

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 883.3.09-2

Віра Агєєва
(Київ)

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ МОТИВИ У ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША

В основу багатьох п'єс Миколи Куліша, як от “Народного Малахія”, “Патетичної сонати”, “Маклени Граси”, (частково й “Зони” та “Закуту”), покладено традиційну неоромантичну колізію, розлад героя-ідеаліста з дійсністю. Кожну з названих п'єс можна розглядати як інваріант цього центрального для творчості драматурга неоромантичного конфлікту. Малахій та Ілько, Марина, Маклена й Падур випробовують різні шляхи до однієї, власне, мети. Ця мета — не впасти під тягарем брудного й потворного повсякдення, а вивищитись над ним, переробити світ у відповідності зі своїми мріями. (Одному з хворих у психлікарні /“Народний Малахій”/ здається, що він весь час носить на плечах страшного удава і тим рятує світ від катастрофи: “Це ж удав — всесвітнє зло. І тільки я впустию його — він задавить увесь світ...” У певному сенсі кожен зі згаданих Кулішевих персонажів почувається відповідальним за знешкодження світового зла чи, принаймні, протистоїть йому.) Малахій хоче змінити світ негайними реформами, Ілько та Падур — силою мистецтва, Марина й Маклена — збройною боротьбою, революційним активізмом. Та кожен з них терпить крах. Лише мудрий скептик Падур після всіх невдач може втішатися переконанням, що світ його таки не ввіймав. Але надто гірка ця піррова перемога, здобута ціною зречення **всіх** цінностей, **усіх** суспільних зв'язків, і для нього *не жити у злі* майже тотожне неіснуванню, адже навряд чи музикант довго вдовольнятиметься гостинною будою пса Кунделя.

Річ у тім, до всі ці персонажі живуть у переломному часі, у межовій ситуації, коли не можна (чи, принаймні, вони вважають для себе неможливим) уникнути вибору. Герої, які ухиляються від вибору, ніколи не стоять у центрі п'єси.

У романтичній структурі герой здебільшого не може не протистояти своєму часові. Куліш переконує, що цей бунт завжди приречений, абсурдний, сізифівський. Але неминучість поразки не знімає самої потреби бунту. Стоїчний героїзм у тому й полягає, що особа зважується на боротьбу, знаючи чи підсвідомо здогадуючись про поразку. (Ось чому не так важливо і не в тому трагедія Марини, що її справа програна. Трагічна вина її, що вона зрадила саму ідею безкомпромисної боротьби.)

Розглянути еволюцію персонажів “Народного Малахія”, “Патетичної сонати” й “Маклени Граси” — це проаналізувати кілька тупикових шляхів у нікуди, впевнитися у неминучості трагічної поразки будь-якого бунту проти суспільства, але водночас — і в необхідності такого героїчного бунту.

“Загадковий” Малахій Стаканчик — трагічний і смішний, величний і жалюгідний водночас — хоче зруйнувати змертвілі форми бездуховного існування, хай це буде містечкова патріархальна сонливість чи механічна покvapливність столичного міста. Малахій, як і центральні герої пізніших п'єс, — людина духовного складу, схильна майже екстатично перейматися своєю ідеєю. Живучи у світі скам'янілих умовностей і традицій Міщанської вулиці, він духовно вивищується, очищається через релігійні обряди. Його “так чудно тривожить” церковний спів, “до буковки” вивчене Святе Письмо, й навіть Бог приходить у сни, як добре знааний сумноокий сивенький дідусь у полотняному одязі. Релігійні прояви духовного життя вже освячені традицією, тому Малахій не конфліктує з оточенням, хоч і помітно вивищується над ним. І от ця екстатична натура переживає страшну внутрішню кризу. Ми не знаємо подробиць його болісної еволюції, але внаслідок, мабуть, поверхового засвоєння нових, принесених революцією ідей, “книжок більшовицьких начитавшись”, Малахій Стаканчик доходить висновку, що Бог умер, отой близький, зрозумілий, патріархальний Бог. (“Бо дивіться — підходить до старенького Бога хтось в червоному, лиця не видно, і кидає гранату”). А якщо Бога немає, то, за похмурою логікою Івана Карамазова, все дозволено. Ця вседозволеність, відсутність морального суду й морального табу жахала героїв Достоевського. У Малахія ж з'являється відчуття цілковито безтравожне, він переймається гордою відповідальністю за долю всього Божого творіння. Малахій Бог, отой дідусь у білому, що “в царині ходить і кадить”, був надто примітивним, і тому його смерть не стала для недалекогоглядного листоноші трагедією. Раз добрий Бог такий схожий на звичайного селянина, то чому не може взятися за його функції сам Малахій? Теза про смерть Бога акцентувала в екзистенціалістській

філософії проблему вибору і відповідальності. Хто і як має право ухвалити рішення, хто може зробити **вибір за всіх** у ситуації, коли верховного судді й майбутньої відповідальності перед ним не існує? Почуття свободи породжує неминучу тривогу (Авраамову тривогу, якщо скористатися визначенням С. К'єркегора). Авраам не може не сумніватися, чи дійсно ж Бог і чи саме від нього вимагає у жертву сина. Ж.-П. Сартр ставить у зв'язку з цим ряд питань: "І якщо я почую голоси, то що доведе, що вони доносяться з небес, а не з пекла чи підсвідомості, що це не наслідок патологічного стану. Що доведе, що вони звернені саме до мене? Чи дійсно я призначений для того, щоб нав'язати людству мою концепцію людини і мій вибір? У мене ніколи не буде ніякого доказу, мені не буде дано ніякого знамення, щоб у цьому переконатися".¹ Малахій усім цим мало переймається. Його мислення надто обмежене й непослідовне. Відсутність Бога не породжує відчуття полишеності на самого себе, відповідальності за свій вибір, який так чи інакше наслідуватимуть інші. Відкинувши Бога, Малахій Стаканчик зостався носієм релігійної свідомості.

Він сповідує свободу: "Ой, як ми не втямимо, навіть не бачимо,— яких прав, яких прав надавала революція людині! Істинно потрібні оновлені очі, щоб бачити їх". Але водночас і відчуває себе покликаним, обраним (тільки ж ким, якщо немає верховної сили?). Малахій не вільний у своєму виборі, він лише сповідує нового бога. Тепер це — революція, яка й дала містечковому поштареві "право на велику подорож", сміливість писати "листи до раднаркомів України". У цій непослідовності, мабуть, і криється причина Малахієвої приреченості й краху. Він упевнився, що Бог помер, але не прийшов до висновку про власну і тільки власну відповідальність *кожної* людини. Свободу Малахій сприйняв не як існуючу й невід'ємну для всіх, а як дану, даровану (Богом чи революцією, це вже не має великого значення). І як він почувався першим у церковній громаді, найкраще знаючи Святе Письмо (найвірніший християнин був і на клиросі 27 год виспівав, а що вже Святоє Письмо, то до букочки знаєш"), так само бачить себе "найвірнішим" проповідником тепер вже нових ідей.

Міщанська повсякденність, у якій існує Стаканчик, малоприваблива. Це світ мертвих, затверділих форм, наскрізь фальшивий і архаїчний. Тут людина вже не живе справжніми почуттями, а лише імітує їх, обирає придатний до тої чи іншої ситуації тип поведінки, маску. Низькопробна провінційна театральність у стосунках Стаканчикових родичів та сусідів всіляко підкреслюється і служить постійним засобом комічних ефектів у художній тканині твору. В цьому оточенні Малахій справді іноді видається єдиною нормальною людиною, яка не бере участі в суєтному спектаклі. Потреба щось тут негайно змінити, реформувати ці мертві форми самоочевидна.

Протистояння Малахія і його містечкового оточення у першій дії п'єси підкреслюється дисонансними мовними партіями. Стиль мовлення головного героя надміру піднесений, проповідницький, хоча цей пафос, без сумніву, щирий. Цій мові не чужа метафоричність, поетичні тропи, навіть і своєрідний ритм. Натомість мова інших персонажів (за винятком Любуні) заземлено-побутова і водночас фальшиво-нагрена, розрахована "на публіку". Маски майже що приросли до облич і знімаються рідко. Це виявляється не лише в поведінці байдужих спостерігачів-сусідів чи недалеких Стаканчикових дочок. Навіть і дружина Тарасовна, горе якої таки щире, дбає передусім про людське око, розігруючи старанно зрежисовані сценки навіть перед дочками (а може й перед самою собою). На відміну од тринадцятилітньої Маклени Граси, вона не хоче розуміти, що плакати треба завжди за стіною. Вибираючи найвигідніше місце біля вікна, Тарасовна плаче напоказ: "Як друзі — хай пожаліють, а вороги, хай ізрадіють, що драма така в нас у домі"; "хай знають усі, яка в домі й у серці драма". Кожен з учасників дійства водночас актор і глядач, тут не переймаються почуттями, не співчують і не співпереживають, а тільки оцінюють рівень виконання.

З найкращих міркувань герой бере на себе місію реформатора. Його ніщо тепер не зупиняє, бо революція дала свободу. Але право скористатися цією свободою Малахій визнає хіба що *лише* за собою. Таким чином він сам ставить себе поза середовищем, прирікає на самотність і нерозуміння навіть з боку близьких людей, можливих однодумців і помічників. Поступово герой втрачає здатність хоч якось зважати на точки зору інших, аналізувати сприйняте і відповідно коригувати власну позицію. Малахій замикається у непроникній шкаралупі свого фанатизму, його реакції на репліки інших дійових осіб стають неадекватними. Коли в першій дії небуденний, поетичний, "трошки величний" тон мовлення вивищував Малахія над примітивно-здушливим середовищем, то в наступних наростаючий пафос надає Малахієвим реплікам абсурдного й комічного звучання. Тепер уже сам Малахій, який досі видавався єдиною широко людиною в містечковому оточенні (як і в перших зіткненнях з так само заскоружлим у мертвих формах, хоч позірно динамічним столичним побутом), ніби невміло розігрує низькопробний сентиментальний фарс, уявляючи себе при цьому носієм абсолютної істини. Чи не в кожному його слові співрозмовниками (і читачами) сприймається інакший зміст, аніж вкладає Малахій. Буквально, адекватно мовцеві трактують його фрази лише хворі в психлікарні. А Оля, яка на мить повірила ідилічній Малахієвій візії майбутнього, жорстоко за це поплатилася. Часом двозначність властива реплікам обох учасників діалогу (як, наприклад, Малахія і його своєрідного двійника, релігійної фанатички Агапії), і обое

викривлено, неадекватно до вкладеного змісту розуміють фрази один одного. Діалог набуває цілісності лише у читацькому сприйманні (частково за допомогою авторських ремарок). Герой вифантазовує сцену зустрічі голови РНК з “найтемнішим елементом” Агапією. Захоплюючись, пробує зіграти роль глави уряду. Агапія ж з наївністю театрального неофіта приймає актора за зіграну ним історичну особу: “Увійде, торкнеться булавою й питає: хто ти, громадянко, що прийшла й заснула?”

Баба (прочулася)

— Агапія Савчиха я! Підбилося, голубе,— йду в Єрусалим (...)

Малахій (напівмрійно)

— Ой, вернися, громадянко,— скаже голова.

Агапія

— Ой, не вернуса.

Малахій

— Ой, вернися,— додаю вже я.

Агапія

— Ой, ні!

Малахій (гнівливо)

— Вернися!

Агапія (теж з серцем)

— Ні!

Малахій живе у химерному, ілюзорному світі і його мірками оцінює світ реальний. Зрозуміло, що ці оцінки неприйнятні для оточуючих. Але маніакальна цілеспрямованість реформатора не знає перепон, адже лише йому дано свободу вибору. Несвідомих же реформатор напевне в праведну віру силою, в ім'я їхнього ж блага. Заради високої голубої мети чиєюсь там свободою можна й пожертвувати. Стаканчик знає, як “шкодять революції люди, люди і люди”. І щодо цих “шкідливих” людей “ніхто, окрім мене, такої реформи не зробить”. У мові “посланого народом” (на цю Стаканчикову автохарактеристику як народного посланця кум скептично відповідає: “Брешеш, куме! Всі сусіди, увесь народ мене сюди послали, щоб завернути тебе додому”) містечкового мудреця сильнішають пасторські, далі й царственно-диктаторські нотки. Найрізкіше неприйняття Малахієвої нав'язливої учительської опіки й спроб вирішувати щось поза її волею висловлює санітарка Оля, яку реформатор хоче будь-що вберегти від житейських поразок і спокус: “І коли вже хочете знати, то найбільше мені упікса (на Малахія) він. Цілий ранок простежив за мною. Ну як мара та. (До Малахія, гнівно). Скажіть, чого ви стежили за мною? Навіщо?”

Проте голоси реальності вже майже не долітають у Малахіїв ілюзорний світ. Його мелодрамації — це абсурдний театр для самого себе. На зовнішні реакції зважати не варто, бо ж вірнопіддані стоять незрівнянно нижче за вождя. Краєм свідомості Малахій якийсь час ще, можливо, розрізняє межу між дійсністю й взятою на себе роллю. Інакше чому б так злісно зреагував він на благання найрідніших людей: “Тіні минушого, гетьте з очей! Гетьте з очей!” Щось таки не дає безболісно зректися цього минущо-

го. Мабуть, причина в тому, що треба переступити через любов. В ім'я любові до “дальніх” зректися “ближніх” завжди непросто.

Він так певен власної мудрості й так мало вірить у здатність інших зробити правильний вибір, що вимагає негайної реформи людини. Люди, отже, стають лише засобом на шляху до “вищезначеної, великої, № 666006003, голубої мети”. А раз люди — лише засіб, то вже один крок від фанатичної нетерпимості праведника, що володіє монополією на істину й хоче насильно загнати невірних у рай, до манії богообраності й богорівності. Від “народного делегата” до “помазання” народним наркомом, далі ще скромніше, “народним Малахієм”, і, врешті, “Нармахнаром Першим”. Ніякі людські цінності не мають у цьому контексті ваги. Малахій відкинув не лише ідею Бога, а й ідею, яка з неї випливає: рівності кожної людини у свободі й відповідальності перед Творцем і собою. Стаканчик почувається монополістом у своїй богорівності і лише безтрепетно приймає жертви: страждання обманутої Олі, самогубство дочки... На шляху до мети всі засоби добрі — навіть повій можна втішати тим, що в прекрасній країні майбутнього Малахій їм спорудить пам'ятник.

У фіналі закономірно наростає релігійний мотив. Люди, позбавлені свободи вибору й відповідальності за нього, — це лише череда бездумних ягнят, яким не обійтися без всевідаючого пастуха. Коло замкнулося. Зрікшись свого старенького доброго Бога, Малахій сам посідає його місце. Він проводить пряму аналогію: “І плювали, і били його по ланитах. То він, узявши сурму золотую, подув у ню... (вийняв дудку) і заграв всевітньої голубої симфонії (заграв на дудку). Я — всевітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю...” Але дудка відлунює “диким дисонансом”.

Герої, які ухиляються від вибору, герої односторонні, несуперечливі, ніколи не стоять у Куліша в центрі п'єси (за винятком, зрозуміло, комедії). Це підтверджує й “Патетична соната”. Якраз другорядні персонажі — це здебільшого цільні (часто надто прості, лінійні й пласкі у своїй цільності) особистості, розведені по різні боки ідеологічних барикад. Вибір симфонії (незвідка не ними — усвідомлено, — а самими обставинами народження, суспільного становища тощо), і справою честі людини стає вірність цьому виборі. Примирення чи порозуміння між представниками ворогуючих сторін видається неможливим. І лише двоє центральних персонажів, Ілько та Марина, роздвоєні, бентежні, розколоті між двома сильними пристрастями.

У “Патетичній сонаті” можна вичленити ті ж основні опозиції, що й в інших Кулішевих п'єсах. І тут потворна дійсність та висока мрія протистоять як два світи, дві ціннісні ієрархії. Але частіше мрія девальвується й забруднюється при зіткненні з повсякденням, аніж зусиллями ідеалістів підноситься й очищається дійсність.

У “Народному Малахії” трагікомічний і безпорадний Дон Кіхот зазнає краху в спробі оновити гріховний світ. Протистояння, суперечність непорочно-голубого й брудно-землистого залишилися неподоланими. У “Патетичній” герої-ідеалісти хочуть розв’язати те ж саме, неймовірно складне, завдання іншими, дієвішими, як їм здається, засобами. Вони вже не такі наївні мрійники, як містечковий реформатор, і знають, що протистояння блакиті й земного бруду не знімається одним зусиллям, одним магічним дійством. З’являється третя барва, ніби колір-посередник, з допомогою якого зніметься чи принаймні пом’якшиться непримиренна опозиція. Цей колір — червоний, колір крові й боротьби. Малахій Стаканчик лише з прикрістю констатував, що “червоні мрії” заважають робітникам повірити в його голубу реформу. Горищаний відлюдник поет Ілько Юга так само живе блакитною мрією, але при цьому вірить, що червоний “прапор боротьби” полощеться в крові тільки для того, щоб “над світом замаєв прапор вічної любові”, вважає, що його покликання — “бути за зведеника” між натовпом та ідеалом, між нацією й майбутнім.

Замріяного самітника обставини кидають у самий епіцентр суспільного протистояння. Він часом майже заздрить своїм цілеспрямованим, діяльним товаришам, захопленим однією ідеєю. (Це інша справа, що безоглядне захоплення змушує зректися багатьох непроминальних людських вартостей, і страшно ціну душевної цільності Ількові ще доведеться усвідомити). Поетові вибір дається непросто. Він спостерігає фальшивість суспільних норм і традицій, інтуїтивно вловлює рокованість людського життя й боротьби. Навіть коли в радісному великодньому екстазі “танцює світ”, поет бачить, що “низько над обрієм висить блідий, пощерблений серп місяців — розп’ятий Христос”. Поет розуміє, що задовольнятися запропонованою більшовиком Лукою роллю агітатора за передплату “Правди” він не має права, що служіння таланту для митця завжди обов’язковіше, ніж служіння найпекучішій злості дня. Митець мусить вбирати в себе голоси цілого світу, належати до вічного “оркестру гуманізму”. Життя не раз переконує поета, як безліч його попередників у всій романтичній літературі, що його мрії — ілюзорні, що “весь світ лише смітник, а мрії — випари із його”. Але з’ява краси знов і знов утверджує в старій вірі. Для Ілька, знов-таки у згоді з романтичною концепцією, уособленням чистої краси стала недосяжна (хоч від її порога до його — всього сім метрів) Марина, поетова мрія і муза.

Вона також із когорти тих, хто утверджує в світі добро й красу. Вона “жде вас, поете милий (...) В країні вічного кохання”. Але Марина не зважається піти за покликком серця. Вона самовіддано служить найдорожчій для неї національній ідеї, ідеї відродження слави й величі колись могутньої держави. Її ідея так само людяна і

чесна, як і Ількова. (Тут не йдеться про перевагу якоїсь політичної доктрини, ані про розвінчування одного з ідеологічних супротивників). Коли хлопець докорятиме Марині, що вона не побачила страждань знедолених мешканців старого підвалу, ці докори справедливі. Але не можна не визнати рації і в контрдокорах співрозмовниці, що Ілько “за Китай-город воював”, поки вона його “ждала з народом біля Софійського собору, та не діждалася”, що для нього “зотліла свячена короґва Богдана, Дорошенка, Мазепи, Калниша і Гонти”. Право кожного служити своїй найдорожчій ідеї, обирати форми й методи цього служіння. Тут доречно, мабуть, згадати сквородинські ідеї “сродності”², відповідності природній сутності індивіда. Ніхто не може претендувати на те, що зроблений ним вибір єдино правильний, і нав’язувати його іншим. Кожен вибір має бути результатом пильного самопізнання і реалізації саме того природного дару, яким наділено людину. Не треба підкоряти своїй ідеї цілий світ, хай кожен утверджує той чи інший принцип власним життям. Зло (і злочин) для кожного — зраджувати цю свою осягнену сутність. Цим особа прирікає на нещастя не лише себе, а й оточуючих, все суспільство. Це Марина хоче, як Піфія, віщувати з каменя Омфалос, з самого “центру землі” сквородинську максиму: “Українцю, спізнай самого себе!”. Пізнай, щоб зреалізувати сили для всезагального добра, а не для зла.

Марина не зважилась піти за покликком душі, силою своєї небуденної волі зламала себе, приглумила, приспала почуття заради, як їй здавалося, вищого ідеалу, всезагального блага. Саму себе, свою красу Марина пропонує як плату ймовірному союзникові в політичній боротьбі. Цей крок не був для неї безболісним. Дівчина то хоче відповісти на лист закоханого поета “від душі”, зізнатися у взаємному коханні, то “від програми” обіцяє віддати душу й тіло тому, хто зіб’є іржаві замки поневолювачів з її уярмленої країни. Але підкуплений союзник зраджує, а обманута, приречена Марина дозволяє собі бути щирою лише на останньому передсмертному побаченні: “Це крик душі, це тіла рев!.. Присипаю, присипаю кохання своє голодне, присипаю і вдень і вночі... а воно кричить, реве моє кохання. Цить, моє кохання, ось тобі дудочка вкраїнська — грай!” Марина хотіла стати цільною, крицевою натурою, затиснувши крик власної душі. Вона сама себе прирікає на загибель у цьому непроникному, задушливому панцирі самообмеження. А поет Ілько не може зректися своєї, хай зрадливої, мрії, поки вона жива. Знищити мрію — це знищити в собі поета. Він дорого заплатив за вірність, пожертвувавши не своїм, а чужими життями. Любов не виживе під тягарем такої вини. Ілько почувається приреченим, шукає найнещаднішої карі. Його обминули кулі в бою, його виправдовує друг, і тоді поет виносить собі чи не найсуворіший вирок: вбити свою

мрію-любов, а значить і себе-поета, власною рукою (і тим, може, принести й їй останню данину, врятувати від неминучого судилища). Прикметно, що в третій редакції (з архіву Павла Зінкевича) підкреслене усвідомлення Ільком своєї приреченості уже на початку фінальної розмови з Мариною у підвалі-тюрмі: “Нічого. Ми з вами скоро дійдемо д’одного краю”. Для Ількових товаришів-прагматиків втрата любові — це здобуття жаданої цільності, входження в почесну роль виконавця певної суспільної функції (залізний більшовик Лука навіть любов хотів би проголосити “не розвагою і не мрією, як це в Ілька, а функцією...”) Ілько в якийсь момент згоден визнати перевагу суспільства, перемогу функції над почуттями й мріями, забути про небо і служити земним потребам. Але для нього, поета, це не жадане одужання, а добровільна аскеза, спокутування трагічної вини.

Вагання Миколи Куліша між кількома варіантами фіналу пов’язане саме з трактуванням ролі Ілька. Передати Марину (і себе) до рук ревтрибуналу — це уникнути вибору й відповідальності, уникнути самосуду. Револьюційний трибунал судитиме Ілька як невдатного солдата, що зрадив своєму обов’язкові. (До того ж у всіх варіантах п’єси Лука судить значно поблажливіше, ніж сам Ілько, з прагматичної точки зору: мовляв, незалежно від врятування чи розстрілу Пероцького антибільшовицьке повстання відбулося б. З погляду Луки, хлопець винен незрівнянно менше, ніж Марина, а для Ілька, мабуть, вони обоє несуть тягар страшної вини. (В одному з варіантів Ілько у фіналі каже Луці: “Але я більше винний, ніж вона”). Для Ілька трагедія не в порушенні бійцівського обов’язку. Він засуджує себе за зраду власної сутності, за те, що сам розтоптав у бруді й крові свою любов. Так само, як розтоптала її Марина. Стріляючи в Марину, Ілько спокутує вину обох.

До останньої миті, поки Марина-мрія ще жива, Ілько стоїть перед вибором, перед ілюзорними надіями. А Марина вже залишила все позаду, на смертній межі їй відкрилися справжні, а не уявні цінності. Але вже нічого не можна змінити. І тому коли на початку п’єси дівчина часом здавалася не вартою Ількової жертвовної пристрасті, то в сцені останнього побачення, навпаки, Ілько подеколи видається духовно дрібнішим за співрозмовницю. Їй уже “вічність вибиває такт”, і ніщо суєтне не проникає в душу. Бранка здогадується, що Ілько прийшов не рятівником, не заради неї, а скоріше заради себе самого. Вона, мабуть, свідомо власної вини за те, що кохання вмерло у поетовій душі.

У фіналі звучить музика “Патетичної”. Я-оповідач у цю мить, після розстрілу, який звів остаточні рахунки зі зрадливою мрією, справді ніби впивається торжеством так само тяжко здобутої цільності, спокутаної вини.³ Але голос оповідача обрамлюється авторською ремаркою на початку п’єси. Текст розгортається як спога-

ди авторового “романтичного нині покійного друга й поета Ілька Юги на Жовтневих роковинах у клубі ЛКСМУ”. Самогубство поета стало, треба думати, й самогубством людини. Ілько не зміг вижити у силоміць нав’язаній суспільством ролі. Як і містечковий Дон Кіхот Малахій, романтичні персонажі цієї п’єси зазнають поразки у боротьбі з існуючим станом речей, не змінивши абсурдну ієрархію суспільних цінностей.

У “Патетичній сонаті” герої-бунтарі вірили в свою силу, мали надію на перемогу, робили трагічні помилки й гинули, усвідомлюючи свою трагічну провину. В останній — найпохмурішій — Кулішевій п’єсі (цілковито суголосній безпросвітному часові, коли вона писалася, — 1932—33 рр.) проти потворного й несправедливого світу бунтує лише безпомічна й наївна дитина, нездатна будь-що змінити, навіть до кінця проаналізувати й зрозуміти.

Основною тональністю твору стає іронія. Якщо в попередніх п’єсах іронічне ставлення, скажімо, до Малахія було частково пов’язане з хибністю обраного ним шляху, якщо самоіронія Марини і особливо Ілька стосувалася їхнього безсилля щось вдіяти у боротьбі зі злом, то в “Маклені Грасі” це вже універсальна іронія і над світовим злом, і над людським безсиллям йому протистояти, над неминучістю поразки. Весь світ — у кризі, весь світ задихається, хворий на астму. Перенесення дії у розтерзану економічними негараздами Польщу диктувалося, звичайно, не в останню чергу цензурними причинами, але, думаю, для драматурга було важливим також абстрагувати, універсалізуючи тему, наголосити на загальнофілософському, загальнолюдському, а не національному. Все хитається й втікає з-під ніг (“гроші круглі, земля кругла, все крутиться, все котиться, і голова котиться. Вона теж кругла”). За кілька годин опинився на дні розпачу такий певний себе й своїх грошей маклер, від “шляхетних” мрій до стану жебрачки (поки що в духовному сенсі) скочується його донька. Марним виявляється виснажливий страйк. (Страйковий комітет, на думку старого Граси, тепер би “з торгів продати, та ніхто не купить”). Ніщо не дає певності й твердої надії в цьому житті, причому не лише на найнижчих, але й на горішніх щаблях суспільної ієрархії.

Відчуттям свободи й відносною стабільністю може тішитися, ймовірно, лише Ігнацій Падур — колись блискучий музикант, романтик і борець, як йому здавалося, “за світовий гуманізм, за вільну Польщу et caetera”, а тепер — мешканець гостинної собачої буди, філософ-скептик, алкоголь і основоположник жебрацтва як мистецтва. Він уже при кінці того шляху, на який лише ступає наївна Маклена. Романтичні пориви, лицарська відвага, геніальність віртуоза — ніщо не змінило на краще не те що світ, навіть його власну долю: “Але на естраду зійшли якісь нові музиканти (...) Не музиканти, а нездари-ремісники. Вони грають на казенних струнах улесли-

ві симфонії диктаторові, і за це їм надано диригентські пости в мистецтві”.

Маклена віра в соціалізм і комунізм повторює Падурові юнацькі фантазії та мрії. Однак він уже знає, що “соціалізм — це буде лише друга після християнства світова ілюзія”. Надії вмерли. “Минули і революції, і соціалізм, і комунізм. Земля стара й холодна. І лиса. Ані билиночки на ній (...) Сонце, як місяць, а місяць — як півсковорідки — сидить останній музикант і грає на дуду”. Падур, отже, постає мислителем, який має мужність іти за логікою думки до кінця, не тішачись рятівною ілюзією. Під тиском невблаганних обставин і мрійниці Маклена мусять згодитися з багатьма висновками дворового філософа. Так, світ жорстокий, потворний і несправедливий, у ньому всі, навіть безневинні діти, приречені на страждання. У свої тринадцять років дитина надто багато пережила, аби вважати цю дійсність кращою, ніж вона є. Але *попри все*, дівчинка стоїчно вірить, що людина повинна прагнути щось змінити на краще. Вона не поділяє позицію Падура, який задовольняється меншим — не примножувати у світі зло. Маклена, яка розповідає, що вийде заміж за більшовика і полетить у щасливу країну на аероплані, — лише наївна дитина. Так само й тоді, коли намагається врятувати себе й родину, заробивши вбивством ненависного маклера. Але Маклена, яка зрозуміла марність своїх надій і все ж зважилася помститися за вчинене зло, — це вже особистість, здатна на самостійний вибір: “За одну ніч я виросла так, що в мене все тіло болить, серце, думки, так росла”. Ми не можемо змінити світ, який лежить у злі. Для нас вибір лише в тому, примножувати це зло чи протистояти йому без надії на успіх. Убивством Зброжека Маклена прирікає себе на ще страшніші злигодні, на розрив всіх дотеперішніх стосунків (навіть, щоб після всього пережитого вона сама цього не розуміла). Але йдучи скоріше за душевним порухом, аніж за раціональним розрахунком, дівчинка руйнує залізну, здавалося б, логіку, що світом правлять маклери, що золота драбина допоможе перейти через усі провалля і що найвища чеснота — то маклерський розрахунок. Зброжек, який вважав, що перехитрував саму смерть, в останню свою хвилину з жахом, “у нестямі” переконується, що в цьому наскрізь продажному, як йому здавалося, світі існують якісь непідвладні загальній руйнації цінності.

Наївна Маклена, звичайно ж, не має ніяких шансів перемогти у протиборстві з неприйнятним для неї світопорядком. Критики не раз відзначали гнітючість фіналу “Маклени Граси”. Дійсно, “саме вбивство, обраховано здійснене рукою тринадцятирічної дівчини-підлітка, справляє тяжке враження”.³ Але в художньому світі Миколи Куліша герої випробовують різні шляхи боротьби зі злом. Ні наївному в своєму фанатизмі Дон Кіхотові, ні відлюднику-Поєтові, ні романтику-музиканту, ні самозреченій ре-

волюціонерці, Жанні д’Арк, — нікому не вдається виграти двобій. Остання Кулішева п’єса — це визнання принципової неподоланності зла й несправедливого світоустрою. Але попри це драматург стверджує необхідність безрозсудного, сізифівського бунту. Саме бунт, невпинна конфронтація людини з причаєною в її естві й навколо неї тьмою є “постійною даністю людини самій собі. Це не цілеспрямованість, адже бунт позбавлений надії. Бунт — це певність у переважачій силі долі, але без смиренності, здебільшого її супроводжуючої (...) Такий бунт надає життю ціни. Дорівнюючи за тривалістю всьому існуванню, бунт відновлює його велич”.⁴ Якраз образ Маклени — по-дитячому безрозсудної, наївної бунтарки, яка повстає, коли всі мудріші й досвідченіші переконують її у відсутності шансів на перемогу, можливо, найсильніше допомагає розкрити вистраждану в усій Кулішевій творчості ідею найвищого призначення людини як стоїчного бунту в безпросвітній темряві, в хаосі, не впорядкованому жодним моральним законом і не освітленому навіть клаптиком зоряного неба, навіть найслабшим променем надії. “Перед Селіном з його подорожжю в нікуди, в країну заперечення всього в ім’я нічого, українська література вирушила тим же маршрутом у “Маклени Граси””,⁵ — писав Ю. Шерех.

Розкриття складних стосунків бунтівливого неоромантичного героя з неприйнятною для нього епохою вимагало — порівняно з витриманими в традиційній реалістичній манері ранніми Кулішевими п’єсами — певних структурних змін. І зміни помітні, зокрема в організації художнього часу, а також у посиленні ролі авторського слова, у ліризації (частково й епізації) драматичного твору, у настанові на жанровий синкретизм.

Якщо герой не приймає свого часу, то він мусять шукати епоху, співзвучну його умонастрою і пориванням, “епоху, де б душею відпочить.” Кожен з Кулішевих “м’ятежних” персонажів обирає свій шлях шукань. Проповідник негайного всеоновлення Малахій відпочиває втомленим від буденщини зором на картинах голубого раю з безгрішними ангелоподібними мешканцями, на видавах, де милує його око ідеальне й вічне, застигле в своїй досконалості “голубе ніщо”. Малахій хоче бути історичним діячем, реформатором, хоче впливати на хід історії, не зважаючи на її закони та уроки, живучи, власне, поза історичним часом. Малахій береться втілити той самий блакитний рай, неможливість якого в земній юдолі доведена тисячолітнім досвідом.

Поет Ілько враховує цей досвід і не пробує змінити дійсність. Він втікає зі свого складного й суперечливого часу у прекрасну вічність, у надчасовий світ мрій, поезії й краси. Роль повновладного господаря повітряних замків його до якоїсь пори цілком задовольняє. Зіткнення з сучасністю, з Історією для поета здавалося трагічним. Марина ж випробовує принципово інший шлях.

Вона і не приймає пропонованої суспільством форми існування, і не хоче втікати від реальності. Бунтівлива, героїчна особистість вірить у можливість суспільного оновлення. Її стихія, її час — це час барикад, незмиреної збройної боротьби. Марина будує не фантастичні замки, а, як їй здається, реальний підмурівок завтрашньої “прекрасної країни”. Для неї історія — це (у згоді з романтичним світосприйманням) моменти високого торжества непокірного людського духу. А все інше, повільна плинність буденних турбот, — це лише міжчасся, непричетне до справжньої великої історії. Марина постійно вивіряє свої мрії героїчним минулим, вона озирається туди, де “народ наш, ще вільний, мчав добою козацтва”, де й вона сама, як здається, чайкою “над Жовтими Водами літала, з Криму дожидалася”. Але активно діючи у своїй епосі, Марина мусить приймати й не надто лицарський кодекс честі, яким керуються її непереможливі сучасники. То їй лише здається, що вона була б щасливою в ролі “дівчини з відрами”, у самотній хаті в житах, напуваючи чайком коней. Марина може існувати лише в патетичному часі. Камерна музика салонів і віталень, журлива лірика пісень про кохання — не для цієї полум’яної Жанни д’Арк. Вона зашорює себе в прокрустові рамки пекучої необхідності, партійної дисципліни. Але це надто багата, різногранна особистість, щоб у них вміститися. У Марини, аж ніяк не фантастики, не відлюдної мрійниці, теж є своя голуба країна — світ музики. За покликанням вона, можливо, перш за все митець, а всі інші ролі нав’язує собі силоміць. (Блискучий музикант Падур також пробував воювати за вдосконалення світу зі зброєю в руках і зазнав цілковитого краху.)

Марина Ступай багато чого робить “від програми” і для інших (а Марину ми сприймаємо здебільшого очима Ілька) розкривається лише однією гранню. У структурі “Патетичної сонати” дуже важливе значення має її синкретизм, використання прийомів і засобів впливу з різних мистецьких сфер. Сам драматург наголошував експериментальний характер цієї речі: “Це експериментальна робота, це спроба сконденсованого драматичного образу, стислої сцени, стисло слова, це спроба запровадження в драматичний твір музики як органічної складової частини, а не як супроводу, це спроба ритмічної побудови п’єси од початку до кінця, це спроба збудувати твір на органічному пов’язанні слова, ритму, руху, світла, музики, це боротьба, шукання (можливо і невдале) нової драматургічної техніки”.⁶ Можна спостерегти внутрішню суперечливість композиції п’єси. Вона побудована як розповідь я-оповідача, але водночас — це не моноп’єса, принаймні двоє персонажів однаково важливі для розкриття основних колізій. Голос Ілька не може звучати монологічно, він не вичерпує змісту, потрібен діалог, емоційний відгук. І паритетним Марининим “голосом” стає музика. Ось чому Куліш так наполягає, що му-

зика тут не супровід, а органічна складова. Музика Бетховена, асоціації, які вона збуджує в контексті п’єси, це, власне, характеристика Марини, це її саморозкриття, своєрідна сповідь, гранично щира у фіксації всіх настроєвих нюансів. Ілько все ж розповідає *для слухача*, а Марина грає в унісон настрою. (Зауважу, що “Народний Малахій” у цьому сенсі можна розглядати як лабораторію, як підготовчий крок до “Патетичної”. Малахіїва дудка також часом виступає найважливішим засобом розкриття внутрішнього стану персонажа. Найвиразніше це впадає в око у фіналі, де Малахіїва ілюзія творення величної голубої симфонії демаскується звуком інструмента: “...дудка гугнявила і лунала диким дисонансом”.) Ілько сприймає Марину то через звуки, сповнені “світлоярливого пафосу”, який “досягає неба, задзвенить об зорі, і тоді небо — зоряний рояль”; то, вже в унісон сонячному ранку, “не зоряне “grave” я чую і не світлоярливе allegro, а сонячно-квітчане adagio cantabile”; то, тривожної вітряної ночі, через “фрагменти патетичного gondo”.

Коли говорити про “сконденсований драматичний образ”, то засобом досягнення цієї сконденсованості виступають, перш за все, вже відзначений синкретизм мистецьких засобів, а також винятково — як для драматичного твору — поліфункціональне й емоційно наснажене слово, художнє мовлення (причому як авторське, так і слово героїв). Порівнюючи “Народного Малахія” з ранніми реалістичними п’єсами Куліша, бачимо, як змінюється функція авторського слова. Коли в структурі перших п’єс роль ремарок зводилась до опису, деталізації рухів, обстановки чи ділових вказівок постановникам, то в “Народному Малахії” авторське слово, з одного боку, частіше стає засобом оціночних характеристик. Можна говорити про, так би мовити, позаутилітарну надмірність Кулішевих ремарок, їхній зміст не можна повністю зреалізувати сценічними засобами. По-друге, саме через авторські ремарки наростає у п’єсі ліричний струмінь. У “Народному Малахії” вони, як емоційний камертон, задають ритм текстові, кореспондують з тими чи іншими стильовими традиціями, часом справді вказуючи на приналежність твору цій традиції, часом пародіюючи її.

Куліш вводить цілі прозові уривки, насичені різноманітними тропами, вибагливою образністю тощо. (Як, скажімо, видиво Малахія у третій дії п’єси: “У хворій / підкр. моє — В. А./ його уяві з’явилися, розквітнули дивовижні проекти, реформи, цілі картини. Спочатку з голубих колівань і метеликів збіглися, закрутилися якісь голубі кола з жовтогарячими центрами /.../ Потому в голубому мареві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи, і, нарешті, голубе ніщо”.) Коли говорити про адресацію подібних ремарок, то вона, очевидно, принципово міняється: з постановника, актора до читача. (Заува-

жу принагідно, що сценічне втілення зображеного письменником можливе, мабуть, через введення у виставу кінозйомок. Цим прийомом скористався, зокрема, Лесь Курбас при постановці “Джиммі Хігінса”. Але розмова про можливість режисерської інтерпретації виходить за рамки статті.) І вступна, і заключна ремарка “Народного Малахія” звучить як епічна, майже що романна. Перше речення інтонаційно кореспондує з оповідним зачином, обов’язковим у багатьох фольклорних жанрах: “Заплакала, затужила у своєму домі (на Міщанській вулиці, № 37) мадам Стаканчиха Тарасовна”. Так само “романною” звучить фінальна ремарка: “Малахій грав. Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом”. Тут постає питання про джерела й межі авторського знання. Адже в драмі автор здебільшого передає видиме, доповнює, нюансує висловлене персонажами, але не характеризує їх зсередини. Очевидно, надто обмежені можливості введення свого слова у текст, рамки зовнішньої описовості не задовольняли Куліша. Він шукає принципово нових вирішень. Одною з таких розв’язок стало введення оповідача.

Відмова від життєподібності поширювалася частково і на мовлення персонажів. Ю. Шерех писав, що мова Кулішевих п’єс — це “поетичне слово, вирване з щоденного контексту”.⁷ Велику роль у фразеологічній структурі відіграють

лейтмотиви, образи-символи, вибаглива ритмічна організація. Ліризація драматичного тексту помітна на всіх його рівнях.

Називаючи М. Куліша “драматургом-поетом”, Н. Кузякіна цілком правомірно говорить про “могутню течію романтичної поезії з гіперболізмом її образів та патетикою почуттів”⁸ як про одну з важливіших рис індивідуального стилю митця. Домінанта цього стилю була звичайно ж неоромантичною. Але на різних етапах своєї художницької еволюції, в різних жанрах письменник звертався і до психологічного реалізму, і до експресіонізму, сміливо експериментував, не зважаючи на критичні приписи, на все неблаганніший у другій половині 20-х років диктат соціального “замовлення”. Микола Куліш весь час ніби відштовхувався від щойно досягнутого, шукав нових і нових можливостей мистецького самовияву. Його доробок винятково розмаїтий також і жанрово. Тут соціально-психологічна п’єса і трагікомедія, лірична драма і “мольєрівська” комедія, інтелектуальна драма-диспут і гостра сатира. Тенденція до ліризації утверджується в Кулішеві драматургії майже водночас із цілком, здавалося б, відмінною настановою на інтелектуалізацію драми. Атмосфера інтелектуального диспуту раз у раз виникає і в “Патетичній сонаті”, й у “Вічному бунті”, і в “Маклені Грасі”. В цьому сенсі Куліш також чутливо вловлює напрям розвитку європейської драматургії і театру ХХ століття.

Примітки

¹ Ж.-П. Сартр. Екзистенціалізм — это гуманизм. — В кн.: Сумерки богов. — Москва, изд-во полит. л-ры, 1989. — С. 325.

² Ім’я Г. Сковороди у розмові про творчість Куліша не випадкове. Ця паралель потребує окремого розгляду, хоча деякі дослідники вже вказували на сковородинські впливи. Скажімо, О. Дейч говорив у зв’язку з творчістю М. Куліша й Л. Курбаса: «В пустельному існуванні духу — був такий вислів у Сковороди, Курбас його часто повторював — весь Микола Куліш. Падур, наприклад, чи той же Малахій. Та візьміть хоча б “Газ”. Всі ці пантоміми, пафос машини, новий фінал — прекрасно! Але ж по суті праві були всі ці Коряки (...) звинувачуючи Курбаса в тому, що він проти механізації, проти “прогресу”, проти фабричного образу світу. Людина ж гинула в нерівному двобої! Толстовська жалісливість, туга за “доброю людиною” — критики тоді все це зуміли побачити! А це ж було не толстовство, Курбас не приховував, що ставив Кайзера по Сковороді! От вам і міст від Сина Мільярдера — до Стаканчика! Це вже лінія. Просто критики подібного стибу про Сковороду (...) не чули». (Цит. За: А. Дейч. По ступеням времени. Воспоминания и статьи. — К., 1988. — С. 228.)

³ Фінал “Патетичної” викликає асоціації з “Я (Романтикою)” М. Хвильового. У Хвильового роздвоєний герой також здобуває жадану фанатичну цілісність ціною злочину — матеревбивства. Кожен із героїв мусить пожертвувати в ім’я суспільної ідеї найсильнішою своєю пристрастю — любов’ю до матері чи до коханої жінки. І так само, як Ілько, я-чекіст Хвильового впирається радістю здобутої цільності, визнанням правовірних соратників. Героєві Хвильового у фіналі манливо, як і завжди, горять далекі прекрасні озера загірної комуни, але їх уже не осяває, як у вступному абзаці новели, образ Богоматері, вселюблячої і всепрощаючої. У Куліша Ількові чуються величні акорди Бетховена, але ж авторське й читачьке знання ширше, зокрема в часі, ніж у героя. І вони знають, що після торжества патетичної музики прозвучить ще один самотній постріл.

⁴ Н. Кузякіна. П’єси Миколи Куліша. — К., 1970. — С. 425.

⁵ А. Камю. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. — В кн.: Сумерки богов. М., 1989. — С. 260.

⁶ Ю. Шерех. Не для дітей. — Нью-Йорк, 1964. — С. 79.

⁷ Літературна газета. — 1931, 30 березня.

⁸ Ю. Шерех. Не для дітей. — С. 80.

⁹ Н. Кузякіна. П’єси Миколи Куліша. — С. 452.

RESUME

The article deals with the circle of existentialistic problems which includes the one of “Choice instead of Everyone” — the choice for the whole society. The modernistic situation of God’s death changes emphasis in correlation of the notion of Good and Evil, Freedom and Responsibility. Kulish’s heroes try different ways of resistance against society with its destructive influence on the personality, but they lose this struggle.