

Сергій Іванюк

## ПІЗНАТИ СЕБЕ. НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША

*І я зараз буду віщувати. Омфалос!  
Українцю, спізнай самого себе!  
«Патетична соната»*

Здобувши автономність у 1922 р. (незалежність була очевидно ефемерною навіть для сучасників), Україна не могла не відчути з усією гостротою необхідності усвідомлення своєї ідентичності. З одного боку, після революції та громадянської війни все ж лишалася патріотична еліта, яка відчувала в цьому своє покликання. По-друге, влада, яка ще не до кінця впоралася з національно-визвольним рухом, мусила «робити обличчя», тобто загравати з цими ж недознищеними силами, йти на мислимі поступки задля ствердження думки, що радянська незалежність України – це вже велике досягнення після 350 років колоніального статусу.

До того ж усе це відбувалося на тлі двох, здавалося б, суперечливих, навіть контрастних процесів: стрімкого зміцнення централізованої влади в Радянському Союзі й українізації. Чимало хто сприймав ці процеси як різноспрямовані й сподівався на те, що ця зустрічність рухів створить необхідну для демократизації в країні соціально-психологічну напругу й збалансованість.

Нова література, як, власне, й нова культура народжувалися в повному розумінні на руїні. Було зруйновано економіку, побут, родинні зв'язки, ще до революції померли всі великі українські письменники, блискуча літературна молодь опинилася за кордоном...

© Сергій Іванюк, 2014

Але нові молоді сили, що прийшли переважно з фронтів громадянської війни, саме в культурному будівництві бачили своє покликання, саме у творенні нової культури намагалися знайти національну ідентичність. Це не перший приклад в історії України, коли відродження культури повертало народ з руїни до життя й економічного зростання.

Драма як рід, що дозволяв через кін донести до найширшого глядача найскладніші естетичні ідеї (принаймні так уявлялося), займала особливу позицію в системі літературних родів. П'єси Івана Дніпровського, Якова Мамонтова, Івана Кочерги, Івана Микитенка і, звісно, Миколи Куліша мали величезний розголос, отже, відіграли важливу роль у цьому процесі.

Утім, дуже швидко з'ясувалося, що драма не так уже й дозволяла. Такі перлини драматичного й театального мистецтва, як «Народний Малахій» та «Маклена Граса», залишалися для широкого загалу цілком незрозумілими, несприйнятими.

Та й з дозволами драми не все було так просто. Більше як половині п'єс Миколи Куліша, наприклад, у період з 1924 р. по 1934 р. був закритий шлях і до публікації, і на сцену. І все ж постановки його творів у театрах ім. Т. Шевченка, «Березіль», у Московському камерному театрі та багатьох інших у пошуку й вербалізації питомих рис національної ідентичності мали колосальне значення.

Куліш був найбільш послідовним з-поміж українських драматургів на цьому шляху. Якщо Іван Микитенко намагався знайти ключ до втілення на кону партійного замовлення, Яків Мамонтов прагнув прищепити в українському мистецтві західноєвропейський модернізм, з яким досить глибоко був ознайомлений, Іван Кочерга віддавався боротьбі з невловимістю законів композиції, а Іван Дніпровський шукав ключ до розуміння світу в змішуванні імпресіонізму з символізмом і експресіонізмом, то Микола Куліш може слугувати прикладом об'єднання у своїй творчості всіх пошуків, усіх напрямів розвитку драми. Хіба що зусилля Микитенка його не надихали, як і взагалі політика партії.

Однак і про нього говорити як про митця послідовного можна тільки з великою мірою умовності. Особливо якщо йдеться про пошуки національної ідентичності. Це, зрештою, закономірно. Як пояснював Ерік Еріксон, ідентичність – не результат, а процес, досить комплексний і неоднозначний: «З погляду психології, формування ідентичності передбачає процес одночасного відображення й спостереження, що відбувається на всіх рівнях психічної діяльності, завдяки якому індивід оцінює себе з точки зору того, як інші, на його думку, оцінюють його порівняно з собою і в межах значимої для них типології; водночас він оцінює їхні судження про себе з погляду того, як він сприймає себе порівняно з ними і з типами, що є значимими для нього. На щастя, цей процес відбувається підсвідомо – за винятком тих випадків, коли внутрішні умови та зовнішні обставини посилюють болісне або захоплене “усвідомлення ідентичності”» [9, с. 31–32].

Це сказано про ідентичність індивіда, точніше – навіть підлітка. Але екстраполяція індивідуальних рис на риси нації в цілому не суперечить цим психологічним інвективам. «І от у негритянських письменників, – пише далі Е. Еріксон, – ми бачимо майже ритуальні заяви про “непевність”, “невидимість”, “безіменність”, “безликість” – “порожнеча безликих облич, беззвучних голосів поза історією”, за виразом Ральфа Елісона. Але серйозні негритянські письменники й далі пишуть, і пишуть сильно, бо література, навіть коли говорить про прірву небуття, може допомогти одужанню суспільства» [9, с. 34]. Згадка про літературу та її роль у національній самоідентифікації тут дуже показова.

Важливим для нас у попередньому визначенні є також підкреслена Еріксоном одночасність відображення і спостереження – і саме в такій послідовності дієслів. Звідси – активна, творча позиція письменника. Він є творцем, деміургом, він не лише відображає, а й формує ідентичність нації.

Прикметним є також те, що в цьому контексті нам зручно порівнювати процес ідентифікації нації та підлітка, бо в українській суспільній свідомості 20-х років ХХ ст. справді чимало підліткового. Йдеться не про інфантильність, а про швидкоплинність,

мінливість самоусвідомлення. Сьогодні важко навіть уявити, скільки соціально-психологічних і світоглядних змін відбулося в Україні в період з 1917 р. по 1927 р.! Якщо додати ще й наступні п’ять років, можна говорити вже не про зміни, а про завершення циклу, співмірного з людським життям – від народження до смерті. І це всього за п’ятнадцять років! У людини така швидка зміна ідентичностей спостерігається тільки в перші п’ятнадцять років життя. Тож наведена вище паралель, попри всю її ненауковість, має, на мою думку, право на існування, коли ми говоримо про 20-ті роки минулого століття.

Принаймні у творчості Миколи Куліша простежується надзвичайна динаміка перетворень ідентичності. Для її відстеження варто проаналізувати такі елементи художньої структури тексту, як:

- концепція побуту в п’єсах Миколи Куліша;
- діалог з іншими текстами;
- національні, християнські та революційні міфологеми;
- образи «інших» у драмах автора;
- образи негативних персонажів і авторська позиція.

### Концепція побуту в п’єсах Миколи Куліша

Побут є основою життєвого модусу народу, тим способом, у який люди організують своє щоденне існування, свої свята і ритуали, чим харчуються і чим живуть. Для усвідомлення національної ідентичності це один з наріжних каменів.

Поняття «побут» у літературі 20-х років набуло поширення й ваги, стало стійким образом недоперебудованої людини й недоформованого суспільства. Синонім таких слів, як «міщанство», «обиватель», «трясовина», воно стало антонімом слів «комунізм», «соціалізм», «світле майбутнє». Це те, в чому загрузав будівник нового життя і переставав таким бути. Побут з’їдав, побут гальмував, побут тягнув назад.

Власне, таке розуміння побуту ми знаходимо в першій комедії Куліша «Отак загинув Гуска». Савватій Гуска, головний герой комедії, – це людина побуту. Людина, що виросла й сформувалася

в певній системі координат, у певному ареалі, тож вихід за межі ареалу або – навпаки і ще страшніше – вторгнення чужого в Гусчин простір стають нездоланною перешкодою на дорозі життя, становлять справжню загрозу самому життю.

У Гусчиних спогадах про «кращі» часи побут складається з чотирьох основних вимірів: помешкання, служба, церква і коло спілкування. Утім, усі ці «території ареалу» існують не відокремлено, вони переплітаються – вдома Гуски моляться, ставлять свічки, щомиті згадують святих і вживають незрозумілі їм самим слова з Біблії, на службі теж світить лампадик, службу Гуска називає літургією, друзі приходять додому, вдома говорять про службу і т. д. Утім, оселя – головний, центральний серед цих концептів, хоча добробут і якість життя напряду залежать від іншого – служби.

Гуска послідовно зображає кроки з руйнування його світу, починаючи саме зі служби: «У канцеляріях у шапках сидять, цигарки палять, і кожне тебе товаришем взиває. За що? Двадцять три роки прослужив, на колезького секретаря вислуживсь – і нате-с. Знов мене знизили, з простим писарем зрівняли. Де ж правда? А ще називаються революціонерами! Борються за правду! <...> А яка служба до революції була! Краса! Рангів достойне вшанування. У нас в установі тридцять службовців сиділо, а тиша – літання мух було чути. Лампадок неугасимий горів. На оливку склалися. Не служба, а літургія-с була! Додому з неї, як з церкви йдеш» [1, т. 1, с. 211].

Іронічність тексту не повинна плутати читача. Йому Гуска може бути смішним і неприємним, але герой щирий, це його правда, його життя, його досягнення, його світовідчуття. Хай у цих висловлюваннях присутня й притаманна віковій частка ностальгії за всім, що було раніше, все ж не можна відмовити персонажу в справедливості його суджень.

Іще гостріша ностальгія в спогадах про дім, оселю: «Яке запашне, що вже солодке життя було! Різдво, кутя, перша зірка, ковбаса. Пам'ятаєте, П'єрику, яка ковбаса була! Малоросійська!

К и р п а т е н к о. Українська, Саватію Савловичу!..

Г у с к а. Тільки-с малоросійська! Бо за їхньої України такої ковбаси вже нема і не буде-с! Унесуть з комори, а вона вся в смальці. Почнуть смажити, а од неї дух, аж апостоли на небі облизуються. Іменини! Дев'ять іменин я справляв, П'єре! Та які! Сусіди, вертаючись, всю ніч, було, блудять, дороги додому не можуть знайти» [1, т. 1, с. 212].

Означення ковбаси «малоросійська» – «українська» тут навряд чи можна розглядати як концептуальну суперечку про самоназву народу. Швидше це просто маркер, який підтверджує, що проблема побуту нерозривна з національною самоідентифікацією.

В останній цитаті нерозривність оселі й церкви особливо очевидна, як і в тих фрагментах тексту, де Гуска згадує церковні свята: «Так! Життя було. Навіть в піст, у великий перед Великоднем піст, нам у стократ смачніше жилось, ніж тепер на перше їхне мая. Бувало, на поклонах у соборі стоїш, а вже тобі у повітрі паскою пахне. Мрієш і ждеш. Вербна зеленіє. Вербна неділя. З утрени приходиш з свяченою. <...> Чистий далі четвер. Страсті. Свічок, свічок! Кожне з свічкою. У мене ж сім горіло вряд» [1, т. 1, с. 213].

Як бачимо, спотворений побут є головною і чи не єдиною Гусчиною претензією до революції, радянської влади, яка знищила старий побут і нічого не створила натомість. Немає звичних ритуалів, зрозумілих критеріїв і одиниць виміру суспільної заангажованості (колезький секретар, наприклад), немає правил поведінки в громадських місцях. Утрачений побут у свідомості персонажів сакралізований, доведений до абсолюту як єдина вартісна цінність у житті.

Прикметно, що «Отак загинув Гуска» – перша в українській пожовтневій драматургії вагома п'єса, дія якої відбувається не в селі, а в українському місті чи то пак містечку. Тобто в її центрі не селяни, як це було притаманно позитивістській драмі, та й самому Кулішеві у двох його перших драмах – «97» та «Комуна в степах». У центрі цього твору – міщанство, тобто клас, досі також непомітний у драматургії радянських часів. У Росії він діяв теж тільки в комедіях – у М. Ердемана, – і там також був об'єктом висміювання й психологічного нищення.

Однак Микола Куліш не просто насміхається й збиткується з героїв своєї комедії – він наділяє їх беззаперечними цінностями, втрата яких для персонажів просто згубна. Гуска не є героєм – він філістер, що намагається вбратися в обладунки героя. Його спроба вивести «свій народ» через Дніпро на острови набуває особливо гострої комічності ще й завдяки численним біблійним алюзіям, якими рясніє текст. Тут натяки і на десять кар єгипетських (жаби, комарі, мухи), і на безлюдність, тобто пустелю, в якій Мойсей сорок років водив «свій народ»... Комічність тут досягається саме зіставленням високих біблійних мотивів і низької безпорадності персонажа, який бачить себе героєм. І разом з тим ми цілком можемо уявити собі постановку цієї п'єси, у фіналі якої Гуска перетвориться на персонажа трагічного. Куліш дає для цього цілком достатньо контрверсійних векторів, достатньо психологічної напруги.

Цілком закономірно, що в одній з наступних своїх драм – у «Зоні», приреченій на кілька десятиліть забуття, – проблема побуту набуває логічного розвитку, і вже не в комедійному, а саме в трагічному ключі. Тут уже не про старе й тепер не пристосоване до життя міщанство як мішень для збиткувань (згадаймо, що слово «міщанин» стало називним, воно означало не просто страту населення, а соціально-політичний феномен байдужого, пасивного, навіть реакційного прошарку), а про нове соціальне явище, про «нове міщанство», на яке перетворилися вчорашні герої революції та громадянської війни. Власне, не тільки вони, а й рештки, недобитки старого міщанства, які легко адаптуються в новий побут.

Щодо компартійних службовців позиція Куліша в розпачливій «Зоні» непримиренна. Недаремно ж присуд новому життю звучить з уст одного з найближчих автору (і трагічних!) персонажів – у всьому розчарованого і вічно п'яного Пупа:

«П у п. Місто з вітринами й модами, сифілісом, горілкою, з старцями і товстозадим міщанством, з золотом і багном... Жере, п'є, корчиться, блює, співає... Це головна тепер дійова особа.

Р а д о б у ж н и й. Далі.

П у п. Село, мов горила, волохате й дике, серце, повне гнилої землі і торішнього листя... Світить лампадка іконі, кігтявою рукою чухмариться, хреститься: “Господи, помилуй!” – і точить ножа на город» [1, т. 1, с. 297].

Якщо портрет міста часів непу не дає нам практично нічого нового порівняно з творами Хвильового чи Підмогильного, то образ нового села тут приголомшливий і цілком несподіваний. Порівняти його з твариною, яка ніколи в цих землях не водилася, – вже заперечити автентичність, ідентичність. Але оксиморон, складений з двох християнських концептів «хреститься кігтявою рукою», утворює картину повного абсурду й виродження. В її барвах і образ міста набуває зловісного змісту, недаремно ж саме на нього гострить ніж волохата кігтява горила.

Село, оспіване й омріяне романтиками й позитивістами, так само лишалося втіленням усіх чеснот для більшості письменників 20-х років. Його протиставляли аморальності й гріховності міста. Куліш, який у підліткові роки під кашкетом учня реального училища носив очевидну печатку селянина, в російській армії під погонями прапорщика залишався парвеню, нині, показавши загибель села в перших своїх п'єсах, робить наступний самозречений і вистражданий крок: розриває зв'язок з власною рустикальністю.

Щодо «нового побуту», йому остаточний вирок виносить той самий Пуп.

«Р а д о б у ж н и й. Наряд од парткому... Доповідь на зборах робітників асенізаційного обозу... новий побут... <...>

П у п. Побут! Асенізаційний обоз, а не побут!» [1, т. 1, с. 297].

«Новий побут» у «Зоні» розкладає особистості, нищить родинні стосунки, призводить до смерті найщиріших персонажів, які не спроможні адаптуватися до цього світу, не здатні в ньому вижити, – Ніни та Бруса. «Зона? Це таке зілля, що як доспіє, то немов сажа сиплеться і темнить пшеницю» [1, т. 1, с. 297], – пояснює стан суспільства Пуп. Урожай революції виявляється зіпсутим, мертвим.

Схоже, невипадковим є перегук назв у творах двох друзів: «Санаторійна зона» М. Хвильового і «Зона» М. Куліша. У повісті

Хвильового зображена модель суспільства, зараженого психічною хворобою, у п'єсі Куліша – соматичною. Утім, тут є істотна відмінність. Хвильовий пише про комунізм як про психічне захворювання всього суспільства, зараженого революцією, – різновид масового психозу. Куліш – про глибинну хворобу суспільства вже постреволуційного. Вона радше виявляється психосоматичною і наслідком першої. Мабуть, саме про це говорить Пуп: «Христос – мрія! Його не було, нема й не буде... Одні попи... І соціалізм – хвора мрія потомленого людства! Нема й не буде!.. Одні попи!..» [1, т. 1, с. 343].

Це важливий висновок у творчості Миколи Куліша, але ми тут говоримо про побут, про еволюцію цього концепту в творах письменника. І звертаємося до однієї з перлин його драматургії – трагедійної драми «Народний Малахій». На важливість образу побуту в цьому творі звертав увагу ще Юрій Шевельов у своїй розвідці «Шоста симфонія Миколи Куліша», надаючи побуту значення «форми суспільного життя» [1, т. 2, с. 329].

«Суспільне життя є життям форми, за формою і у формі, і коли індивід хоче зламати форму, то він тим самим хоче зламати закон, на якому тримається життя суспільства. Конечний наслідок – самотність індивіда, порожнеча, загибель. Ця суперечність між індивідом і суспільством неминуча, це закон їхніх взаємин. Можна удосконалювати ф о р м и суспільного життя, не можна зробити голубої р е ф о р м и суспільства, бо це – проблема й мета індивіда, а не суспільства. Тим-то кожний суспільний рух нищить передусім своїх власних максималістів, як російська революція знищила троцькістів, французька – якобинців, англійська – левелерів, німецька реформація – Томаса Мюнцера» [1, т. 2, с. 328–329].

Герой твору Малахій Стаканчик, людина побуту, вкорінена в обставини життя ще глибше, ніж Гуска. Недаремно ж у «березольській» виставі меблі в його помешканні були надмірних розмірів, несумісних зі зростом персонажів – на ті стільці неможливо було здертися, до поверхні столу несла дотягтися. У першій дії меблі домінували над персонажами, символізуючи домінування

над ними побуту в ширшому розумінні. Малахій – людина сім'ї, в якій всі ролі завчені й навіть ритуалізовані, він людина церкви, він співає там усе життя на кліросі, він дрібний власник, який може судитися за курку, він любить рибалити з кумом і з ним же випивати за столом під вишнею... Він у цьому новому світі – як канарка в клітці. Прагнення реформувати людство народжується з цієї ж усталеності, розміреності, коли ритм життя і серця утворюють резонанс, і все навколо розколюється.

Розвалюється побут у домі, який він залишив, руйнується заведений спосіб життя у кума, накладає на себе руки улюблена дочка Малахія Любуня, сам він божеволіє...

Утіленням трагічності шляху героя стає Любуня. Її промовисте ім'я символізує найбільшу втрату Малахія. Віра і Надія лишилися вдома, тож вижили, а Любов вирушила на пошуки батька. Не раз відштовхнута ним, дівчина потрапляє в будинок розпусти, а зіштовхнувшись із батьком уже тут, у «коробці», де продають любов, – і її, Любуню, в тому числі, – героїня обирає смерть.

Поетизація побуту в драматургії Куліша сягає найвищої межі: побут тримається не на звичках чи усталеності, не на меблях чи релігії. Він злютований любов'ю, а коли її немає, коли її втрачено, побут руйнується й ховає героїв під своїми уламками.

Герой романтичної драми побуту не помічав, для нього цієї низької категорії не існувало. Реалістична драма зображала побут і насолоджувалася ним. На кону була якомога достовірніше обставлена кімната, і глядач мав вірити, що в ній справді живуть люди – оці герої. Глядач мав забути, що це театр, а замість героїв у ньому – актори. Драма Куліша, стаючи дедалі більш модерною, пропонувала нереальні ситуації, постановки «Березоля» й Камерного театру показували умовні декорації. Вірити їм було не обов'язково. Головне було слухати й чути. І думати над почутим і побаченим. Куліш показував відсутність усталеного побуту, отруєний ареал, зруйновану форму суспільного життя. Усе це знищувало героїв, змушувало читача відчути бездомність і приреченість як персонажів, так і свою власну. Головною дійовою особою цього двостороннього процесу ставав бездомний народ.

### Діалог з іншими текстами

Про інтертекстуальність Миколи Куліша написано багато. Без цього мотиву сьогодні не звучить жодна розвідка, присвячена його драмам. Біблія, М. Сервантес, Ж. Мольєр, Й. В. Гете, М. Гоголь, Т. Шевченко, І. Еренбург, М. Хвильовий, М. Булгаков, а ще десятки й сотні центральних і місцевих газет – усе це після пильних пошуків (цитати в Куліша не завжди очевидні) прочитується в текстах.

Функції включення в текст мотивів і цитат з інших творів різноманітні: тут і характеристика героїв, і аргументація, і поглиблення контексту, і абсурдизація, і діалог з автором використаного виразу тощо. У будь-якому випадку така кількість цитувань не може мати випадкового характеру, надто в Миколи Куліша, який був надзвичайно вимогливим до себе як у композиції, так і в стилі.

Як уже було згадано вище, в комедіях цитування Біблії було покликане зіткнутися високі біблійні алюзії з ілюзіями щодо героїчності своєї особи й свого подвигу в головного героя Саватія Гуски й так само інших головних героїв – Божого й Мазайла. Головна книга християнства посідає чи не перше місце серед цитованих у п'єсах драматурга творів. «Патетична соната» взагалі побудована на християнських і, зокрема, біблійних паралелях, що надає творові особливої епічності й трагедійності. Головний герой «Народного Малахія» має ім'я останнього біблійного пророка, який вирізнявся ствердженням передусім етичних цінностей. Моралізаторство притаманне й Кулішевому героєві, відданому несамовитій ідеї реформування людини. Його проект – це еkleктична мішанина християнських і комуністичних ідей. «Я чув, казали в РНК – просто наколотив чоловічок гороху з капустою, оливи з мухами, намішав Біблії з Марксом, акафіста з “Анти-Дюрінгом”...» [1, т. 2, с. 28], – так характеризує Малахій проект сторонній чоловік. Ще виразніше говорить сам герой про свої ідеї: «Бо дивіться – підходить до старенького бога хтось в червоному, лица не видно і киди гранату. <...> Огонь і грім на квітчастих степах українських... Кришиться, дивіться, пада розбите небо, он сорок

мучеників сторч головою, Христос і Магомет, Адам і Апокаліпсис раком летять... І сузір'я Рака й Козерога в пух і прах... (*Заспівав щосили*). “Чуєш, сурми заграли...” Сурми революції чую. Бачу даль голубого соціалізму. Іду!» [1, т. 2, с. 25].

Автор не просто змішує християнські й комуністичні концепти, а показує, що вони часом тотожні, навіть наповнені майже тим самим змістом. Тільки сурма апокаліптична провіщає кінець світу, а сурма революційна – початок нового. Але це – інтенційне значення, яке для більшості сучасників революції неприйнятне, для них революція – це справжній кінець світу, апокаліпсис, тож легендарна сурма революції так і сприймається: як провісниця кінця світу.

Особливе значення в драматургії Куліша має діалог з двома дуже різноплановими письменниками: Й. В. Гете і М. Булгаковим, які у світовій літературі посідають певною мірою полярні позиції. Перший із них започаткував тему угоди сатани з людиною, а другий її завершив. На перший погляд, Малахій Стаканчик має небагато спільного з героями Булгакова, хоча й чимало формально, сюжетно спільного з Фаустом. Ці сюжетні збіги: Фауст працює в підвалі, туди ж викликає Мефістофеля; Малахій революцію пересидів у льоху, вийшов звідти, начитавшись «акафіста з “Анти-Дюрінгом”». Фауст використовує нечистого для поліпшення життя людей, Малахій мріє про реформу людини. Нібито одна й та сама мета. От тільки Фауст використовує сатану для щастя інших людей, герої Булгакова вітають прихід сатани як єдину альтернативу бездарній радянській владі, єдиний порятунок для обраних, а Малахій спокушений... не дияволом у звичному розумінні, а революцією. І саме вона, за його планом, повинна стати тим, чим став Мефістофель у руках Фауста – інструментом для здійснення реформ.

Образи нечистої сили у трьох авторів мають цілком різне навантаження. Так само й інші герої, втягнуті в стосунки з нечистим, виявляються дуже різними. Фауст, лікар, учений, людина раціональна й самовихована, справді використовує Мефістофеля для досягнення своєї мети. Майстер і Маргарита, теж освічені й

високоорганізовані особистості, все ж є пасивними членами суспільства й не здатні щось змінити в ньому без сторонньої допомоги. Весь розпач Булгакова вилився в зображення радянського суспільства як біди, в якій героям допомогти нездатний ніхто, крім Воланда. Інакше кажучи – взагалі ніхто. Малахій, неспроможний здійснити свої реформи навіть з допомогою революції, втрачає реальне сприйняття дійсності й спочатку призначає себе народним комісаром, а у фіналі п'єси вже просто ототожнює себе з Ісусом Христом.

Малахій говорить про себе: «І плювали, і били його по ланигах. То він, узявши сурму золотую, подув у ню... (*вийняв дудку*) і заграв всесвітньої голубої симфонії (*заграв на дудку*). Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю...» [1, т. 2, с. 83].

У першому реченні він майже дослівно цитує Новий Заповіт, у передостанньому, вже «перерісши» Сина, ототожнює себе з Отцем.

Інакше кажучи, у трьох різних письменників ми можемо спостерігати граничне вираження національного менталітету. Німеччина, Європа покладається на саморозвиток особистості, на вченого, лікаря. Росія, Азія зі своєрідним фаталізмом визнає, що ніхто, крім нечистої сили, не врятує... навіть не країни, а лиш окремих її громадян. Тобто сподівається бодай на нечисту силу. Україна – маргінальний терен – безнадійно чекає на листоношу, який принесе їй Божу вість.

Утім, діалог з Булгаковим тут не надто очевидний. Значно відвертіше він прочитується в п'єсах «Мина Мазайло» і «Патетична соната». Та й зміст його в цих творах інший. У комедії «Мина Мазайло» Куліш словами Тьоті Моті з Курська просто коментує виставу «Дні Турбіних» за п'єсою Булгакова в Московському художньому театрі. У романі «Біла гвардія» і написаній за його мотивами п'єсі «Дні Турбіних» Булгаков показує дворянську родину, що мешкає в Києві в революційні часи. Це прекрасні, розумні, порядні люди, які гинуть через те, що прийшов «бронепоезд “Пролетарий”».

Прагнучи добитися дозволу на постановку, театр змістив акценти у творі, так би мовити, перевівши стрілку. У виставі Художнього театру герої гинуть через прихід до Києва військ Петлюри, представники яких зображені на кону відверто карикатурно й зневажливо. Постановка викликала надзвичайне обурення української інтелігенції. Тож Куліш вкладає в уста Тьоті Моті не менш карикатурну оцінку цієї вистави. «Дуже жалько, що у вас не виставляють на театрі “Дні Турбіних” – я бачила в Москві. Ах, мої ви милі. “Дні Турбіних”. Це ж така розкіш. Така правда, що якби ви побачили, які взагалі осоружні, огидливі на сцені ваші українці, ви б одцуралися цієї назви... Грубі, дикі мужлани! Телефон попсувався, дак вони... Ха-ха-ха... Трубку чоботом почали лагодити, об стіл, об стіл її, – бах, бах! Ідійоти! І хоть би один путній, хоть трішки пристойний був. Жодного! Ви розумієте? – Жодного! Всі, як один, дикі й жорстокі... Альошу, милого, благородного Альошу вбили, та як убили!.. Якби ви, панове, знали, яка це драматична сцена, коли Альошина сестра довідується, що брата її вбито! Я плакала... (*Утирає сльози*) І тобі, Моко, після цього не сором називатися українцем, не сором поставати проти нового папиного прізвища! Та в “Днях Турбіних” Альоша, ти знаєш, як про українізацію сказав: все це туман, чорний туман, каже, і все це минеться. І я вірю, що все оце минеться. Зостанеться єдина, неподільна...

М о к і й, Г у б а, Т е р т и к а, навіть д я д ь к о Т а р а с. Що-о?! Т ь о т я (*хитро*). СРСР...» [1, т. 2, с. 143].

У середині двадцятих років проголосити, що СРСР є спадкоємцем імперських традицій Росії, – це був відважний вчинок, і рятувало Куліша лиш те, що цю тираду видає відверто негативний персонаж – Тьотя Мотя з Курська. Утім, Куліш часто вдавався до цього прийому: його негативні герої вербалізують надзвичайно багато авторових гострих думок, які було б суїцидально вкладати в уста героїв позитивних. Але про це нижче.

У «Патетичній сонаті» полеміка з Булгаковим набуває нового виміру. Вона вже не вербальна, хоча й не менш іронічна.

На 1929 рік ми бачимо, як далеко сягнула еволюція Куліша-драматурга, і це всього за п'ять років, що минули від написання

першої п'єси «97». Щодо того твору Лесь Курбас, визнаючи його новаторство й очевидний талант автора, все ж робив чимало слушних зауважень – і щодо відсутності драматичної дії в окремих діях, і щодо композиційної побудови взагалі. Ці недоліки були закономірні, адже драматург на початках своєї творчості писав більшою мірою інтуїтивно, творив радше літературу, ніж текст для кону.

«Патетична соната» засвідчує, що протягом цього нетривалого періоду драматург став «людиною театру», яка дбає не лише про те, що говорять герої, а й про те, в якому сценічному просторі вони перебувають. Сама задумана ним сценографія є новим кроком не лише в еволюції автора, а й розвитку театру «Березиль» і українського театрального мистецтва в цілому.

Будинок Пероцьких, у якому відбувається дія твору, стає образом вистави, моделлю світоустрію. Власне, щось подібне було і в п'єсі М. Булгакова, де двоповерховий будинок Турбіних ставав моделлю всесвіту. На першому поверсі жили міщани Лісовичі, на другому – дворяни Турбіни, а оточували будинок Київ і все, що в ньому тоді відбувалось. У задуманій автором сценографії легко відчитувався прообраз – вертеп, поширений в українській бароковій драмі. Тут усе було схематично, просто, але досить точно. Повертаючись із Києва (і взагалі з простору навколо дому), герої розповідали про те, які жахливі речі там із ними й іншими трапляються. Виходило, що світ довкола – пекло, квартира Василіси (Лісовича) – чистилище, а помешкання дворянської родини Турбіних – рай з грубкою, кремовими шторами, музикою і прекрасними людьми.

Навколо будинку Пероцьких у Куліша – також громадянська війна, тобто пекло. Але пекло і в підвалі дому, де мешкає безногий робітник Оврам. Вище – роздвоєння: квартира Пероцьких і помешкання Ступай-Ступаненка. Дві родини інтелігентів – імперських і українських. Але є в «Патетичній сонаті» і ще один поверх – найвищий. І там, зовсім близько до Бога, як і слід сподіватися, живуть поет Ілько Юга і модистка (читай: проститутка) Зінька. Схоже на таку собі своєрідну структуру суспільства: робітник, вище – інтелігенція, ще вище – аристократи духу. Кулішева іронія руйнує конструкцію, хоч і зберігає вертепну структуру декорацій.

Громадянська війна навколо не щадить нікого: гине Оврам, гинуть Пероцькі й Ступай-Ступаненки, гине Зінька, зрештою гине й поет. Залишаються тільки ті, що за межами будинку, тобто в пеклі. А це також не живі, бо в пеклі живих не буває.

Утім, сказати, що його іронія тільки руйнівна, не можна. Усе ж таки в запропонованій конструкції сцени містився зовсім інший зміст, ніж у булгаківській. І тут більше важить опозиція не верх – низ, а центр – периферія. А в центрі сцени – Марина. Вона не лише геометричний центр. Вона грає на фортепіано «Патетичну сонату» Бетховена, тож є ще й звуковим центром. Крім того, вона вродлива дівчина (в Камерному театрі в Москві її грала Аліса Коонен, перша красуня театральної Москви), отже, є ще й естетичним центром. Прикметно, що, взявшись за постановку «Патетичної», Олександр Таїров, досвідчений талановитий режисер, один з найзнаменитіших режисерів Радянського Союзу в 20-ті роки, був переконаний, що головним героєм п'єси є Ілько Юга, революційний поет. Але коли репетиції було перенесено на велику сцену, в декорації, він раптом для себе відкрив, що насправді головною героїнею є Марина. І це була катастрофа для театру, бо виходило, що на сцені – апологія українського буржуазного націоналізму. І Таїров на власний розсуд почав ліпити з Марини «негативного персонажа».

Дійшло до того, що, освідчуючись Ількові в коханні, Аліса Коонен тримала за спиною револьвера. І все ж через три місяці виставу зняли з репертуару саме за апологію українського буржуазного націоналізму...

Серед найбільш цитованих Кулішем письменників, безперечно, є і Тарас Шевченко. Драматург не означає ті цитати, не робить посилань. Здебільшого це навіть не повні рядки. «Село на нашій Україні», «О люди, люди», «Обніміте, брати мої, найменшого брата», «І день іде, і ніч іде» – бездоганно організовані, фонетично довершені, ці мікроцитати звучать, як замовляння, як код національної приналежності. Вони дозволяють постійно тримати поглиблений контекст, тло всього, що відбувається у творі. Шевченко присутній майже в кожній п'єсі Куліша. Він ритуалізує текст, утворює міфологічне підґрунтя.



Діалог з іншими текстами має різні форми й різні функції в драмах Миколи Куліша. Але в цілому він вибудовує цілісну картину вписаності, інтегрованості України в європейську культуру, в традиції розвитку європейських літератур, серед яких є місце й українській. Її своєрідність не втрачається, не губиться серед інших, навпаки – її іншість потверджується особливим місцем у літературі світовій.

### Національні, християнські та революційні міфологеми

20-ті роки ХХ ст. в Україні (як і в усьому Союзі, власне) виробили особливу мову, нібито покликану відповідати буремним революційним перетворенням. Безліч непевних термінів з праць Маркса, Енгельса і Леніна, засилля канцеляризмів, потворні аббревіатури, штампи, якими без розуміння змісту користувалися громадяни, християнські терміни і власні назви, які залишалися живими, хоча подекуди й набирали нового сенсу – невиразна ідеологія нового світу вилилася в цілковитий лінгвістичний хаос. Не так просто було якось систематизувати цю мовну кашу, не кажучи вже про те, щоб розібратися в її значенні. А така необхідність існувала, оскільки без мови не може бути національної ідентичності. І більше того: мова є дзеркалом ідентичності, засмічена покручами мова надавала великі можливості для лінгвістичного, соціально-психологічного та ідеологічного аналізу дійсності.

Микола Куліш був одним із тих, хто найчутливіше й найглибше використав у своїх творах усі особливості мовної карти тогочасної України, що охоплювала і село, і місто, і містечка. Велике значення в цій мові мали концепти, пов'язані з різними ідеологічними системами, що змагалися в ті часи в душах українців. Куліш не лише використовує їх, а й змушує своїх персонажів перетасувувати, змішувати їх, досягаючи неабиякого комічного ефекту. Утім, мета була не лише в конструюванні комічного – радше в тому, щоб викрити ідеологію імперії, показати її неспроможність і ворожість інтересам своїх народів.

«Зовнішні ознаки та клейноди мої: червона лента через ліве плече, ціпочок і сурма, для українців бриль і на великі свята корона з соняшника в руці» [1, т. 2, с. 54]. Тут Малахій змішує імперські й національні міфологеми, позбавляючи їх первісного змісту, доводячи до абсурду.

«Поведу туди, де зоріє небо й голубіє земля, де за обрієм співають на золотих сідалках голубі будимирі соціалістичні півні...» [1, т. 2, с. 55]. Тепер черга національних і комуністичних концептів. Кольори українського прапора зексплуатовано двічі – небо й земля, золоті сідалка й голубі півні. Але при тому земля у Малахія голубіє, а небо зоріє. Прапор перевернуто, потім перевернуто знову. Тут теж абсурдизація міфологем, яка дозволяє розкрити фальш національного вчення комуністичних лідерів, які використовували національні символи з власною метою, пізніше зраджуючи їх.

«Збирайтеся до нової Фавор-гори дванадцятого серпня, постарому – шостого, несіть мак червоний, нагідки, а найбільш приносьте голубеньких мрій. Там будемо святитися, святитися – новитися... Заодно приносьте й мову українську. Чи знаєте, між іншим, чого наша мова у порога віки вистояла? Бог про неї забув, як мішав язики на вавилонській башті. Крім того, дух святий зійшов на апостоли всіма мовами, забув тільки про нашу українську» [1, т. 2, с. 69]. Малахій не просто змішує міфологеми християнські з національними і соціалістичними, це не просто характеристика героя, нездатного бути послідовним і логічним. Він створює нові міфи, ніби легалізуючи, виправдовуючи українську мову за рахунок християнської міфології, з якою поводитьсь цілком довільно. Наміри Малахія, безперечно, близькі Кулішеві, а от засоби – ні, бо інакше навіщо б він доводив цю аргументацію до абсурду?

Зовсім інша інтонація в «Патетичній сонаті», де революційні події відбуваються між Різдом і Великоднем, де революційні атрибути так само перемішані з національними й християнськими, але з цілком відмінною естетичною метою. Вони підносять до високого жанру трагедії окремі трагедії кожного з персонажів. І насамперед – Ілька та Марини, які навіть не заслужили в автора спільного трагізму. Кожен з них несе **свою** вину, й кожен

самостійно за неї розраховується. Україна не змогла повірити поетам, пішла за військами й військовими, а вони зрадили й знищили. А тих, хто не зрадив, зрадили інші, яким народ так само повірив.

Однак ця трагедія була б непереконаливою, якби в дії брали участь самі герої. І тут Куліш не полишає своєї неперевершеної іронічності. Ось щоденникові записи Ступая-Ступаненка: «Першого. Завтра Великдень. Думаю, чи потрібен тепер Україні Бог? Думаю, що коли й потрібен, то тільки свій, український. Інакший зрадить або обдурить. Маринка грає цілий вечір якусь прекрасну річ (ідеться про “Патетичну сонату” Л. Бетховена. – С. І.). Певно, українську, бо мені вчувається: сивоусі лицарі-запорожці мчать кінями вічним степом по щастя-долю для своєї України» [1, т. 2, с. 185]. Або: «Бо хіба ж може бути інтернаціонал без України, без бандури?!» [1, т. 2, с. 186].

«Тату, ти комік», – раз у раз повторює Марина у відповідь на ці наївні міркування. Та батькова наївність, виявляється, так само чекає на розплату, і розплату страшнішу, ніж та, яку заслужили герої. Він гине від невідомо чийої кулі просто навпроти свого будинку. І комічне переростає в трагічне. Про типовість і прообрази Ступая-Ступаненка говорити зайве. Це велична частина української інтелігенції. Невизначеність позиції, політична наївність, максималізм – усе це не врятувало просвітян і прихильників етнографічного реалізму під час революції та громадянської війни – незалежно від того, з якого боку до них долетіли кулі.

Підміна мови народу відбувається в Куліша не лише насадженням російської, не лише вихованням у людей комплексу меншовартості, а й затуманенням свідомості, забрудненням беззмістовними покручами, що перетворюють сказане на безтямне й необов'язкове.

### Образи «іншого»

Пошуки «іншого» в драматургії Куліша – непросте завдання. Це як шукати живу людину серед сотні дзеркальних відображень. Легше знайти свого, хоч і це не так легко. Справді, герої в драмах Куліша

не тільки неоднозначні, позбавлені арифметичного знака. Читачеві/глядачеві часом узагалі важко визначити своє ставлення до них.

Наприклад, більшість нинішніх читачів (у тому числі студентів-філологів) однозначно співчують Малахію Стаканчику й переконані, що він є позитивним персонажем, ба навіть трагічним героєм. Попри те, що з головним героєм «Патетичної сонати» вже все давно відомо – і після історії в Камерному театрі, й після статті Ю. Шереха «Шоста симфонія Миколи Куліша» – читачі, і в школі, і в університеті, переконані, що головним героєм є Ілько Юга. Що вже казати про такі складні для сьогоденського читача твори, як «Закут», «Вічний бунт» чи «Зона»!

Ясна річ, найпростішим шляхом визначення іншого був би вибір головних героїв комедій. Але ні Гуска, ні Божий, ні Мина Мазайло такими не є. Вони заблудлі, вони збилися зі шляху, але всі троє заслуговують на співчуття й – зрештою – є представниками свого народу. Образи куркулів у «сільських» драмах («97», «Комуна в степах», «Поворот Марка»), перероджений комуніст Радобужний у «зоні», пройдисвіти Соколовський та Кирилько в «Хуллі Хурині» – всі вони хоч і протистоять протагоністам, проте знову ж таки не є «іншими».

Тож носіями «ідеології» «іншого» залишаються тільки Тьотя Мотя з Курська («Мина Мазайло») і родина Пероцьких («Патетична соната»).

Генерал Пероцький – носій солдатсько-імперської позиції. «Я не боюся їхньої революції, – зізнається генерал. – Одного лише боюся, щоб не розвалили фундаменту, на якому стояла Росія – єдності й неподільності її. А не розвалиють Ступай-Ступаненки – Росія вистоїть і перестойть яку завгодно революцію. Росія! Земля руськая! Русь!» [1, т. 2, с. 181]. Для нього імперіалізм цінніший за державний устрій і престол. «От що наробила ваша австрійська ідея якоїсь автономної України» [1, т. 2, с. 230]. Він називає автономію України австрійською ідеєю, не вірить у справжність вивольних змагань, у щирість борців за незалежність.

Такий само відвертий, хоча й хитріший, його син Андре:  
«А н д р е. Я їду поїздом, огні і українські зорі...

М а р и н а. Ви самі ж росіянин?

А н д р е. Але люблю, бо вони мої... їду поїздом, огні і зорі, вокзал, і от я візником, на гумових шинах. Чорт!.. А тут ще дзвони. І раптом ви, Marine, ma première tendresse!..» [1, т. 2, с. 187–188].

Присвійний займенник, вжитий Андре щодо українських зірок, має тут не родинне значення, а радше юридичне – право на власність.

Підступність Андре Пероцького – хоч і прозора для читача/глядача – все ж достатня для того, щоб ошукати Марину. Вона довіряється Андре – і програє. Ставка, яку вона робить на цього білого офіцера, призводить не просто до програшу, а й до смерті, до трагічного фіналу.

Патетична плакатність персонажів, притаманна цій драмі взагалі, й не могла дозволити їхньої ускладненості. Тож сатиричний образ Тьоті Моті – яскравіший і багатший. Вона не є представником влади чи бодай силових структур, як Пероцькі. Однак поводить себе саме як господарка. При тому цілком заслужено, адже сам факт, що вона з Росії, змушує всіх персонажів з нею рахуватися, навіть слухатися її. Цей персонаж – носій шовіністичної ідеології на її найжахливішому рівні. Вона представляє більшість, для якої в силу незабгненних причин велич Російської імперії (чи то пак Радянського Союзу) є найбільшою цінністю, заради якої можна піти на будь-які жертви. Тим більше – вимагати їх від колоніальних суб'єктів імперії.

«Та українці – то не руські люди? Не руські, питаю? Не такі вони, як росіяни? <...> Тоді я не розумію, що таке українці, хто вони такі: євреї, татари, вірмени?.. Будь ласка, скажіть мені, кого у вас називають українцями? <...> Я так і знала, я так і знала, що тут діло нечисте... Так он вони хто, ваші українці! Тепера я розумію, що таке українська мова. Розумію! Австріяцька видумка, так?» [1, т. 2, с. 138–139]. Майже дослівне повторення слів Пероцького про австріяцьку видумку тут дуже прикметне – адже для підтримки імперської свідомості конче необхідний образ зовнішнього ворога. І який він, хто – не має особливого значення. Це може бути й давно почала в Бозі Австро-Угорська імперія.

Подібно до Пероцького, Тьотя Мотя також заявляє право власності на Україну – з першої ж своєї появи на кону: «Тільки що під'їхали до вокзалу, дивлюсь – отакими великими літерами: “Харків”. Дивлюсь – не “Харьков”, а “Харків”! Нащо, питаюсь, нащо ви нам іспортілі Город?» [1, т. 2, с. 125]. І знову зраджує мова – той самий присвійний займенник. Ця звичка до привласнення не тільки території, а й історії, побуту, зоряного неба постійно присутня у висловах Тьоті Моті. «Та як вони сміють до наших козаків як до своїх товаришів звертатись?» [1, т. 2, с. 130]. «Мої ви милії люди, руські люди, їй богу», «Бо всі ми перш за все руські люди...» [1, т. 2, с. 135]. Ніхто з учасників «дискусії» не знаходить, що відповісти, бо голова зібрання з власної забаганки перекакує з однієї теми на іншу, перекручує факти, демонструє цілковите невігластво, робить нелогічні висновки...

Головна зброя Тьоті Моті – демагогія. І її, власне, вистачає для ведення «дискусії». Однак коли трапляється непоступливий співрозмовник, вона може вдатися й до більш дієвого аргументу – шантажу: «Ти мені тут не крути. Краще почитай ось оце... (*Розгорнула свою записну книжку*). Року 1918-го носив у Києві жовто-блакитного... Зрозумів?» [1, т. 2, с. 148].

Тьотя Мотя – один із найяскравіших сатиричних образів у творчості Миколи Куліша. Для Радянського Союзу в усі його часи це був зразок тупого, неосвіченого, безпardonного побутового шовінізму. Недаремно ж під час гастролей театру «Березиль» до Грузії сцени з участю цього персонажа викликали гомеричний регіт аудиторії. Доводилося навіть ламати ритм вистави, бо глядачі не встигали відсміятися, тож могли пропустити наступну репліку.

При тому важливо, що автор (і з ним глядачі/читачі) сміється тут не так із самої гості з Курська, як з українців, що дозволяють їй бути командиром.

«Т ь о т я М о т я. Отак ви скоро скажете, що й Гоголь говорив [українською], що й Гоголь ваш?..

Д я д ь к о. Він не говорив, але він... боявся говорити. Він – наш» [1, т. 2, с. 131].

Тут парадоксальне «він – наш» у ролі висновку з попередньої фрази звучить як відкрита публіцистичність і звернене до глядачевої зали.

«Іншому», Тьоті Моті, ніхто не протистоїть. І коли вона, зокрема, запитує, хто такі українці, нікому не спадає на думку, що їй варто відповісти. Негативний персонаж Тьотя Мотя з Курська тільки допомагає Кулішеві у виразити вади представників свого народу. Зрештою, відсутність у комедії позитивного героя – річ не така вже рідкісна в історії драми.

Куліш не знає, що відповісти своїй героїні? Безперечно, знає. Але його в цій ситуації насамперед цікавить читач/глядач. Драматург не збирається полегшувати йому роботу. Крім того, знає, що подаровані відповіді ніхто не цінує. Їх треба знайти самому. Тоді можна вважати завдання п'єси виконаним.

Разом з тим «іншим» щодо авторської позиції можна вважати й Мину Мазайла й багатьох інших сатиричних персонажів – українців, які цураються свого походження, свого роду й зрештою свого імені. «Оце саме “ге” і є моє лихо віковичне. Прокляття, якесь каїнове тавро, що по ньому мене впізнаватимуть навіть тоді, коли я возговорю не те що чистою руською, а небесною, ангельською мовою» [1, т. 2, с. 116], – бідкається Мина про свою українську вимову. «І в кого він такий удався? У кого? Здається ж, і батько, і я всякого малоросійського слова уникали...» [1, т. 2, с. 126], – скаржиться на сина, несамовито захопленого всім українським, Мазайлиха.

Та й сама кампанія Мина Мазайла зі зміни українського прізвища на російське є потужною метафорою зречення, відхарачення й національного приниження.

Ілюзій щодо виняткових якостей свого народу Куліш не мав. Але вмів цей народ любити й бачити причини тих чи інших соціально-психологічних та моральних особливостей співвітчизників.

### Образи негативних персонажів і авторська позиція

Майже півстоліття після смерті Миколи Куліша у світі точилася війна за його творчість та ім'я. Українське радянське літературо-

знавство знято доводило, що Куліш – соціалістичний реаліст, відданий справі Леніна і партії. Українська діаспора так само несамовито доводила, що М. Куліш – український націоналіст, антикомуніст і модерніст. Кожне нове видання творів драматурга – по обидва боки Атлантики – зазнавало болючих ран: із нього викидали все, що могло «дискредитувати» автора. Деяких п'єс, як-от, наприклад, «Патетичної сонати» чи «Вічного бунту», ніхто так і не читав у неспотвореному вигляді – в авторській редакції. Ні закордонні, ні українські видання й досі не вмістили справжнього тексту цих творів, хоч це й не так складно: варто просто взяти в Інституті літератури ім. Т. Шевченка авторизовані копії рукописів і уважно звірити їх.

Наважуся припустити, що таке могло статися тільки з Кулішем. Радянські видавці й критики навіть за великого бажання не змогли б порятувати для вітчизняного читача творчість, скажімо, В. Винниченка чи М. Хвильового. Якби комусь і вдалося, то йти-ся могло хіба що про двійко-трійко оповідань.

Якщо спиратися тільки на тексти Куліша, визначити його позицію щодо зображуваного дуже важко. Справа не лише в цензурі, з якою він мусив рахуватися, створюючи свої п'єси. Суть іще й у тому, що його модерне письмо за своєю природою було чуже прямим втручанням автора в текст, насильству над матеріалом, моралізаторським сентенціям і прозорим висновкам у фіналі.

Куліш був дуже обережний і в своїх листах – навіть коли писав коханим чи найближчому другові Івану Дніпровському. Він знав, що листи читають не тільки адресати, тож уникав оцінок, які могли би принести неприємності як адресатові, так і адресантові.

Усі його записники й чернетки, рукописи й плани творів були конфісковані в 1934 р. й безслідно зникли в грубках НКВС – і без жодного акта про знищення. Отже, й там нічого не відчитаєш більше, ніж у п'єсах.

А в п'єсах думки, які можна було б вважати авторськими (принаймні так хочеться гадати) виголошують негативні персонажі або ж ті, яких автор у тексті дискредитує.

«А реформу українського роду ви зробите?.. – декламує Малахій Стаканчик. – Ген-ген сидить біля віконця в хаті, морщить

постоли й вигляда, чи не везе йому старий бозя дощу на пшеницю, чи не видно синів із солдатів, із наймів дочок. І день іде, і ніч іде, бозі нема – і дощ не йде, б'ють пороги, місяць сходить, як і перше сходив, нема Січі... Очерети у Дніпра питають...» [1, т. 2, с. 71]. Ми вже знайомі з Малахієм, знаємо, що на такі узагальнення, на таке розуміння національного характеру він не годен, однак ця тирада не викликає читачевого опору – вона дещо суперечить образу героя, але не суперечить образу автора.

І ці слова вкладено в уста героя, до якого автор ставиться чи не найбільш нещадно з усіх своїх героїв! А Малахій же – українець і за кров'ю, і за віруванням, і за посиланнями на Тараса Шевченка! Виявляється, етнокультурні маркери ідентичності у творах Куліша є актуальними далеко не завжди.

«Їхня українізація – це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було... Попереджаю!» [1, т. 2, с. 141], – каже дядько Тарас у «Мині Мазайлі». Ці слова для сучасників звучать як застереження, для нас – як історична правда. Дарма, що дядько Тарас є карикатурним персонажем. І знову походження й відданість українській історії й літературі (культури?) у дядька Тараса – очевидні, але це не заважає йому бути комедійним персонажем, до якого Куліш вживає навіть не так іронію, як сатиру.

«Ми не жили, зрозумійте ж ви, національним життям, ми ще не дихали, ми не творили, ми ще не знаємо, хто ми і де наш власний шлях в історії, а ви пропонуєте зрєктися себе заради соціалістичних експериментів і бути матеріалом для лабораторії. Яка трагедія!» [1, т. 2, с. 259] – це слова Марини з «Патетичної сонати». Якщо ми погоджуємося з тим, що Марина – персонаж позитивний, що вона є втіленням образу України, тоді з цим висловом усе гаразд. Але для тих сучасників, які зрозуміли це, Марина позитивним персонажем бути не могла. Принаймні автор зробив усе можливе для того, щоб більшість читачів/глядачів цього не зрозуміла. І все ж чи не єдиний випадок у п'єсах Куліша, коли близький йому персонаж проголошує близькі йому думки.

«Христос – мрія! Його не було, нема й не буде... Одні попи... І соціалізм – хвора мрія потомленого людства! Нема й не буде!..

Одні попи!..» [1, т. 2, с. 343]. А це – Пуп із «Зони». Він теж не міг бути позитивним персонажем для своїх сучасників. Його розчарування радянською владою, його пияцтво й самогубство були достатніми причинами, аби вважати його негативним героєм, антагоністом.

«Х у н а. Якби я був у тресті, хай навіть у Харкові, то вона б у мене не сумнівалась... Цей год на Кавказ, на той у Крим – і всю хворобу як злизало б...

С а р а. Я вже говорила: Хуно, чи не пора і тобі до партії?» [1, т. 2, с. 259]. А це з «Хулія Хурини». Хуна Штільштейн, власник заїзду, хитрий і меткий непман, каже тут те, що цілком відповідає баченню автора. Відсутність етнокультурних маркерів помітна неозброєним оком; разом з тим у критиці нової компартійної аристократії Куліш, беззаперечно, солідарний зі своїм героєм.

Навіть хитрий і підступний розкуркулений ворог радянської влади Вишневий з «Комуни в степах» говорить про те, що боліло самому автору й багатьом його сучасникам: «Вже п'ятий рік божий, як я в обході – всі наші степи обійшов, усю Україну. Біля кожної комуни ставав – придивлявся. І що дужче придивляюсь, то дужче вагаюсь, питаюсь. Куди ж схилитися і хто з нас правий? Оце прийшов і до твоєї. Тікають. Яка земля! Краси якої місце! Млин! Хати! Повне господарство, повні права було дано – тільки жити комуною. І от вернувся через три роки – тікають. Казарма, табір – не комуна, тринадцята рота, а не життя. І все посохло. І сохне, бачу, що найголовніше – в'яне, сохне людський дух. Тікають!..» [1, т. 1, с. 131]. Це слова класового ворога (не слід забувати, що Куліш походив з найбіднішої селянської родини, під час громадянської війни воював за радянську владу, потім незмінно працював у державних органах влади; хоч він і не поділяв багатьох партійних оцінок щодо навколишнього світу, все ж бути на боці куркулів не міг, попри те, що Вишневий – українець, любить цю землю не менше за автора, боліє за неї чи не гостріше за Куліша).

Можна наводити слова Гирі з «97», Гуски з «Так загинув Гуска»... Усі вони часом виголошують думки, співзвучні з міркуваннями самого автора, про які ми можемо судити з доносу Едуарда

Штернберга, ув'язненого в одній камері з Миколою Кулішем на початку 1935 р. у в'язниці НКВС у Києві. Цей донос опублікований у «Наукових записках НаУКМА» [11, с. 75–83], тож цитувати його тут немає сенсу. Але це, по суті, єдиний документ, у якому ми можемо побачити справжні думки Куліша і з національного питання, і щодо радянської влади взагалі.

Ця практика – вкладання авторських думок в уста негативних персонажів – значною мірою була викликана прагненням обійти цензуру, хоча б у такий спосіб донести свою позицію до читача/глядача. Але це не єдина причина. Зрештою наведені сентенції здебільшого не суперечать логіці розвитку характеру персонажа та його переконанням. Усі вони, незалежно від етнічного походження, є співвітчизниками автора, всі мають якщо не зважений і послідовний патріотизм, то принаймні потужні сантименти до своєї Вітчизни. І національна ідентичність складається саме з цих людей. Кожен додає до неї щось своє, кожен її збагачує і збіднює водночас. Кожен допомагає її формуванню й закладає вибухівки, які згодом викличуть нове прагнення змін і нову самоідентифікацію.

Національна ідентичність постійно перебувала в зоні пошуків Миколи Куліша. Його п'єси свідчать, що автор вважав цю проблему однією з основних, пріоритетних в українській літературі (і драматургії – зокрема) 20-х років минулого століття. Важко сказати, наскільки свідомими були ці пошуки. Зрештою, такого поняття, як національна ідентичність – у науковому розумінні – ще не існувало. Однак Куліш гостро відчував потребу в увиразненні, вербалізації, проясненні питання національної особливості українського народу.

Його пошуки відбуваються на багатьох рівнях: мова, етнографія, історія, декларовані процеси українізації з одночасною русифікацією на ділі, необхідність модернізації та європеїзації літератури й мистецтва, деміфологізація суспільної свідомості, прагнення знайти компроміс між двома насправді непримиренними цивілізаційними спрямуваннями розвитку держави... Зрештою, можна вважати, що 10 із 12 написаних ним п'єс – це аргументи у великій літературній дискусії 1925–1928 рр., яка розколола українську культуру на дві різноцивілізаційні групи.

Образна структура драматургії Миколи Куліша стала мікромоделлю тогочасного суспільства, вона об'єднала представників обох українських культур, усіх наявних класів, різних етнічних груп, із яких складалася політична нація. (Знову ж таки – цього поняття в сучасному розумінні у 20-ті роки минулого століття ще не було. Але Куліш багато в чому випередив свій час. У тому числі й у підсвідомому відчутті відмінності між поняттями *етнос* і *політична нація*). Тут і куркулі Гиря, Ахтительний, Вишневий, і найбідніші селяни Копистка і Смик, і попи, і робітники, й міщани, й партійна номенклатура, й пройдисвіти, й ренегати, й трагедійні герої, що йдуть на смерть заради ідеї. Це все один народ. Тут і Циган, і Кухман, і Штільштейн, і Шайба, і Аренський, і ще ціла галерея етнічних українців. І це все один народ. Кожен із цих персонажів має свою точку зору, своє світобачення, свої ідеали й цінності. Їхні погляди часто перетинаються, бо в основі їх – загальнонаціональні цінності.

Це все один народ, стверджує Куліш. Народ бездомний, який втратив форму існування, свій ареал. Народ, який втратив віру в Бога і своїх героїв. Народ, який майже втратив мову, головний фактор національної ідентичності. Народ, майже винищений Голодоморами 1920 і 1932–1933 років. Народ, який пройшов через нелюдську громадянську війну. Народ, герої якого були по-зрадницьки знищені переможцями.

Поняття *українська культура* для Миколи Куліша невіддільне від поняття *культура*. Українська культура в його творах включає, вбирає в себе Біблію і Петрарку, Сервантеса і Мольєра, Гете і Гоголя, Бетховена і Фрейда... Усе це наріжні камені тієї єдності, що висловлюється українською мовою. А українська мова – основа національної ідентичності в його творах.

Куліш за десять років своєї творчості піднісся від цілком реалістичної першої п'єси «97» до модерних творів останніх перед арештом років. Його драми ввібрали в себе досвід українського авангарду, російського формалізму, німецького експресіонізму. Усе це стало фактом єдиної української літератури ХХ ст., одним із найвищих досягнень якої є драматургія Миколи Куліша.

1. Куліш М. Твори у двох томах / Микола Куліш. – К. : Дніпро, 1990.
2. Малыгина И. В. В лабиринтах самоопределения: опыт рефлексии на тему этнокультурной идентичности : монография / И. В. Малыгина. – М. : МГУКИ, 2005. – 282 с.
3. Нагорна Л. П. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань / Л. П. Нагорна. – К. : ІПіЕНД, 2011. – 272 с.
4. Національна ідентичність : хрестоматія ; [упоряд. Т. С. Воропай]. – Харків : Крок, 2002. – 316 с.
5. Рикер П. Повествовательная идентичность / П. Рикер // Герменевтика. Этика. Политика : московские лекции и интервью. – М. : АО «КАМИ», Academia, 1995. – С. 19–37.
6. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт. – К. : Основи, 1994. – 223 с.
7. Шендрік А. И. Национально-культурная идентичность как проблема современной культурологии / А. И. Шендрік // Искусство и цивилизационная идентичность. – М. : Наука, 2007. – С. 120–142.
8. Шнаппер Д. Спільнота громадян. Про модерну концепцію нації / Домінік Шнаппер. – Харків : Фоліо, 2007. – 223 с.
9. Эрикссон Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эрикссон. – М. : Прогресс, 1996. – 344 с.
10. Hall S. The Question of Cultural Identity / S. Hall // Modernity and its Futures / Eds. S. Hall, T. McGrew. – Cambridge, 1992. – P. 273–325.
11. Іванюк С. Міфи про Миколу Куліша / Сергій Іванюк // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». – 1998. – Т. 4. – С. 75–83. – (Серія «Філологія»).

*Віра Агеєва*

## ПАМ'ЯТЬ, СПОГАД ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ: ДОСВІД СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Після здобуття державності одразу ж постала необхідність переосмислити засади національно-культурної ідентичності, домодерні уявлення про її обумовленість, напередвизначеність, незмінність. Культура недержавної нації змушена задіювати життєзбережні для певного моменту ідеологеми ізоляціонізму, замкненості, самодостатності, відмежованості від ширших загальноєвропейських процесів. Як наполягали речники концепції літератури для домашнього вжитку, нам не до розкошів естетизму й художнього новаторства, нам ідеться про загроженість самого поняття українства. Оцей наголос на особливій місії вітчизняного письменства, закоріненого в *рідний ґрунт*, живленого фольклорним спадком, адресованого таки ж своєму народові й байдужого до зовнішньої рецепції й оцінки, – великою мірою визначив розвиток літератури другої половини ХІХ ст. І коли автори кшталту Сергія Єфремова чи Івана Нечуя-Левицького не зупинялися перед найбрутальнішими звинуваченнями й образами на адресу молодшого модерністського покоління (згадати хоча б сумнозвісні статті Єфремова «В поисках новой красоты» та «На мертвой точке»!), то не в останню чергу тому, що боялися втратити останній, хай і дуже вузький, плацдарм, здевальвувати засади українофільства як моделі ідентичності. Українофіли мали чим пишатися, працею кількох поколінь вони здійснили великі культурницькі проекти, але модерністська доба вже вимагала інших ціннісних установок і нової риторики. Ізоляціонізм унеможлилював мистецький розвиток.

© Віра Агеєва, 2014