

І. М. Кремінська

«Патріархальне життя» й «модерний технічний світ» у п'єсі М. Куліша «Народний Малахій»

Кремінська І. М. «Патріархальне життя» й «модерний технічний світ» у п'єсі М. Куліша «Народний Малахій». У статті здійснено спробу на матеріалі трагікомедії Миколи Куліша «Народний Малахій» проаналізувати особливості втілення просторової опозиції «патріархальне життя» й «модерний технічний світ» («Міщанська вулиця – радянський Харків»), уперше виділеної в українському літературознавстві еміграційним дослідником Ю. Шерехом у статті «Шоста симфонія Миколи Куліша». Представлена у творі орієнтація простору має горизонтальне й мозаїчне вирішення, вона охоплює топоси України, дороги, вулиці, Харкова, тодішньої столиці, локуси будинків і антибудинків, які набувають у трагікомедії міфопоетичних рис.

Ключові слова: художній простір, топос, локус, міфопоетика.

Креминская И. Н. «Патриархальная жизнь» и «модерный технический мир» в пьесе Н. Кулиша «Народный Малахий». В статье осуществлена попытка на материале трагикомедии Николая Кулиша «Народный Малахий» проанализировать особенности воплощения пространственной оппозиции «патриархальная жизнь» и «модерный технический мир» («Мещанская улица – советский Харьков»), впервые выделенной в украинском литературоведении эмиграционным исследователем Ю. Шерехом в статье «Шестая симфония Николая Кулиша». Представленная в произведении ориентация пространства имеет горизонтальное и мозаичное решение, она охватывает топосы Украины, дороги, улицы, Харькова, тогдашней столицы, локусы домов и антидомов, отмеченных в трагикомедии мифопоэтическими чертами.

Ключевые слова: художественное пространство, топос, локус, мифопоэтика.

Kreminska I. M. "The patriarchal life" and "the modern technical world" in the play by M. Kulish "The people's Malakhiv". An attempt to analyse the special features of the realization of the spacial opposition "a petty bourgeois street – the soviet Kharkiv" ("the patriarchal life" and "the modern technical world"), which was for the first time marked out in the ukrainian literary criticism by the emigrant researcher Yu. Sherech in the article "The Sixth Symphony of Mykola Kulish", has been made on the base of the tragicomedy "The people's Malakhiv" by M. Kulish. The spacial orientation, presented in the literary work, has both horizontal and mosaic decision, it includes the toposes of Ukraine, the road, the street, Kharkiv, the capital city of that period, the locuses of the buildings and antibuildings, which assume the mythopoetic features in the tragicomedy.
Key words: the artistic space, topos, locus, mythopoetics.

Еміграційне літературознавство відіграло провідну роль в осмисленні драматургічного таланту М. Куліша. Саме діаспорним діячам належить першість у виданні творів письменника (1943 і 1955 рр.). Зарубіжні дослідники, звичайно ж, були альтернативою до вульгарно-соціологічного радянського прочитання спадщини письменника, проте і в їхніх роботах доволі часто «естетичний» бік художніх творів оцінювався у зв'язку з політичними поглядами митця. Так, С. Николишин у книзі «Націоналізм у літературі на Східних Українських землях» (1938 р.) одним із перших еміграційних критиків схвально оцінив драматургічний доробок М. Куліша, виокремлюючи націоналізм як основну світоглядну ознаку його літературної творчості [6:23–24]. Р. Задеснянський (Р. Бжеський) акцентував ідеологічну домінанту творчої особистості М. Куліша, а отже, і його драматургії [4], стверджуючи, що «...кожна з розглянутих п'єс М. Куліша пропагує єдиноспасаємість комунізму...» [2:86]. Безперечно, митець не так вузько розумів свою творчість: не тільки як ідеологію в образах, швидше він прагнув розв'язати на прикладі драматургії актуальне для нього питання – людина й комунізм (ідея). Р. Задеснянський запропонував нову парадигму дослідження письменників «українського відродження», номінувавши її як «українське виродження». За його висловом, саме такі постаті, як М. Хвильовий, Ю. Яновський, В. Сосюра та ін., «...провели Україну через провінціалізм до обмосковлення...» [3:7].

Опонентом вищезазначеним дослідникам виступив відомий представник еміграційного літературознавства Ю. Шерех, який у статті «Шоста симфонія Миколи Куліша» висунув ідею аполітичності п'єс митця, вважаючи, що центральним у його драматургії було не національне питання, а тема людини і її «ставання» [5:337, 339], проте можна лише частково пристати до цього твердження. Звичайно, проблемний комплекс творів М. Куліша вписується в контекст світової інтелектуальної драми з її настановою на розв'язання важливих проблем – філософських, морально-

етичних тощо, тобто таких, що апелюють до сенсу людського існування. Але водночас не можна погодитися з тим, що національна проблема не відіграє жодної ролі в «Народному Малахії» й «Мині Мазайлі». Справді, тема людини є центральною в цих п'єсах, але, уточнюючи, додамо, що вона [тема] нюансується автором історичними катаклізмами, які не можуть не зачіпати проблем нації та її буття. Така позиція вченого, можливо, була викликана низкою псевдолітературознавчих праць, присвячених не стільки аналізу поезики драматургії М. Куліша, скільки вивченню питання комуністичних [3; 4] чи антибільшовицьких поглядів письменника [6], що значно спрощувало розуміння його творів. Ю. Шерех, навпаки, головною робить проблему феномена драматургічної творчості митця, розглядаючи п'єси крізь призму музичного мотиву. Літературознавець, на відміну від більшості радянських та еміграційних літературознавців, провідним критерієм оцінки творчості митця обрав саме естетичний. Цьому вченому також належать спроби компаративних студій драматургії М. Куліша. Ю. Шерех порівнює п'єси «Народний Малахій» і «Божевільна з Шайо» Ж. Жіроду [9:390–423], виділяючи такі спільні для обох творів мотиви, як «дон-кіхотство», божевільня, світове зло. Дослідник чи не першим порушив питання самодостатності й самоцінності української літератури, зокрема письменників «розстріляного відродження». Він наголосив на необ'єктивній оцінці творчості М. Куліша як еміграційними, так і вітчизняними істориками літератури, для яких головним принципом художності стає виключно ставлення автора до національного питання або до соціалістичної ідеології, стосунки з радянською владою тощо. Власне, учений спрогнозував ситуацію, яка ще частково спостерігається й сьогодні, коли місце письменника радянського періоду в літературному процесі визначається першою чергою саме його участю в боротьбі з тоталітарною системою тощо.

Об'єктом дослідження цієї студії є трагікомедія М. Куліша «Народний Малахій», яка

неодноразово перебувала у фокусі дослідницького інтересу літературознавця. У статті «Шоста симфонія Миколи Куліша» Ю. Шерх виділив просторові особливості образу-світу аналізованої нами п'єси, відзначивши, що в його основу покладено контраст двох світів – ритуалізованого життя Міщанської вулиці («патріархальне життя» містечка) та радянського Харкова («модерний технічний світ»). Проте, як слушно зауважив дослідник, ця суперечність лише формальна, оскільки обом просторам властиве «...зовнішнє обрамлення життя, обрамлення, що покликане приховати внутрішню порожнечу й гнилизну» [5:327]. Тільки якщо у світі Міщанської вулиці, на якій Малахій мешкав усе свої життя, домінує «поетизована традиція», що «...добре приховує від стороннього ока внутрішню порожнечу й нудьгу цього життя, його внутрішню фальш...», то в столиці постулюються ідеї свободи, яка виявляється у формах «полювання на Людину, лицемірства, фальші, відгороджуванні від правди життя умовністю побутових або бюрократичних норм, безмежного егоїзму і продажності» [5:326]. Саме під цим кутом ми й спробуємо дослідити особливості художнього простору п'єси М. Куліша «Народний Малахій» («Міщанська вулиця – радянський Харків»), що й буде метою нашої статті.

Мотив міщанського, патріархального світу актуалізується вже на початку трагікомедії. По-перше, як відзначено в ремарці, події І акту відбуваються в «...в домі (на Міщанській вулиці, № 37)» [5:4]. «Потрясений... од революції» [5:26], Малахій вирушив у далеку путь до столиці. При цьому, як було зауважено в передостанній ремарці, *«через силу ступав, немов видирався з болота. За порогом хода його стала вільніша»* [5:27]. Семантично значимими в авторському коментарі є такі лексеми, як болото й поріг. Образ першого в контексті твору прямо накладається на локус будинку по вулиці Міщанській: будинок № 37 розкривається перед читачем протягом І дії спочатку як будинок-клітка, а потім мотив клітки трансформується в мотив болота як чогось сталого, нездатного до руху й змін. Світ цієї вулиці постає вічним у своїй повторюваності, у незмінності звичок його мешканців, тому так дивує Кума протиприродність Малахієвого бажання піти з власного будинку: *«27 год людина любила канарок, щоб ладаном пахло, у співах церковних кохалась – і щоб даром оце все минулось йому?»* [5:15]. Під впливом церковних співів, якими родина намагалася втримати Стаканчика вдома, пер-

сонаж починає пригадувати свою дитячу фантазію: *«Ще малим <...> уздрілось мені, немов за нашим містечком бог зійшов на землю, в царині ходить і кадить...»* [5:24]. Візії Малахія сповнені відчуття гармонійної рівноваги світу, у якому він існував, де традиція й звичка панують над людиною. Мешканці Міщанської вулиці закорінені в минулому. Вони не бажають прийняти й усвідомити вагу історичних змін у країні – усе це було для тогочасних глядачів знаком, за термінологією Р. Барта, «правого» міфу. Тому персонаж, як прихильник нової влади, мав рішуче розірвати зі своїм минулим – сповіданням християнства, звичним оточенням (родиною, Кумом як носієм міщанської свідомості) і змінити локус міщанського буття на простір столиці української революції. Свідома «бездомність» як антитеза до міщанського «будинку-клітки», «болота», «божевільного кутка» [5:35] не сприймається персонажем як антинорма, на відміну від його родичів і знайомих із Міщанської вулиці, а навпаки, розуміється ним як утілення найвищої місії пророка від революції, який, щоб проповідувати ідею негайної реформи людини, має зректись родинного стану.

Траєкторія, якою пересувається головний персонаж Україною й містом Харків, представлена в п'єсі двома відмінними просторами – реальним й ірреальним. Для родичів і знайомих Стаканчика його шлях лежав від рідного містечка до столиці радянської України, до Харкова, й означав просто відхід голови родини з дому, що для мешканців Міщанської вулиці було тотожне божевільню. Таким чином, у творі актуалізується функція «будинку» на позначення родової роз'єднаності, репрезентантом якої виступає дочка Малахія, котра протягом усієї дії намагається повернути батька додому. Саме на прикладі Любуні й Кума автор реалізував ідею рідного порога, через який «переступив» Стаканчик у І дії. Тричі дочка намагалася повернути батька додому, проте марно: родина Малахія – це той поріг, який він уже переступив, тому під час останньої зустрічі з Любунею Стаканчик виголошує: *«Кажу, нема папоньки!...<...> Є народний Малахій нарком! Нармахмар!»* [5:81]. Мотив порога в такий спосіб утрачає свою локальну прив'язаність і стає маркером ідей вибору й переходу за межі старого світу.

Топос дороги є одним із центральних для розуміння образу Народного Малахія, проте в трагікомедії він виступає як позасценічний простір, що пояснюється специфікою обмеженого сценічного часу. У цілому, позначе-

ний міфопоетичною й релігійною традиціями, образ дороги, за твердженням В. Топорова, є формою «...зв'язку між двома відміченими точками простору, <...> що зв'язує <...> найвіддаленішу й важко приступну периферію й усі об'єкти, що заповнюють і/або утворюють простір, із вищою сакральною цінністю, яка перебуває в центрі, причому досягнення мети суб'єктом путі завжди спричиняє підвищення рангу в соціально-міфологічному або сакральному статусі» [8:258]. Стаканчик усвідомлює власний шлях до столиці як реалізацію своїх месіанських завдань в ім'я ідеї утвердження здобутків революції. Тому дорогою до столиці він сам підвищує свій статус від колишнього листоноші до «всеукраїнського делегата», а в межах столиці до Нармаханара, народного наркома (локус Сабурової дачі) і «всесвітнього пастуха», іншими словами пророка, бога (наприклад, сцена в будинку розпусти).

Група персонажів, яка супроводжує Стаканчика протягом мандрів столицею, є «носієм» світів, із якими Малахій був пов'язаний, та рис, наявних у його теперішньому світогляді: Кум – життя Стаканчика на Міщанській вулиці, Ольга – світ мрій, дочка – любов до ближнього, баба Агапія (двійник Стаканчика) – його фанатична віра. Дослідники вже звертали увагу на символіку імені Любуні, але зауважимо, що в п'єсі персонажа супроводжують дві «любові» – дочка Любуня й баба Агапія (від грецького «любов»). Таким чином, семантика імен героїнь уводить до тексту не тільки міфопоетичний, а й філософський мотиви. Якщо ім'я дочки втілює ідею родинного затишку, сімейної любові, то «агапе» – це християнська любов, жертвна й милосердна у своїй основі, «безмотивна любов до ближнього» [1:120]. «Агапе», на відміну від любові в античній релігії, передбачала любов-сходження Бога до грішників, його милосердя до всіх – від праведника до грішника. Таким бачить себе і Народний Малахій – здатним на любов до всіх, при цьому відкидаючи любов «ближнього» за кров'ю, своєї дитини. Персонаж, уявивши себе богом, уже не належить Міщанській вулиці, № 37: він «всесвітній пастух» [5:83] (вид. наше. – *І. К.*), тому й вибирає агапе, любов загальну, надособову, свідомої жертвності. (Із цієї ж причини Стаканчик, який мислив уже масштабами всесвітнього оновлення людини, відкинув буденні й дріб'язкові «аргументи» своєї вулиці не йти до Харкова.) Отже, вихід Стаканчика з власного дому означає відмову від минулого, від «філіа», в ім'я «новохрис-

тиянського» (революційного) «агапе», що здатне вивести людину зі світу буденності до трансцендентного буття – до «голубої далі».

Малахій у своєму вченні поставив на місце християнських заповідей минулі: місце Бога, абсолютного добра, виявилось вільним у системі радянських цінностей, і його посіло «ніщо». Стаканчик бачить свою місію в тому, щоб знову повернути людині віру в здобутки революції, очистити її душу від зла й зробити відкритою до прийняття нової віри. (Звичайно, персонаж уособлює «дрібнобуржуазне» (міщанське) розуміння революції.) Оскільки, ще раз повторимося, Бога тепер немає, то хтось має опікуватися духовним «вдосконаленням» людини, й Малахій авторитарно перебирає на себе функції нового бога, месії від революції, що повинен привести всіх до «голубого ніщо», аналогу утопічного раю. З останніх рядків твору дізнаємося, що персонаж у власних фантазіях уявляє себе вже не просто пророком, а «всесвітнім пастухом» радянських людей. Аналогом християнського Бога в політичній міфології завжди виступатиме сакралізований керманіч, політик та ін. Саме цей феномен і фіксує митець у трагікомедії. Таким чином, «Народного Малахія» можна аналізувати як твір-пародію на радянську соціальну міфологію, де в гротескному ключі витлумачено мотиви месіанізму панівного режиму, «нової людини», сакралізації політичного лідера й образ майбутнього.

Головний персонаж діє не стільки в реальному місті, скільки в метафізичному просторі ідеології: він осягає дійсність на рівні чуттєвого, образного її сприйняття. Лінія його пересувань столицею – це не тільки відвідування певного локусу, а й наївна спроба виявити правдивість того чи іншого міфу, побачити його реалізацію в дійсності. Наприклад, сцени біля церкви, у лікарні й будинку розпусти нівелюють міф про радянську «нову людину», яка мала б протягом десятиліття перетворитися на особу, котра живе відповідно до ідеалів радянської моралі. Будинок розпусти й церква на час постановки п'єси були маркерами міщанського минулого країни. Це свідчить про те, що Харків теж мав свій варіант Міщанської вулиці. «Столична Міщанська вулиця» змальована автором уже не в такому невинному вигляді, як у містечку Малахія. У місті вона набуває гіпертрофованих ознак і рис соціального зла, що здатне призвести до моральної деградації людини (образи Кирюшика, Санітара, мадам Аполінарії) і фізично її знищити (доля Любові). За радянською міфологією кінця 20-х – початку 30-х минулого століття, сто-

лиця в жодному разі не мала поставати зі сцени десакралізованою, принаймні в час, коли формується парадигма цього образу. Таким чином, заявлена в I дії трагікомедії опозиція «Міщанська вулиця – радянський Харків» як місто нової соціалістичної моралі знімається протягом драматургічної дії, про що й зауважував Ю. Шерех. Тому персонаж усвідомлює давню істину: єдине, що здатне змінити кардинальним чином людську природу в одну мить, – це диво, наприклад, чарівне «голубе покривало». Власне, цим самим божевільний пророк дискредитує більшовицький міф про можливість оновити людину, очистити її від так званого негативного буржуазного спадку. Те, що пропонувала влада, було бажаною ілюзією для суспільства, проте нездійсненою. Головний персонаж утілює в собі зло вищого ґатунку, що може розчавити індивіда, паралізувавши його волю, і в такий спосіб примусити людину жити мораллю «обраних» людей, тобто існувати без справжньої духовної основи.

У думках і діях Малахія можна побачити перегук із деякими положеннями, висловленими філософами щодо ролі релігії в нові часи. Так, К. Ясперс відзначав, що ідея заперечення Бога є наслідком духовного розвитку людства, яка веде «в ніщо» [10:299]. Стаканчик як пророк від соціалістичної ідеології формулює ідею соціалістичного раю – «голубої далі», «голубого ніщо» (порівняймо з образами «загірної комуни» з новели М. Хвильового, «вогнями червоної зірки» М. Івченка, твором П. Панча «Голубі ешелони»). (Пригадаймо, що першою метою на шляху персонажа була установа РНК, «гора Фавор» як центр істинності, «пролетарської мудрості».) «Ніщо» (nihil) тут народжується із заперечення персонажем християнства як теоцентричної моделі буття, із заперечення минулого історико-культурного досвіду царської Росії з її класовою системою соціуму й політикою зросійщення україномовного населення. Малахієве «ніщо» є синонімом і пародійним варіантом комуністичного нігілізму, викладеного письменником в оригінальній образній формі. У філософській традиції ніщо, як відомо, є аналогом забуття, небуття, яке в цьому творі має негативне забарвлення, оскільки протистоїть авторському розумінню життя як бунту, хоча й заздалегідь приреченого на поразку. «Пророк» бачить нове су-

спільство, гідне високої ідеї революції, як спільноту ідеальних людей, котрі мали б підкорятися його волі. Характерними рисами «голубого» простору постають несвобода як відсутність вибору, мертвий спокій, забуття свого минулого життя й себе як унікального неповторного буття (екзистенції), відмова від боротьби. «Голуба даль» є ілюзією й абстракцією, де прикметник «голубий» можна легко замінити на «червоний», і результат для віруючих у неї буде таким самим – розчарування. Малахієве «аґапе» як своєрідна версія християнського навіть з його орієнтацією на вдосконалення людської природи (душі) приречене на минуність, оскільки радянська ідеологія, щоб зберегти цілісність системи, заперечує право на свободу вибору. Слід відзначити, що в п'єсі «Народний Малахій» автор використав елементи поетики анти утопії [7], що дозволяє кваліфікувати трагікомедію як твір-попередження про потенційну загрозу тоталітарного режиму. Письменник ніби моделює два шляхи розвитку суспільства, два бачення майбутнього України. Формальна перемога в цьому протистоянні виявляється на боці пролетаріату, хоча насправді митець підкреслює, що ганджем обох світоглядів є фанатизм, безапеляційність, віра у своє месіанське призначення та закритість. Засобами іронії, сатири автор розвінчує картину антиутопічного світу Малахія, оскільки цей топос подано лише як уявний і через сприйняття людини, що в момент його презентації читачеві перебувала в будинку для божевільних. Письменник заперечує факт існування «голубої далі» об'єктивною реальністю (божевіллям персонажа). Можливо, сам цього не усвідомлюючи, драматург показав, що шлях новітніх, сучасних йому історичних змін як системи несвободи, колективного прийняття єдиної ідеології, єдиної життєвої програми є дорогою в «ніщо».

Отже, підсумовуючи, зазначимо, що художній простір трагікомедії «Народний Малахій», за твердженням Ю. Шереха, структурований за принципом, «патріархальне життя» й «модерний технічний світ» («Міщанська вулиця – радянський Харків»), характеризується наявністю реального й ірреального просторів. Уважаємо, що такий напрям дослідження є перспективним, оскільки уможливує вивчення особливостей художнього простору, властивих для драматургії М. Куліша.

Література

1. Аверинцев С. С. София–Логос : словарь / С. С. Аверинцев ; [сост., послесл. К. Сигова]. — [2-е изд., испр.] — К. : Дух і Літера, 2001. — 460 с.

2. Бжеський Р. Політичні ідеї творів Миколи Куліша / Р. Бжеський. — Мюнхен : Крит. б-ка, 1955. — 95 с.

3. Задеснянський Р. Чолові представники українського вирождення : Ю. Яновський, М. Куліш, В. Сосюра / Р. Задеснянський. — Торонто, 1979. — 152 с.

4. Задеснянський Р. Ще де-що про М. Куліша / Р. Задеснянський // Задеснянський Р. Критичні нариси: У 7 т. Т. 6. — [б. м.] : Укр. крит. думка, [б. р.]— : Творці «ренесансу 20-их років». — С. 49—65.

5. Куліш М. Г. Твори: в 2 т. Т. 2. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Микола Куліш ; [упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та комент. Л. С. Танюка]. — К. : Дніпро, 1990. — 878 с.

6. Николишин С. Націоналізм у літературі на Східних Українських Землях / С. Николишин. — Париж, 1938. — 48 с.

7. Сабат Г. П. Просторові образи-символи утопій та антиутопій / Г. П. Сабат // Знак. Символ. Образ : Матеріали Міжвуз. наук.-практ. семінару з пробл. сучас. семіотики. — Черкаси, 2002. — Вип. 6. — С. 49—51.

8. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Топоров // Текст : структура и семантика ; [отв. ред. Т. В. Цивьян]. — М. : Наука, 1983. — С. 227—285.

9. Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : У 3 т. ; [ред. рада : В. О. Шевчук та ін.; упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського]. — Х., 1998. — 1 т. — 607 с.

10. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс ; [пер. с нем.]. — М. : Политиздат, 1991. — 527 с.