

І. М. Кремінська

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Образ керманіча в п'єсі М. Куліша «Народний Малахій»

Кремінська І. М. Образ керманіча в п'єсі М. Куліша «Народний Малахій». У статті розглянуто засоби художнього втілення елементів соціальної (політичної) міфології як значущої складової ідеології на матеріалі трагікомедії М. Куліша «Народний Малахій». Відзначено концептуальну роль міфу керманіча (Леніна) в аналізованій п'єсі, відповідно до якого головний персонаж моделює свій світ. У цьому творі представлено майже весь комплекс соціально-міфологічних мотивів, характерних для п'єс драматурга 1927–1932-х рр., наприклад, «бездомність», нова людина, провінціалізм, сакралізація політичного лідера, месіанізм пролетаріату тощо.

Ключові слова: *мотив, соціальний (політичний) міф, художній простір, поетика.*

Креминская И. Н. Образ вождя в пьесе М. Кулиша «Народный Малахий». В статье рассмотрены средства художественного воплощения элементов социальной (политической) мифологии как значимой составляющей идеологии на материале трагикомедии М. Кулиша «Народный Малахий». В анализируемой пьесе отмечена концептуальная роль мифа о вожде (Ленине), согласно которому главный персонаж моделирует свой мир. В этом произведении представлен практически весь комплекс социально-мифологических мотивов, характерных для пьес драматурга 1927–1932-х, например, «бездомность», новый человек, провинциализм, сакрализация политического лидера, мессианизм пролетариата и т. д.

Ключевые слова: *мотив, социальный (политический) миф, художественное пространство, поэтика.*

Kremins'ka I. M. The image of the leader in M. Kulish's play «National Malachis». In article means of artistic realization of elements of social (political) mythology as significant making ideology on a material of M. Kulish's tragicomedy «National Malachis» are considered. In the analyzed play the conceptual role of a myth about the leader (Lenin) according to whom the main character models the world is marked. In this work all complex of socially-mythological motives, characteristic for plays of the playwright of 1927–1932, for example, «the homelessness», the new person, provincialism, a sacralization of the political leader and messianism of proletariat and etc. is presented.

Key words: *motive, a social (political) myth, art space, poetics.*

Становлення будь-якої політичної системи інтенсифікує активне продукування відповідної їй соціальної міфології, що апелює до підсвідомості суб'єкта. Письменники в добу історичних трансформацій, що особливо характерно для радянського мистецтва 20–30-х рр. ХХ ст., нерідко транслюють ідеї нових режимів, партій або, навпаки, стають їхніми критиками, деміфологізаторами, на чому наголошували Т. Свербилова, М. Стех, Ю. Ганошенко та ін. П'єса «Народний Малахій» М. Куліша неодноразово ставала об'єктом вивчення з боку літературознавців і постійно перебувала у фокусі дослідницького інтересу. Науковці лише порівняно нещодавно почали звертати увагу на соціально-міфологічні елементи в драматургії письменника, що й зумовлює актуальність цієї студії. Отже, дослідження особливостей художнього втілення іделогічних моделей є важливим завданням сучасного літературознавства, оскільки дозволить у майбутньому зробити

висновки щодо типологічних особливостей розвитку української драми 1920–1930-х рр.

У заголовку п'єси «Народний Малахій» автор звертається до сакралізованого християнської традицією імені та, як відзначає Ю. Смолич, апелює до роману В. Винниченка «Кирпатий Мефістофель», таким чином актуалізуючи мотиви месіанського й проблему нової людини (звичайно, у пародійному аспекті). Л. Танюк [4] одним із перших інтерпретує образ Малахія Стаканчика в системі «пророчого» мислення, наголошуючи на можливому бароковому або європейському корінні теми українського неопророка; виділяє концепт «гри», відповідно й маски. Лише в декількох творах у художньому світі М. Куліша, зокрема й аналізованому драматичному тексті, домінують тема переміщення. Головний персонаж Малахій Стаканчик усвідомлює свою відмінність від загалу через знання про досконалу людину, відтак відбувається ілюзорна, фантазмагорична зміна його

звичної соціальної ролі дійової особи – від містечкового листиноші до особи, наділеної так званим сакральним знанням. Подібна позиція Малахія зумовлює конфлікт з оточенням, рідними й демонструє якісну відмінність, на думку персонажа, епохи «до» й «після» знакових політичних подій 1917 р.: страх, відсутність змін (існування на Міщанській вулиці з її заданістю подій, циклічністю) і усвідомлене право на вибір/дію, що фактично означає можливість багаторольової поведінки, наприклад, бути пророком від революції. Усвідомлене персонажем панування в його житті почуття страху зумовлює кардинальну зміну звичної поведінкової моделі, оскільки специфіка маски пророка, «делегата», характеризується відмовою від досвіду минулого, відмова від володіння, розчарування в ньому, максимальною відкритістю у спілкуванні тощо, але водночас для Малахія означає й можливість реалізації його найпотаємнішого бажання – абсолютної влади, подібної до Божої. Світ цієї людини «без Любові» й «без страху» стає у своїй основі руйнівним, позбавленим справжнього співчуття.

Нова маска головного персонажа сповнена стереотипної поведінки, заданої в культурі християнським текстом. Символізм «бездомності», загалом характерний для літератури 1920–1930-х років, знакує собою неприйняття речової даності, ідею хисткості світу й прирівнюється до теми пошуку нової землі, здатної надати підстави для усвідомлення сутності речей і явищ [3:11–12]. Ідея «бездомності» реалізується й у лінії двійника Стаканчика – Агапії, яка продала своє майно, щоб дістатися «Ахон-гори». Спостерігається певна тенденція в розумінні столичного топосу: у монологах Малахія «новий Єрусалим», «нова Мекка» тощо поперемінно вживаються ним на позначення двох радянських столиць – Москви й Харкова [5:31–32, 53]. Міфологізація цих просторів засвідчує увагу письменника до нових тенденцій соціальної міфології (ритуалізація побутового життя, створення міфів тощо). Згідно з логікою відомого у світовій літературі сюжету про переїзд/прибуття до столиці, персонаж має підкорити місто, прагнучи нав'язати свої правила гри, або, навпаки, відбудеться його підкорення логікою іншої, урбаністичної культури, або розчарування в ній, що унаочнює конфліктне існування двох семантично відмінних одиниць – центру / периферії (провінції), проте в аналізованому нами тексті автор подає альтернативний варіант розв'язання цієї ситуації – божевілля Малахія.

Малахій Стаканчик, відмовившись сповідувати християнство, усе ж залишається носієм міфологічної свідомості: радянський світ головний персонаж сприймає у вимірах християнської образності, послідовно накладаючи її на нові реалії, наприклад, ототожнюючи гору Фавор з установою РНК («преображення України» [5:40]). Так, пророк від революції вписує Харків до низки вічних міст: Єрусалим, Москва («третій Рим»), які в семіотичній традиції визначаються містами-центрами християнської культури [6:9]. Малахій фактично трансформує уявлення про Москву як про третій Рим, натомість пропонуючи більш амбіційний варіант – «новий Єрусалим» – місто розповсюдження нового соціалістичного вчення:

...скоро, скоро, скоро прийде час, коли
всесвіт заспіва Москві: святися, святися,
новий Єрусалиме, слава-бо революції на
тобі возсія... [5:32].

За логікою соціально-міфологічного мислення, статус Харкова як столичного міста наділяє його особливою місією, на відміну від інших міст республіки. Це необхідно, на думку Малахія, передусім для того, щоб надати Харкову прав новітньої столиці, яка до цього не мала історичної традиції столичного міста

...Схема перебудови України з центром
у Києві, бо Харків здається мені на контуру [5:30].

Персонаж прагне заповнити «семіотичну порожнечу», створити власний міф про новий Харків і «голубе ніщо». Отже, просторові метафори як указівки на позасценічний простір, накладаючись на реально існуючий у п'єсі топос, наділяють українську столицю певними функціями: месіанство, святість та істинність проповідованої ідеології.

Порівняння в п'єсі установи РНК з горою Фавор, фігурування цього образу у візіях Малахія актуалізує біблійний мотив Святого Преображення Христа під час молитви. Атрибутом свята Головного, або Яблучного Спаса було яблуко, що тримало немовля Ісус і символізувало Христа як майбутнього Спасителя від первородного гріха [10:197]. Образ плода в цій сцені вже не символ спокуси Єви-Ольги, як у I дії, а надії на спасіння людства: співи «осанна» (з єврейської «спасіння») повертають Ользі святість, закладену в її імені, що перекладається з давньоскандинавської як «свята». Ольга тепер асоціюється вже не з Євою, а з Марією («невинною Євою» [1:126]). Тому вона була єдиною з персонажів, кого Малахій

у своєму видінні не змінив чарівним «голубим покривалом» і кому надав статус новітньої божої матері, яку мають ушановувати «ангелоподібні» люди. Це означає, що святість як синонім збереження духовної чистоти, можлива лише в просторі Стаканчикових фантазій, тільки там він може захистити дівчину, але зрештою Ольга опиняється в будинку розпусти, переступивши свій моральний «поріг». Відтак, відбувається нашарування політичних і релігійних ритуалів, у яких зміст і форма втілення виявляються нетотожними, вони належать до різних семантичних полів, кожне з яких володіє своєю системою знаків.

Сакралізація топосу столиці в уяві персонажа обумовлює й відповідно його іншу роль як особи, яка піклується про моральне відродження громадян. Специфіка Малахієвого вчення про реформу людину полягає в тому, що він позбавляє її права на творчість власної долі, ширше – постійного акту творіння себе в просторі свободи вибору. Кожен персонаж трагікомедії, подібно до героїв роману Ж.-П. Сартра «Мур» (1939 р.), переживає свій «МУР», несвободу. Дійова особа, щоб вирватися за межі цієї просторової й духовної точки, має усвідомити, у чому полягає її «полон». У тексті майже до кінця твору Стаканчик був чи не єдиним, хто міг розкривати іншим персонажам суть їхніх «мурів». Отже, для Малахія, заводських робітників – це фанатична віра в комуністичну систему («Малахій. У них свої, червоні мрії. Яка трагедія!» [5:72]) чи голубу даль; для Санітара, Аполінари, Матильди – ерос; Агапії, Любові й Ольги – їхня любов, різна в кожній, але подібна у своїй безмежності й жертвовності до об'єкта поклоніння (Бога, батька чи Кирюшика).

Образ Малахія з його претензіями на місце духовного лідера, месію, на нашу думку, можна розглядати як варіант міфологізованого героя, що є іманентним кожній владній структурі (наприклад, князь Володимир, Іван Грозний, Наполеон, Марат і Робесп'єр та ін.). Певна історична особистість, оповита фантазією має навмисно чи підсвідомо, задає немовби парадигму для її наслідування однодумцями. У радянській історії подібного ореолу, як зауважують Н. Тумаркін, К. Флад, набули постаті Володимира Леніна, Йосифа Сталіна, у номінації яких також наявне перейменування (подібний прийом загалом характерний для політичної культури цієї доби, а також відображений у драматургії М. Куліша, зокрема й у аналізованій п'єсі). Поклоніння Ленінові, багато в чому суголосне до-

революційному міфу про доброго й справедливого царя-батюшку, стало загальним та обов'язковим на території колишньої Російської імперії [9:18]. Християнська релігія теоцентрична й скеровує людину на пошук вічності, натомість у центрі тоталітарної ідеології буде політичний діяч (у цьому випадку – Володимир Ленін), якого суспільство міфологізує, а послідовники прагнуть наслідувати його життя й «діяння». Після смерті «керманіча пролетаріату» (Володимира Леніна) у мистецтві виникло явище «ленініана», що охопило всі види мистецтв (наприклад, кінематограф, літературу, скульптуру тощо) і засвідчило соціальний культ поклоніння цій особі. Підтвердженням чому слугувала розвинена іконосфера (численні портрети Леніна, наявність яких в офіційному й приватному житті людей була майже обов'язкова), ритуалізовані паради, «місця поклоніння» (червоні куточки, музеї, пам'ятники), героїзований «епос», в якому було описано ідеологічно схвалено версія життя керманіча. Головний персонаж інтуїтивно прозирає формування цього культу (до речі, запропонованого саме Йосифом Сталіним [9:164]), і помітив нашарування новітнього радянського дива, бальзамованого тіла Леніна, на православний звичай виставляти мощі святих у церквах:

...не до гробу тепер ерусалимського нам треба йти, а до Ленінового Мавзолею, до нового Єрусалиму... [5:31].

Стаканчик ототожнює тіло мертвого вожда з Христовим. Саме це зіставлення дає нам ключ до аналізу феномену Малахія. По-перше, у такий спосіб драматург укотре підкреслює релігійну природу радянської політичної міфології. Творча інтуїція щодо природи новітнього вчення не підвела М. Куліша.

М. Бердяєв [2], аналізуючи російський варіант марксизму, стверджував його релігійну домінанту. Він пояснював це особливостями революційних рухів ХІХ ст., які часто бачили вихід для держави в релігії, за рахунок чого відбувалася дифузія різних світоглядних цінностей – світських й сакральних. Пригадаймо, що подібним чином характеризували погляди Стаканчика коменданти, які й доправили його до божевілля:

...намішав Біблії з Марксом, акафіста з “Анти-Дюрінгом”... [5:28].

Рецепція біблійних мотивів є наочною в радянській міфології (наприклад, література, кіно, плакати, живопис тощо), отже, авантюрна ідея більшовиків змінити онтологічні

засади суспільства мала орієнтуватися на історично вивірену, канонічну ідею месіанізму, уперше заявлену в Старому Заповіті.

М. Бердяєв ще одну причину міфологізації політики відшукує в «гріхах» православ'я, що, на думку дослідника, узаконювало несправедливу соціальну політику щодо більшості населення країни. Це призводило до сакралізації масами вертикалі земної влади, відповідно й до обоження її представників (свідченням чому є порівняння Малахійем установи РНК із горою Фавор). Справді, головний персонаж відзначив, що в новітній радянській міфології місце Христа посів Ленін. Логіка такої заміни передбачає появу в суспільстві послідовників сакралізованого Володимира Ілліча – апостолів, героїв-мучеників, реформаторів дійсності відповідно до його завітів тощо, а також пророків, які сповіщали б про друге пришестя месії або апокаліпсис (аналогічні мотиви у творчості М. Куліша зустрічаються в п'єсах «Хулій Хурина», «Патетична соната», «Маклена Граса»).

Малахій є унікальним персонажем, багатогранність образу якого пояснюється тим, що автор одягає на нього одночасно декілька масок, одну з яких ми й спробуємо проаналізувати – маску «пророка від революції» в її змішаному, зниженому, порівняно з прообразом, варіанті. Дійова особи, не задовольняючися роллю звичайного радника з реформування людини, створює власний міф, розбудовуючи його одночасно за канонами пророчого, Христового й Ленінового, об'єднує які, щоправда, з різною мірою щирості, мотив тривоги за людину. Персонаж відчуває ваду сучасної йому політики в тому, що її настанови на духовний світ особи, – це лише гасла. Тому хтось має указати державі на ідейні прогалини й допомогти людині стати «ангелоподібною». Месіанські амбіції, характерні пролетарському міфу, виховати особу в душі комуністичної моралі, якій будуть властиві такі риси й принципи, як гуманізм, довіра, інтернаціоналізм, терпимість, людяність, повага до особи, моральність й колективність тощо, нагадують вимоги до християнина.

В автоматі головний персонаж бачить себе реформатором, народним Малахійем, здатним творити дива, якого «помазано народним наркомом», жертвою в ім'я загального щастя, «всесвітнім пастухом», таким чином актуалізуючи пророче начало, закладене в імені. Автор для головного персонажа обирає загальновідомі форми репрезентації нового соціального статусу «обраного»: портретні деталі,

зовнішні ознаки й клейноди мої [5:54]

і, звичайно, мова, за допомогою чого Малахій вербалізує наратив жертви

І плювали, і били його по ланитах [5:83]).

Прикметно, що сусіди, які проводжають персонажа з Міщанської вулиці, сприймають його одяг за прочанський

Воно справді – ціпочок. І торбина. Це так, як на прощу йдуть... [5:8],

проте дружина розвінчує цю версію. Згодом ці деталі одягу персонажем розуміються як невербальні знаки, що інформують про його нове становище, «інакшість», а відтак і дистанціюють від загалу:

...дарма що я показав ознаки й клейноди свої, що про них оповістив у першій декреті і що по них мене мусить впізнати всяк суций на Україні (*показав на ціпочок, на бриль, подививсь на робітників*) [5:66].

Стаканчик уявляє себе носієм істинного знання, котрий отримав благословення й оповитий ореолом святості та жертвовності. Аналогічними ознаками в давній історії був наділений Ісус, у радянській – Ленін (безсмертя через бальзамування тіла, правління державою, абсолютна віра у своє вчення, трагічна загибель) [9:49]. Ці риси в образі Малахія набули гротескового характеру, що дозволяє авторові висміювати його безґрунтовну амбіційність і міщанську обмеженість. Протягом усього твору формується образ невизнаного пророка, ідея пришестя Христа, що залишилося непоміченим його ж учнями (приміром, сцена на заводі). Подібний мотив уже розроблявся в літературі, зокрема Ф. Достоєвським у романах «Брати Карамазови» й «Ідіот». Проте невизнаним пророком вважає себе лише головний персонаж, оточення ж колишнього листоноші бачить у ньому лише божевільного, маргінала.

Обрана персонажем маска «...відкриває суб'єкту простір соціального як простір норм і правил...», щоправда, гра в певну соціальну роль небезпечна можливим відчуженням особи від самої себе, порушенням «...автономії особистого простору», що «...робить самé його індивідуальне існування проблематичним» [8:35], що, зрештою, і провокує психічну хворобу персонажа. На думку Стаканчика, якщо суспільство не прислухається до його порад, то в соціумі почне панувати «позакласова солідарність злих», тобто численні вороги влади, усі, хто протистоїть її зміцненню, чинить їй опір і гальмує прихід

до щасливого комуністичного майбутнього, до «голубого ніщо». «Голуба даль» згідно з проектами Стаканчика мала стати топосом існування «оновлених» людей –

...страшенно ввічливих, надзвичайно добрих, ангелоподібних [5:53].

І. Костецький також згодом звернеться до іронічного обіграння міфу про «нову людину» в п'єсі «Дійство про нову людину», де головним персонажем несподівано буде поштовий урядовець Максимус, який, подібно до Малахія, прагне грати різні ролі, зокрема й керманіча мас. Максимус, на відміну від «колишнього пошталийона», щоразу міняючи/приміряючи соціальні маски, є свідомим потенційно одвічної ідеї гри в перевтілення, натомість трагедія Малахія Стаканчика полягає в абсолютній вірі в нову роль-призначення, яку категорично й послідовно не сприймає більшість з оточення персонажа: «під впливом соціальної ролі людська сутність може перетворюватися, а при порушенні міри перебування в ролі, поглинатися нею» [8:34]. Об'єднує обох авторів і апелювання до ідей театру *dell'arte*, коли маска розуміється не стільки як можливість вільного вияву особистості, варіації, але й водночас задає певну модель поведінки, канонічність, оскільки роль ґрунтується не тільки на імпровізації, але й імітації, повторюваності, типовості [7:296]. Уточнімо, що

М. Куліш використовує так звану «безлику маску», «...коли суб'єкт починає ототожнювати себе з виконуваною ним соціальною роллю, визначати себе за допомогою заданої ним соціальної ролі... Прийнята в такий спосіб соціальна роль стає соціальною маскою суб'єкта» [8:35]. Відзначмо, Г. Чумаченко одна з перших констатувала варіативність «маски» в структурі тексту М. Куліша, наявної як у листуванні автора з письменником І. Дніпровським, так і в його п'єсах, що є виявом ігрового начала, звернення до якого дослідниця пояснює його компенсаторною, реабілітаційною функцією [11:115].

Отже, художня своєрідність трагікомедії «Народний Малахій» М. Куліша виявляється в апелюванні до знакових у радянську добу соціальних міфів, зокрема нової людини, провінціалізму, сакралізації політичного лідера, месіанізму пролетаріату тощо. У статті ми наголосили передусім на важливості образу керманіча, згідно з канонічним уявленням про який головний персонаж вибудовує модель поведінки, соціальну роль, позначену аспектами бездомності, претензійності на творення чудес, тривоги про людину. Вивчення творчості М. Куліша крізь призму соціальної міфології є перспективним і актуальним завданням літературознавства.

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. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев. — Репр. воспр. изд. УМСА-PRESS 1955 г. — М. : Наука, 1990. — 224 с.
3. Дольська О. О. Метафора «дому» в семиотичній моделі європейської культури : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропология, філософія культури» / Дольська Ольга Олександрівна. — Х., 2003. — 16 с.
4. Куліш М. Г. Твори в двох томах / Микола Куліш. — К. : Дніпро, 1990 — Т. 1 : П'єси / Микола Куліш ; [упоряд., підгот. текстів, вст. ст. та комент. Л. С. Танюка]. — 509 с.
5. Куліш М. Г. Твори в двох томах / Микола Куліш. — К. : Дніпро, 1990 — Т. 2 : П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Микола Куліш ; [упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та комент. Л. С. Танюка]. — 878 с.
6. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Лотман Ю. М. // Лотман Ю. М. Избр. ст. : В 3 т. / Лотман Ю. М. — Таллин : Александра, 1992. — Т. 3 : Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века. — С. 9—21.
7. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; перев. с фр. ; под. ред. К. Розлогова. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с. ; ил.
8. Сероштан С. И. Искусство «жить в маске» как экзистенциальная проблема / Сероштан С. И. // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філософія. Філософські перипетії. — 2008. — № 812. — С. 33—39.
9. Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в Советской России / Тумаркин Н. ; пер. с англ. С. Л. Сухарева. — СПб. : Гуманитар. агенство «Академический проект», 1997. — 285 с.
10. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Д. Холл ; пер. с англ. А. Е. Майкапара. — М. : КРОН-ПРЕСС, 1996. — 656 с.

11. Чумаченко А. «Гра» і «промова» Миколи Куліша / Анна Чумаченко // Сучасність. — 1998. — № 5. — С. 110—121.