Ця подвійна смерть символічно знищує все те, що суперечить інтересам Антипа, підважує догматичне панування героя над оточенням. Його пригнічує все, що підриває авторитет. Адже призначення цього персонажа – обмежувати свободу волі особистості. Він – камінь, і він тисне. Ніна та Брус спробували скинути з себе пута, але поплавилися за це життям і стали жертвами камінної стихії. У цьому відчутний певний перегук із творчістю Лесі Українки. Процес закам'яніння відбувається біля пам'ятника Ленінові, що символізує байдужість до морального зла. Автор змальовує камінного ідола у момент жертвоприношення. На добровільно-вимушене закляття йдуть Овдій Пуп («Зона») і скульптор Овчар («Закут»). Їхнє самогубство слугує фінальним акордом глибо-

кого розладу між власним «Я» і нещадною реальністю. Суїцид героїв спричинений не хворобливим станом особистості, а закономірним викликом суспільству, здичавілому від фанатизму й бездуховності. Оце і є та дика смерть, що страшна у своїй безвиході: «Стріляючи в себе, член партії цим самим стріляє в партію і революцію, себто робить вчинок антигромадський, антиреволюційний...» [3, с. 395]. Маємо справу з протестом проти таких типів, як Радобужний та йому подібні. Така смерть є прагненням до абсолютної свободи, саме вона дає можливість персонажеві вийти за межі партії.

У зовсім іншому ключі змальовано смерть Хими з п'єси «Комуна в степах». Загибель дівчини зумовлена її утопічним сприйняттям дійсності. Романтично-піднесені думки-мрії розбиває символічний постріл, що не тільки несе смерть, а й виступає своєрідною антитезою панівній ідеології. Вмирання само по собі – уже заперечення.

Наївна віра у правдивість обіцянки виплекати Едем, райський сад на ґрунті духовної порожнечі людства зроджує симпатію до дівчини. Її відданість справі й віра в мету гідні поваги. Однак Хима – лише гвинтик у складному механізмі, символом якого є Яків. Він тільки поправив спідничку мертвої дівчини й продовжував удосконалювати новітню владну машину. А от для колишнього куркуля Вишневого смерть Хими – це повернення старого життя. Вона – серце комуни, Лавро – її голова. Та автор, випадково чи ні, акцентує саме на смерті дівчини, бо фізіологічна закономірність людського організму така: коли мозок перебуває у глибокому сні, серце ще функціонує.

Окремий пласт в образній системі драматургії М.Куліша становить низка постатей, зіткнення яких з новою владою призводить до втрати власного «Я», до своєрідної символічної смерті. Галерею образів відкриває Саватій Гуска з п'єси «Отак загинув Гуска». Його родина дивиться на світ крізь маленьку дірочку. Страх перед суспільними змінами передусім породжений невизначеністю їхнього подальшого існування. Повсякчасна емоційна напруга доводить Гуску до нервового зриву, знищує в ньому людину. Він тепер тільки у дзеркалі бачить себе справжнього, тому розбите дзеркало розцінює як смерть: «Розбилосся найкраще дзеркало!.. Розбито наші власні відбитки, себто наші ідеали-с, бо де я тепер побачу себе?» [3, с. 230]. Авангардне мистецтво використовує прийом дзеркала для відтворення внутрішнього світу людини. Як зазначають Л.Скорина та Т.Свербілова, «історія розчавлює Са-

У п'єсах драматурга смерть багатоліка й символічна. Його герой найчастіше веде запеклу боротьбу з власним двійником.

ватія Гуску... Автор створює трагіфарсовий ефект екзистенційної умовної смерті людини» [6, с. 214].

Намагання пристосуватися до існуючого ладу обертається загибеллю і для Мيني Мазайла з одноїменної п'єси. Зміна прізвища, як і імені, означає смерть суб'єкта, залишається тільки оболонка без змісту. Символічно зникає одна з доньок Гуски і він сам: «Він уже ні гу, ні му!.. Ні ге, ні ме – занімів» [3, с. 171]. Галерею образів доповнює постань Малахія Стаканчика з п'єси «Народний Малахій». Якщо смерть доньки Любуні символізує крах ідей Малахія, то загибель героя як особистості спричинена зіткненням із новою світобудовою. Вирізняється в цьому переліку образ старчих Орини з п'єси «97». Смерть Орини – це загибель жінки-матері, отже символ загибелі роду. Божевільний сміх є ознакою втрати особистістю власного «Я». Смерть фізична звільнила б жінку від страждань, це найбажаніший для неї фінал. Натомість карою стає продовження земного існування, а це найстрашніше спокутування провини. Водночас її образ перетворюється на Смерть, що поглинає людство.

Своєрідною є й смерть маклера Зброжека з п'єси «Маклена Граса». Він сам режисує процес свого вмирання. Для нього життя – це гроші, а їхня втрата – смерть. Однак несподівана поведінка Маклени вщент розбиває чіткий розрахунок Зброжека. Смерть ніби підкрадається до маклера: банкрутство, розірвані Макленою гроші, фізична загибель. Усвідомлюючи марність свого вмирання, він відчуває страх перед смертю, після якої на нього чекає забуття. З тексту відомо, що безсмертя йому не судилося, хоча сам він був переконаний: «Адже я застрахований од смерті. Я тепер, так би мовити, безсмертний» [4, с. 317]. Ігнацій Падур, який певною

мірою є свідком убивства, тож і перепоною на шляху до отримання страховки, – другий убивця. Образи Маклени та Падура споріднені, адже вони не сприймають духовної загибелі. Їхній внутрішній світ залишається осторонь брудного пристосування. Падур намагався себе вбити, та не зміг, обрав замість підлабузництва собачу буду. Маклена озвучує свої переконання чіткіше, без вагань і з юнацьким максималізмом. Такі особистості здатні змінювати світ.

Отже, експресіонізм виявляється у творчості М.Куліша яскраво і самотньо – крізь призму ставлення митця до смерті, яке зумовлене особливостями доби з її переконаністю у смерті Бога. Як зазначає Л.Демська-Будзуляк, «саме феномен смерті створює таку межову ситуацію, в дискурсі якої можна побачити зміни у системі цінностей як окремої людини, так і цілої епохи» [1, с. 1]. М.Куліш у художньому просторі обіграв мотив смерті різнопланово, проте він завжди розглядав процес умирання на символічному рівні. У його п'єсах окреслено апокаліптичні передчуття героїв, що завершуються відмовою од власного «Я» чи суїцидом. Вони сприймають смерть як можливість виходу, як прагнення до свободи. Таке трактування характерне для експресіоністичних текстів із виразним есхатологічним забарвленням. М.Куліш загострює увагу на конфлікті старого життя з ідеологічно оновленою реальністю. Неспроможність людини обрати свій шлях зумовлена її бідним внутрішнім світом, егоїстичним існуванням. Аби показати шкідливість такої життєвої позиції, автор символічно вбиває своїх героїв. Внутрішній конфлікт персонажа М.Куліш розкриває за допомогою мотиву двійника й широко використовуваної в експресіонізмі проблеми вини і кари.

Л і т е р а т у р а

1. Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців / Л.Демська-Будзуляк. – Режим доступу: http://www.slovoichas.in.ua/_private/arhiv/2008/2008.5.html

2. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія / Н.Кузякіна. – К.: Рад. письм., 1970.

3. Куліш М. Твори: у 2 т. / М.Куліш; [упоряд., підг. текстів, комент. Л.Танюка]. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: П'єси.

4. Куліш М. Твори: у 2 т. / М.Куліш; [упоряд., підг. текстів, комент. Л.Танюка]. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.

5. Милтс А. Гармония и дисгармония личности: философско-этический очерк / А.Милтс. – Москва: Политиздат, 1990.

6. Свєрбілова Т. Українська драма 30-х рр. XX ст. як модель масової культури та історія драматургії у постанях / Т.Свєрбілова, Л.Скорина. – Черкаси, 2007.

7. Фіськова С. «Я як інший»: Мотив двійника як особливий варіант експресіоністичної проекції особистісного «Я» (Франс Верфель «Людина із дзеркала», Г.Кайзер «Корал», Е.Барлах «Бідний кузен») / С.Фіськова // Експресіонізм: зб. наук. праць. – Л.: Класика, 2004.