

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Кваліфікаційна робота

Освітній ступінь – бакалавр

на тему: «Драматургія Миколи Куліша: текст, контекст, інтертекст»

Виконала: студентка 4-го року навчання

Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ

(Українська мова та література);

Освітньої програми: *Мова, література, компаративістика*

Кирик Олександра Василівна

Керівник: Пашко О. В.

кандидат філологічних наук, ст. викладач

Рецензент: Пелешенко Н. І.

кандидат філологічних наук, доцент

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2023 р.

Київ – 2023

Зміст

Зміст.....	2
Вступ	3
Розділ I. Історичний контекст життя Куліша	6
§1. Формування світогляду Миколи Куліша під впливом життєвих колізій.....	6
§2. Вплив літературного простору 1920-х та оточення Миколи Куліша на становлення драматурга	12
Розділ II. Модифікація творчих прийомів Миколи Куліша через призму становлення (світогляду) митця.....	17
§1. Загальна характеристика жанрової й тематичної палітри, системи художніх засобів	17
§2. Жанрові ігри Куліша.....	23
§2.1. Трагедія в комедії у п'єсі “Мина Мазайло”.....	23
§2.2. Комедія в трагедії у п'єсі “Народний Малахій”	28
Розділ III. Переробки написаних п'єс: примха автора чи зміна політичних поглядів	35
§1. Видозміна легкої розважальної комедії «На рыбной ловле» (1913) до викривальної «Так загинув Гуска» (1925).....	35
§2. Зміщення акцентів і перебудова сюжетного базису з п'єси “Море непівське” (1925) у “Зону” (1926) та “Закут” (1929).....	40
Висновки	53
Список використаної літератури	56

Вступ

“Це була “кулеметна черга” п’єс – жоден із радянських драматургів – українських, російських, інших – не виходив на кін радянського театру з таким тріумфом, як свого часу Куліш”.

Юрій Смолич

Микола Куліш справив значний вплив на культурно-літературний простір 1920-х років в Україні. Його п’єси користувалися популярністю, а спільні постановки їхні з театром “Березіль” збирали повні зали. Та цей період тривав недовго. В УРСР посилилася цензура, почалися гучні політичні процеси та переслідування української інтелігенції, Микола Куліш був арештований та розстріляний у Сандармосі 3 листопада 1937 року. Його твори тривалий час не друкували, а архів було частково знищено та конфісковано до архівів НКВС, частково загублено.

На сьогоднішній день дослідження творчості драматурга активізувалися (Н. Кузякіна, О. Пелешенко, С. Іванюк, Н. Мірошніченко, В. Агєєва та інші), але лишаються значні прогалини нерозглянутих питань, що мають значення для характеристики концептів авторського підходу до реалізації творчих задумів Йдеться про його політичні погляди, особливості драматургічних прийомів, до яких належать мовні та жанрові ігри, та феномен переробки, доопрацювання п’єс.

Життя та творчість Миколи Куліша аналізували багато дослідників. У цій роботі зокрема спиралися на праці Н. Кузякіної, С. Іванюка, Н. Мірошниченко, М.-Р. Стеха, В. Державина, Л. Танюка та інших.

Метою дипломної роботи є дослідити такі аспекти діяльності драматурга та його творчої реалізації, як: вплив оточення та історичного тла на творчість письменника, ідентифікація жанрової приналежності п'єс “Мина Мазайло” та “Народний Малахій”, визначення різниці між переписаними п'єсами та чинники, що вплинули на сюжетні перетворення між творами “На рыбной ловле” та “Так загинув Гуска”, а також між “Морем непівським” “Зоною” та “Закутом”.

Виконання мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

1. Проаналізувати епізоди біографії письменника та вплив найближчого оточення, що відбилися на формуванні світогляду Миколи Куліша.

2. Дослідити п'єси “Мина Мазайло” та “Народний Малахій” на предмет жанрових ігор та виокремити прийоми комічності та трагедійності, якими досягається розуміння головних ідей творів.

3. Дослідити п'єси “На рыбной ловле” та “Так загинув Гуска” на предмет видозміни змісту з гумористичного на глибоко сатиричний.

4. Дослідити п'єси “Море непівське”, “Зона”, “Закут” та трансформовані елементи на предмет зміщення акцентів висвітленої проблематики.

Об'єктами дослідження є п'єси Миколи Куліша “Мина Мазайло”, “Народний Малахій”, “На рыбной ловле”, “Так загинув Гуска”, “Море

непівське”, “Зона”, Закут”, а також епістолярій автора та спогади сучасників.

Предметом дослідження є відстеження жанрових та внутрішньотекстових трансформацій у п’єсах Миколи Куліша через призму життя драматурга.

Методи, використані в дослідженні: культурно-історичний, інтертекстуальний, компаративний, текстологічний, біографічний, контент-аналіз.

Структура дослідження: дипломна робота містить вступ, три розділи, висновки та список використаної літератури.

Розділ I. Історичний контекст життя Куліша

§1. Формування світогляду Миколи Куліша під впливом життєвих колізій

Життєвий досвід, що ліг в основу наративу драматургії Куліша, є вирішальним для сприймання його творчості, адже на формування певного світогляду і поклику до написання п'єс впливали різні політичні, соціальні та культурні чинники.

Микола Куліш прожив 44 роки, з яких лише близько десяти ми можемо вважати повноцінно інтегрованими в літературний процес, адже після закінчення Олешківської гімназії, створення сім'ї, участі у війні, революції та роботі в губернському відділі народної освіти, часу на літературне життя до розстрілу в Сандармосі лишилося небагато. Як згадував Смолич: “Творче й громадсько-творче життя Куліша було подібне до феєрверка: барвисте, яскраве, гучне і... скороминуче” [42, 70].

Микола Куліш виріс в бідній сім'ї, а тому турував собі шлях важкою та кропіткою працею. Його талант помітили небайдужі, тому зібрали коштів, щоб відправити на навчання в гімназію. З листів драматурга під час його міркувань на тему освіти вбачаємо досаду через те, що його товариш Дніпровський встиг вивчитися в університеті в роки революції, а він — ні [21, 139]. В той час Миколу Куліша зтягнуло у вир битв, згодом його застала тривала реабілітація після тифу, а по поверненню до дружини з двома дітьми мови про продовження навчання вже не йшло. Проте у “Спогадах про М. Куліша” Антоніна Куліш вказує, що протягом усього життя драматург не переставав вчитися, дуже любив вищу математику, читав французьку літературу в оригіналі, любив філософію і т.п. [22, 422].

Також самовизначення Куліша як українського/україномовного письменника було дуже складним та малоімовірним наслідком за тих умов, в яких формувалася життєва ідеологія діяча. У школі та гімназії навчали російської мови та літератури, у війську його оточував “гамірний, рухливий інтернаціонал” [21, 104], де також не йшлося про примарну “петлюрівську” українську. На початках, ще протягом навчання в ліцеї, Микола Куліш і сам брався за перо російською. А що і коли створило з нього саме українського автора?

З одного боку, відзначаємо тиск більшовиків, коли проголошується відмова від національностей заради єдності. Проте, чи можна припустити, що 1915 рік, час перебування на фронті, визначив долю Миколи Куліша як драматурга з проукраїнською позицією? Саме тоді він побачив усю Україну: був на Галичині, Волині, Київщині, відчув український народ та свою країну цілком [21, 89]. Потім настала революція 1917-го року, де з’явився шанс відродити культуру Батьківщини. На жаль, з того часу не лишилося ніяких документальних доказів — ані листів, ані творів, тож підтвердити такий варіант розвитку особистості Куліша як поборника національної культури не є можливим.

Після участі в бойових діях, працюючи в народній освіті, Кулішеві необхідно було відвідувати різні села та хутори в період першого голодомору (1921–1923 рр). Там він зіткнувся з жахливою реальністю, попухлими від голоду людьми, тілами, що були розкидані вулицями. Це сильно та надовго закарбувалося в його свідомості, адже спогади про голод можемо віднайти в сюжетах багатьох творів драматурга. Перші короткі оповідання-етюди, наприклад “По весях и селах. Из записной книжки 1921 года”, що він друкував у різних газетах саме в цей період, наразі втрачені [21, 146], проте міркування на цю тему можна спостерігати у п’єсі “97” та листах до найкращого друга Івана Дніпровського. Також, будучи

враженим розповсюдженням голоду, Куліш навіть вніс пропозицію на засіданні повітового Допголу в Олешках відкрити музей пам'яті цих жахливих подій [21, 163].

Юрій Смолич згадував про те, що події, в рамках яких розгортаються сюжети п'єс Миколи Куліша, завжди були відгуком на тодішню сучасність, “навіть злободенність”, а сам драматург перебував в епіцентрі подій “надто бурхливого в ті роки літературного життя” [42, 71]. І справді, після переїзду до Харкова, Куліш став активним діячем мистецтва, він керував стількома організаціями, що вже у 1928 році у першому виданні “Літературного ярмарку” про нього виходить жартівлива вікторина: “Запитання: Де наш видатний драматург Микола Гурович Куліш пише свої п'єси? Відповідь: Наш видатний драматург Микола Гурович Куліш пише свої п'єси в лазні і саме кожної неділі. Саме в лазні! Справа в тому, що наш шановний сочинитель понеділок присвячує реперткомові (він член президії реперткому), але вівторок Утодікові (він голова Утодіку), середу присвячує Комітетові сприяння школі” (він – член “Комітету сприяння школі”), але четвер обов'язково літбудові (він – член президії літбуду), п'ятницю присвячує житлокоопові (він там, коли не помиляємось, за президента), але суботу – обов'язково “Червоному шляхові” (він там, коли не помиляємось, за члена редколегії)” [47, 12].

Йогансен висловлює думку, що оповідачеві необхідно жити цікаво, щоб було про що розповісти у своїх творах [14, 29]. Куліш писав п'єси, багато в чому спираючись саме на своє минуле, яке було важким, бідним, проте пригодницьким. У деяких зразках творчості ми можемо впізнати прототипи, з яких списував персонажів автор: з його власного оточення (Народоставська) [21, 74], запозичених із засобів масової інформації («Хулій Хурина»), зі спостережень на роботі та під час перебування у

війську («Зона», «Закут»). Драматург був переконаний, що хороший твір неодмінно має виходити з психології, зі справжності персонажів.

Досі вагоме значення у культурному просторі має дискусія, що точилася навколо питання самоідентичності Миколи Куліша. Українські та російські літературознавці, що друкували в межах СРСР наукові праці на цю тему, тривалий час доводили, що драматург є прихильником радянськості, соціалізму, ленінізму і т.п. Українська діаспора писала про україноцентричність та націоналістичність автора. І в обох випадках видання творів фільтрувалося таким чином, щоб у результаті підтвердити слушність власних поглядів чи позицій і приховати свідчення на користь опонентів. Сергій Іванюк у своїх статтях “Пізнати себе” та “Міфи про Миколу Куліша” аналізує проблему ідентифікації ідеологічних переконань драматурга та доходить висновку, що аналіз політичних поглядів через художні тексти автора не є можливим через низку факторів, серед яких: самоцензурування, подальше редакторське цензурування, специфіка зображення персонажів автором (образ “іншого”, який непросто піддається вирізненню та дослідженню) [13, 66]. Означення авторської думки у драмах також спричиняє труднощі, адже автор у своїх творах прямою мовою не послуговується.

Розкриття справжніх мотивів та наданих персонажам якостей також може слугувати способом визначення умонастрою автора, адже в уста героїв можуть закладатися висновки та тези, яких притримувався і якими апелював сам драматург. Та за творами Миколи Куліша важко сформулювати думку не лише про ідейні засади, яких дотримується драматург, а й про рольову ієрархію та моральні цінності персонажів, що проявляється під час пошуків позитивного та негативного персонажа, а також головних героїв п'єс. У своїй науковій праці Сергій Іванюк виявляє та пропонує спиратися на низку ознак, за якими можна маркувати політичні переконання

драматурга. Беручи до уваги одну з ключових відмінностей драматичних творів від прозових чи поетичних, дослідник враховує не лише сприйняття тексту через безпосередньо процес читання, а і його подальше інсценування та зорове/звукове сприйняття театрального дійства [12].

До такого паралельного аналізу було залучено, зокрема, “Патетичну сонату” у статті “Міфи про Миколу Куліша”. Хоч оповідь від третьої особи взагалі не характерна риса п’єс, а в цьому творі виклад подій ведеться від лица Ілька, Іванюк трактує це як відвертання уваги від конструкції твору на сцені. Її поділено на сегменти-квартири (такий собі тогочасний вертеп), і центральною у цій структурі виявляється родина Ступай-Ступаненків. Головною ж героїнею за цією теорією є Марина, що завжди перебуває у фокусі сцени та описуваних Ільком подій. Навіть назва твору зосереджує увагу читача та глядача на занятті дівчини — виконанні патетичної сонати. Після осмислення та усвідомлення прихованого дійсного головного героя, окреслюється і головний конфлікт п’єси, з яким він пов’язаний, — це проблема вибору. Духовне протиставляється земному та програє, адже вибір робиться на користь іншого. Здійснену помилку та її трагічні результати можна спостерігати з ходом розгортання сюжету. Автор статті прирівнює такий вибір з вибором, перед яким стояла Україна: духовність, ідейність з Грушевським, Петлюрою і виборенням незалежності та новою-старою імперською владою, що пообіцяла поліпшення земного, матеріального стану селян [12, 76].

Як бачимо, Микола Куліш жив насиченим на події життям і тому в розробці сюжетів, персонажів та образів покладався на дійсність, в якій творив, через що його п’єси і є такими реалістичними та наповненими безліччю алюзій. Досі трактування сенсів, закладених у канві творів Кулішем, викликає у науковців дискусії на тему того, до яких політичних, ідейних та культурних течій тяжів митець та що хотів донести. У

всебічному розгляді формації світосприйняття автора, відображення якого позначиться на фабулах його драматургічних текстів, слід торкнутися не тільки питання обставин його буття, а й кола знайомств, яке так само визначило долю Миколи Куліша як видатної постаті української літератури.

§2. Вплив літературного простору 1920-х та оточення Миколи Куліша на становлення драматурга

Орієнтованість Миколи Куліша у своїй творчості на соціальну тематику та проблематику, його ретельне опрацювання причин та засад появи описуваних конфліктів і спровокованих, як відповідь на ситуації, рушійних сил вчинків героїв неухильно пов'язані з ідейним полем довколишнього середовища та соціуму, у межах яких перебував драматург, а також із цілями і вимогами до результатів творчої діяльності, які перед собою ставили представники тогочасного культурного осередку, до яких приєднався і сам митець.

Презентація істинних поглядів, намірів та помислів автора, яка потрібна для оцінки його творчості, може бути означена зі спостережень за безпосереднім колом його спілкування — близьким оточенням. До нього належить і займає вагоме місце в житті Миколи Куліша давній друг Іван Дніпровський, з яким драматург познайомився ще в юності, на навчанні в Олешках. З підліткового віку товариші мали один для одного прізвиська — Кляус (Микола) та Жан (Іван), які часто фігурують у їхніх письмових зверненнях з архівних знахідок. З їхнього листування можна зробити висновок про дружню ніжність, відвертість та дотепність, які панували у відносинах діячів. Обидва захоплювалися літературою, тому в листах, що збереглися, простежуються сліди обговорень та роздумів на тему творчих планів: “Ой, коли б мені вільний час був! Писав би і писав би” [30, 491]. Як приклад, Куліш листувався з другом в момент написання свого так і незакінченого роману “Леміш”. Тут проявляється точність та кропітливість, з якими письменник ставився до фактів та необхідних для писання

матеріалів: “Доведеться пережувати величезну силу матеріалів. Доведеться збирати старі газети, спомини, резолюції, відозви. Доведеться поїхати в Миколаїв, щоб там розглянути місце розстрілу “63”. Це буде вже не кабінетна праця, а великий творчий процес. (...) Тут потрібна гола правда і жорстокий реалізм. Ані вигадок, ані зайвих візерунків, ані краплинки фальші. Чисте, коротке, енергійне письмо. Звичайна, проста, як криця мова. За скупими словами, за лаконічними реченнями глибочінь, безодня революційного життя” [30, 496].

У листах можна знайти і конструктивну критику, яку висловлюють діячі з рекомендаціями до вдосконалення зачатків майбутніх творів. Часто це виливається в дещо комічну, товариську форму. Ось що пише Куліш своєю реакцією на твір Дніпровського “Плуг”: “Ну май мене за неграмотного, лай мене, а тільки скажи: чи можна так рвати образи, як ти їх рвеш? От це тобі, мовляв, палець з ноги, ще шматок шиї, ще кусок вуха, а як ти, читачу, складеш все це, то вийде чоловік. Художній ребус” [30, 507].

Саме завдяки цій дружбі та щирості ми дізнаємося про уявлення та ставлення драматурга до справжньої якісної літератури: “Пиши простіше, ясніше – і вийде гарно. Не забувай старого заповіту: краса і сила не в крикливих штучних словах і образах. Бережися ходульності й фальші”. І в цьому ж листі: “А от психологізму, Жане, не можна позбавитись. Хочеш, щоб були не схеми, а живі люди, хочеш правди — не одкидай психологізму” [30, 522].

Коли Куліш не відповідає власно поставленій планці якості у рамках творчості або втрачає запал, він впадає в розпач і під його гнів підпадає текст (чи то він сам як митець). Прояв цього знаходимо у фрагментах листів до Жана, в яких йдеться про хід написання “Комуни в степах”: “... я мабуть спалю її до бісової матері. Пишу її, мов тези строчу” [30, 535] та “І не люблю

я її тепер. Так і кортить звести руку на неї” [30, 534]. По завершенню п’єси драматург вкрай розчаровується та повторює: “Ще раз переконуюсь, що не слід мені п’єси писати” [30, 540].

Після переїзду до Одеси Куліш загоряється написанням роману. Він описує численні подробиці та ідеї в листах до товариша, а також ділиться з Дніпровським враженнями щодо сучасної літератури, з якою тоді знайомиться. Листи цього періоду (1924) передають ставлення драматурга до значної низки письменників. Наталя Кузякіна у праці “Траєкторії долі” про ефект, який справили на автора другі відвідини Харкова, писала: “Кулішеві приємні і сором’язливий Тичина, і вродливий, з гордою поставою художник “Вістей” Сашко Довженко, і непоступливо прямий, меткий Хвильовий, і назавжди втомлений Блакитний” [21, 193].

Важливим письменником для Миколи Куліша в ті часи був також Остап Вишня: “Ще хочу написати до Остапа Вишні. Його “Вишневі усмішки” я ношу в портфелі і читаю скрізь... Після того навіть костромські товариші питають, де можна купити “Вишневі усмішки” [30, 515].

Драматург пропускає через себе та аналізує творчість різних письменників, аби надати їм особисту влучно сформовану характеристику, яку визначаємо з аналізу зізнань самого Куліша в переписці: відстороженість і холод він відчуває до Йогансена, “Бо і сам він надто холодний і штучний”, Тичину вважає “тончайшим майстером”, але зазначає, що той “генієм, мабуть, не буде” на відміну від Хвильового, який “вийде в великі люди (...) Динаміка є. Розвиток йде правильно. Але мені здається, що Хвильового жде щось на дорозі. Як-то кажуть – внутрішній кризис буде в його” [30, 507].

Важливо зазначити, що в період проживання драматурга в Одесі літературний простір розривався під впливом розпочатої дискусії 1925–

1928 рр. На конкурсі журналу “Червоний шлях” судді відхилили твір Г. Яковенка, який у протидію цьому видав статтю “Про критиків і критику в літературі”, де йшлося про важливість “ідеологічної користі” в текстах, а не застарілих порад. У відповідь на це вийшла стаття Миколи Хвильового “Про сатану в бочці”, де автор розкритикував зниження рівня культури в нових творах, що пов’язував з появою малокультурних людей на літературному полі. З цього моменту літератори, критики, а наприкінці і сам Й. Сталін відреагували власними публікаціями на підтримку тих чи інших проголошуваних позицій. Микола Куліш не брав участі в цій дискусії, лише висловив свою думку в листі до Івана Дніпровського у червні 1925-го року. Він вважав, що на чолі сторін диспуту члени “Плугу” та “Гарту” Пилипенко і Хвильовий відповідно: “Справді виходить який азійський ренесанс, бо й татари ще колишні так не лаялися, як лаються наші хлопці. Добре, що культурна публіка не читає українських газет, а то б на сміх зняли” [30, 541]. Проте ми не можемо цілком довіряти цим висловлюванням автора навіть у приватному листуванні, адже на той час громадськість була свідомо того, що будь-які особисті матеріали, поширювані через державні установи, до якої належить і пошта, можуть потрапити на перевірку третім особам, зацікавленим у відстежуванні ознак непокори, протесту та зради в суспільстві, через що критика влади або незгода з її ідеалами підчищались, аби не видатися такими у засобах зв’язку.

Проте розгляд результатів суспільної діяльності драматурга дає зрозуміти сторону, яку в ході публічних обговорень насправді зайняв Микола Куліш. Його друзями були Микола Хвильовий, Іван Дніпровський, Лесь Курбас та інші митці, які належали до критиків малокультурних людей в літературі. Після цензурування та засудження Хвильового роль президента “ВАПЛІТЕ” на себе візьме саме Микола Куліш (восени 1926 р.).

У його п'єсах, написанах за тих часів та пізніше, також можна знайти вказівки на підтримку положень, прокламованих Хвильовим.

Торкаючись питання друзів, з якими Микола Куліш товаришував після переїзду до Харкова, варто звернутися до “Спогадів про М. Куліша” Антоніни Куліш: “Микола найбільше дружив з Дніпровським, Хвильовим, Курбасом та Аркадієм Любченком. Йосип Гірняк не жив у “Слові”, але часто приходив до Курбаса, там Микола з ним бачився. Микола також бував у Вишні, Епіка та Ялового” [22, 405]. Саме ці люди найпершими слухали його нові п'єси та радили, критикували чи хвалили роботу. Антоніна Куліш згадує, що зазвичай Микола до них прислухався та правив те, що радять, особливо коли щось зауважували Курбас, Хвильовий, Яновський, Дніпровський, Любченко, Епик, Яловий.

Підсумовуючи, варто зауважити, що роздуми, переконання та позиції багатьох товаришів Миколи Куліша впливали на нього у ході його діяльності та, зокрема, у написанні п'єс. Їхні коментарі враховувалися драматургом та часто тексти опрацьовувались згідно з висловленими рекомендаціями. Загалом митець був хорошим другом багатьом тогочасним діячам, він активно підтримував їх на творчому обрії, коментував після прочитання начерки з метою допомогти вдосконалити зразки творчості. Тодішній літературний простір був просякнутий цензурою та доносами, проте навіть у той момент знаходилися люди, що розділяли погляди Миколи Куліша у спробах відродити новий майданчик для реалізації та провадження якісної української літератури.

Розділ II. Модифікація творчих прийомів Миколи Куліша через призму становлення (світогляду) митця

§1. Загальна характеристика жанрової й тематичної палітри, системи художніх засобів

У кожного автора є свій особливий манір написання текстів: особливі стилістичні прийоми, лексика, переважання певних стилістичних засобів та тропів над іншими та навіть синтаксис. Нижче проаналізовано особливі мовні, жанрові та тематичні особливості творчості Миколи Куліша.

Мовні ігри – характерна ознака авторського стилю драматурга. Влучність та виразність образів формуються завдяки різним лексичним прийомам, що вирізняють персонажів і змальовують їхні характери через манеру спілкування. Варто звернути увагу на промовисте вживання героями канцеляризмів (наприклад “протокольно” у Пупа у п’єсі “Зона”), виняткове повторення певних слів та словосполучень (“буза” у Бруса у п’єсі “Зона”, “Трах-тарарах! Резолюцію прийнято!” у Копистки у п’єсі “97”, “слова того, кого в жарт було названо романтиком” у Ромена у п’єсі “Вічний бунт”), а неправильна вимова революційних неологізмів чи певних термінів стає прикметною рисою мовлення селян (Копистка і “рихметика” на арифметику чи “акація” на провокацію у п’єсі “97”). Таким чином у репліки автор вкладає визначальні описові елементи, за якими читач може краще осягнути систему цінностей, навколишнє середовище та мотиви поведінки співрозмовників.

Щодо доречності мовних вивертів писав у своїй науковій праці дослідник Володимир Державин. Він вважав, що “язикові приправки” надто сильно виступають на перший план і тим самим заважають сприйняттю та

чистоті драми: “Своїми язовиковими особливостями драми Куліша нагадують ті індійські страви (“керри”), що на дев’ять десятих складаються з червоного перцю і т.и. гострих речовин, які європейці можуть споживати тільки як присмаку” [5, 82].

Специфічні мовленнєві моделі невіддільно пов’язані з душевною організацією самих персонажів, з наданими автором їм якостями, поглядами та вадами, а також властивими Кулішу патернами їхньої репрезентації в архітектоніці сюжету. За структурою рольової приналежності дійових осіб відповідно до розкриття психологізму натури тенденцію вбачають у тому, що головні герої п’єс видаються неоднозначними, розбитими, а другорядні — більш цільними, однозначними [1, 54].

Подібність підходу до створення персонажів проявляється і в наділенні їх промовистими іменами. Більшість імен обрані задля закріплення та ототожнювання образу героя в уяві, а деякі імена прямо відсилають нас до відомих постатей з релігійних текстів (Малахій, Пуп Овдій та інші).

За кількома критеріями подібності у різних парадигмах перекликаються і самі п’єси: просторово-часова композиція, побудова історико-побутових реалій, тематика.

Кореляція часу та місця подій в п’єсах, визначених автором для розкриття сюжетних ліній, є вагомою щодо обґрунтування соціальних проблем, які існують в середовищі та чинять вплив на мотивацію дій персонажів. Ситуація, що склалася у 20-ті роки на теренах України, стає типовим тлом для сюжетів творів Миколи Куліша. Так, хронологічні межі, обрані для п’єси “97”, — 1921–1922 роки, у «Комуні в степах» розвиток

подій розгортається в 1923, а в “Хулії Хурині” і “Зоні” — у 1925–1926 роках.

Важливою тематикою для Миколи Куліша була тема села. Драматург тяжіє до згадок селянства, місцевин, мешканців або відтворення їх самих у всіх зразках свого творчого доробку. Але відмінною рисою авторського підходу є показ не звичайного абиякого села, а в синтезі з розставленими хронологічними рамками — саме радянського з його побутом та особливостями.

Ретельне конструювання художніх деталей та оточення надають драматургії Миколи Куліша контрастності, неповторюваності та ефектності. Під час аналізу використуваних автором образів, акцентування та обігрування різних елементів можна спостерігати повторювані схеми. Особливо драматургу властиве звернення до теми музики та покликання на неї у п'єсах через згадки музичних інструментів або мелодій.

У п'єсі “97” вказуються два інструменти: в обіцянці Лизі від Гирі фігурує грамофон, а до власності Годованого належить гітара [23]. Музичні твори лунають з вуст персонажів “Так загинув Гуска”: “старорежимні” романси виконують дочки ключового героя [34]. У “Зоні” під час вечірки Радобужного грає піаніно, а кульмінаційна сцена, яка відбувається на алеї перед пам'ятником Леніна, завершується багаторазовими повторами: “Музика й оплески” [27]. У другій дії вже іншої п'єси описується гурт дітей, що виступає з барабанами, прапором та червоними пов'язками, згодом героїня Пташиха споминає, як раніше сім років співала на клиросі (п'єса “Хулій Хурина” [36]). У “Народному Малахії” першу дію супроводжують церковні співи, а наприкінці п'єси грає дудка і звучить дисонанс [33]. У сатиричній комедії “Мина Мазайло” Микола Куліш також не оминає

слуховий вид мистецтва, адже навіть під час розмови Мокій, розмірковуючи на тему милозвучності мови, порівнює її з музикою. Окрім цього, у творі представлено багато сцен, де ще трапляються музичні вкраплення в ході сюжету: співання Мазайлом з Бароновою-Козиною молитви перед навчанням, лунання мелодії “Ой, сів пугач на могилі та й крикнув він: пу-гу” під час голосування. Опосередкованими згадками також багата п’єса: “песнью душу веселя” вчать Баронова та Мазайло, у третій дії “заграла музика і почався балет”, а дзвін дзвінка є провідним символом твору [32]. Так само, як і в “Зоні”, в “Закуті” грає піаніно на вечірці все того ж Радобужного. Вбачає героїня п’єси Ніна в шумі дощу спів дерев, а на алеї грає музика, про що неодноразово наголошується драматургом [26]. У наступній проаналізованій п’єсі про любов до музики творця говорить сама назва — “Патетична соната”, яка і буде лейтмотивом сюжету. “Патетична соната” сама по собі багата відсиланнями і на інші музичні твори: на початку третьої сцени є згадка про “Марсальєзу”, п’ята сцена починається з пісні: “На березу сидіт дівча, Она шолками шйот платок”, у шостій сцені Оврам співає приспів солдатської пісні: “Ой люлі, ой люлі да – Я вам песенку спою”. Насичена п’єса і різними музичними образами: акорди басів, звучання сонати протягом усієї битви, діалог про піаніно, розмова про покупку української дудочки: “А-а, люлечки, Шовковії вервечки...”. І карколомний фінал, в якому відтворена квінтесенція феєрії звучання: “Мені вчувається, що весь світ починає грати на геліконах, баритонах, тромбонах патетичної симфонії, що згодом переходить на кларнети, флейти, скрипки” [35]. Згадка про Бетговена є і в іншій п’єсі Миколи Куліша “Вічний бунт”: п’ята година ранку описана як саме та, в яку “Бетговен скінчив свою дев’яту симфонію”. Наявні у творі й інші музичні образи: герой Байдух часто наспівує “Тім-тірі-рі-льом”; Ромен у розмові з дівчиною перед заводом каже, що хотів би заграти для неї, якби мав піаніно, скрипку чи будь-що загалом; на початку п’ятої сцени звучить “тисячоголоса шумова

оркестра” заводу [25]. Без елементів музичного не обходиться Микола Куліш і під час написання “Маклени Граси”. Головна героїня на початку твору наспівує мотив із казки про Івасика-Телесика, а в другій сцені другорядні персонажі вдаються до розмов про мелодію, що чують під час гри панночки з номера 33: Анелі припускає, що у повітрі грає піаніно весільний полонез, жебрак вважає, що це “*Deux polonaises*” Шопена. Дійові особи у п’єсі й самі здібні до музики: жебрак-інтелігент із саморобною дудкою гратиме полонез, у другій дії Маклені трапиться у будці “музикант-віртуоз” Ігнат Падур, у третій дії сама Маклена знову наспівуватиме казку про гусей, а музикант — наївно-сентиментальну серенаду [31].

Окрім подібності використання певних образів для своїх п’єс, слід розглянути і тематичну спорідненість. В. Державин зазначав характерну ознаку п’єс Миколи Куліша — на його думку, всі вони наповнені “соціальною фавбулою”, інші мотиви фактично відсутні або ж відіграють побічну роль. Соціальна фавбула зазвичай є елементарною, на фоні якої розкриваються характери головних героїв. Акцент у сюжеті робиться саме на них, адже Куліш намагається зобразити характер людини того соціального пласту зі своїми думками, досвідом та висновками.

В. Державин писав, що у Куліша “ціла галерея живих соціальних типів там, де менш досвідчений в обсягу соціальної характеристики драматург обмежився б на кількох схематичних рисах. (...) Це — не випадковий дефект, а просто другий бік медалі: висока майстерність, яку виявляє автор в соціальній типізації, неминуче переобтяжує драму статичними (описовими) елементами, на шкоду драматичній фавбулі та її композиції” [5, 82].

Ще однією непересічною рисою стиля Куліша є самопокликання, що тим самим замикає коло усієї його творчості в організовану систему. У

деяких п'есах можна знайти відсилання на попередні його роботи: наприклад, у п'есі “Вічний бунт” дівчина запитує Ромена, чи він часом не Малахій Стаканчик, що тим самим створює паралель з п'есою “Народний Малахій”, а у п'есі “Закут” батько Радобужного прямує на вулицю Пролетарську, 97, число з адреси якої відоме нам за одноіменною п'есою.

Отже, підбиваючи усі ці факти, бачимо, що тексти Миколи Куліша справді мають характерні ознаки власного стилю. Серед них мовні ігри, що допомагають нам зосередити увагу на деяких ознаках персонажів, імена, які також допомагають читачеві та глядачеві зрозуміти кожен образ глибше. Також, використання тодішнього нового побуту як часопростору, де відбуваються події, звертання до різних прошарків населення (квінтесенцією цієї ознаки можемо вважати “Патетичну сонату”). П'еси драматурга ретельно пропрацьовані, для цього автор неодноразово брав справжні життєві сюжети або покликався на інші твори (наприклад у творі “Хулій Хурина”), досліджував деякі елементи для історичної точності (прізвища, що змінювали персонажі у п'есі “Мина Мазайло” взяті з реєстру органів запису актів громадського стану). Микола Куліш відповідально підходив до написання власних текстів, вкраплюючи окремі сюжетні лінії та персонажів для певної мети, вичитуючи свій твір та перевіряючи його на читаннях з друзями.

§2. Жанрові ігри Куліша

§2.1. Трагедія в комедії у п'єсі “Мина Мазайло”

Типова риса творчості Миколи Куліша — її багатогранність. Велика кількість мовленнєвих, стилістичних прийомів, які застосовує автор, доповнюють образкову систему його п'єс, підкреслюють символи, які мають на меті налаштувати читача на правильне сприйняття ключових ідей. На рівні жанрів автор теж закладає орієнтири, за якими можна зробити висновок про мораль, яку має на меті донести автор, і якої реакції він планує досягнути в аудиторії — відчуття жалю, суму, розпачу, що несе в собі трагедія, чи створення потіхи, сміху від курйозності описаного, що властиве комедія. Але справжня його майстерність проявляється в тому, як під маскою комедії він ховає трагічність ситуацій, в яких опиняються його персонажі.

Миколу Куліша турбувало питання українізації, адже він працював в народній освіті, переймався за український культурний простір, а в 1923 році радів декрету уряду України, що був пов'язаний з урівноваженням мов — російської та української [21, 247]. Сам Куліш, як згадувалося вище, навчався в російських школах, але тогочасний ріст випуску українських книжок вселяв у нього надію на стрімкий прогрес у цій галузі. Проте “на місцях” ситуація була інакшою, про що у 1925 році Куліш часто згадував у листах Дніпровському. У листі за 29 квітня викладені скарги Куліша на неякісні переклади українською, а також невдоволення продажами газети, чим він тоді опікувався: “Ох, як упеклась мені ота українізація. Навантажують її на плечі десяти, сотні українців, що с'як-так знають мову. Тисячі нишком лають укр.мову і ніколи її не навчаються” [30, 530]. Уся

ситуація з неякісною українізацією, некоректним нав'язуванням, озлобленням інших, що цю мову вчити не хотіли, сторювало протиріччя та незадоволеність у самого драматурга. Міркування про недолугість обставин формування україноорієнтованого простору і стали поштовхом до написання п'єси “Мина Мазайло”.

Важливим на той момент соціальним аспектом був і стан живої мови спілкування, про що також згадує Сергій Іванюк у статті “Пізнати себе”. У 20-х роках ХХ століття на території України відбувався абсолютний “лінгвістичний хаос”: “Безліч непевних термінів з праць Маркса, Енгельса і Леніна, засилля канцеляризмів, потворні аббревіатури, штампи, якими без розуміння користувалися громадяни, християнські терміни і власні назви, які залишалися живими” [13, 65]. Микола Куліш, який багато елементів для п'єс підбирав саме з навколишнього середовища, також помічав загальну “мовну кашу” та активно використовував її як інструмент не лише у п'єсі “Мина Мазайло”, а й у “Народному Малахію”, “97”, “Хулій Хурина” та ін.

Під час побіжного перегляду п'єси “Мина Мазайло” може скластися враження, що це звичайна легенька комедійка. У тексті наявно багато іронії, сарказму, бурлескних елементів. Проте саме завдяки цим художнім засобам драматург насправді досягає висвітлення цілком серйозної та навіть трагічної ідеї, яку вклав у п'єсу. Головна подія п'єси, до якої готуються усі персонажі, — це зміна прізвища сім'ї Мазайлів. Мокій волів би змінити її на Мазайло-Квач, а Мина з дружиною та дочкою — на Мазайлов. Їх активне та наполегливе бажання змінити прізвище на Мазайлов є фактично алюзією на національне зречення, спробу відчуження від власної сім'ї, роду та історії. Не дарма у текст вводяться персонажі-предки Мина Мазайла, бо завдяки цьому у всій красі постає відмова від власного коріння. Серед персонажів, що намагаються тим чи іншим чином вплинути на подію, є представники цілковито протилежних ідеологічних переконань. Дядько

Тарас, що є представником УНР-івських ідей про незалежність України, росіянка тьотя Мотя з курська, Мокій, що є молодим комсомольцем і цікавиться лише українською культурою, Мина Мазайло, що думає тільки про можливість отримати вищий статус у суспільстві.

Такий різноплановий комплекс героїв, а точніше викликані їхніми розбіжностями сутички та сварки набувають класичного комічного ефекту, проте якщо поглянути на цю подію, як на реальне відображення намішаності людей з різних прошарків населення в межах однієї сім'ї, стає зрозуміло, що ситуація критична.

П'єса насичена багатьма різноманітними персонажами, які не так уособлюють кожную індивідуальність, як втілюють у своїх образах характеристики різних суспільних тенденцій того часу. Наприклад, русифікована Уля, що забула про своє коріння, мову, походження, — узагальнений та поширений образ особи, що як і Україна, тодішня державо-колонія, піддавалася асиміляції та уподібненню до країни-метрополії — московської імперії. Близьким за своїм ідейним напрямом є також герой Мина, який навпаки чудово усвідомлений свого роду і тому таки планує позбутися ролі колонізованого та перейти до вищого, більш владного статусу. Для цього він готовий відректися від роду, як і його дочка Мокрина та дружина Килина.

Образ тьоті Моті є багатомовним сам по собі. Вона не прямий носій влади у родині, проте лише сам факт того, що ця персонажка з курська, з росії, змушує героїв дослухатися до її думок, бути під владою її переконань та позицій. Її ідеї цілковито імперські, вона не визнає українців за окремий народ з окремою мовою, це скоріше “австріяцька видумка”, провінція, село, і для того щоб стати вищим, авторитетнішим, кращим, за її думкою, — потрібно тягнутися до російського зразка. Важливо зазначити, що її появи

вимагають самі персонажі, адже в стані розгубленості та прагненні стати вищими за свій дійсний статус вони не можуть знайти іншого рішення, крім як написати тітці. Це стосується і мови, і прізвища, і побуту. Сергій Іванюк вказує її як можливо найяскравіший сатиричний образ у творчості Миколи Куліша саме через таку контрастність зображення імперського образу найнижчого в побуті прояву влади.

Мокій — це гротескно-гіперболізований образ українця, який прагне відновлення справедливості, відновлення мови, рівня культури і усього загалом одразу. Він намагається опанувати купу книжок, вичитує різноманітні та навіть на той час антинаукові теорії задля підтвердження своєї національності. Це єдина потреба, яку він відчуває в той період. Якщо ж звернутися до образного значення його імені, слід зазначити, що воно належало мученику та християнському святому з Македонії, який боровся із язичниками та вмовляв їх перейти з поклонництва Діонісу на бік християнства. Мокія було віддано на катування за такий вчинок. Він до останнього визнавав Божу віру, вважаючи, що смерть за віру найкращий шлях. У ході зіставлення цього мученика з персонажем п'єси Миколи Куліша приходить усвідомлення його боротьби. Попри всі пригноблення та визнання імперії Мокій все ж намагається зберегти свою віру в українську націю.

Схожим, проте не співставним, є образ дядька Тараса (ім'я поета Шевченка тут також не дарма). Його погляди також стосуються розвитку України, плекання української мови та культури, проте з огляду на її минуле, історію, пам'ять про козацьке минуле (маємо цілу сцену, де він перекручує прізвище Мазайло на кшталт гетьманських). Більшість персонажів, які з ним комунікують, визначають його як шовініста, адже він вивищує український народ над іншими (зокрема на це ображаються прибічники російськості).

Мабуть, найорганізованіше та найадекватніше Микола Куліш прописує роль трохи не третьорядних персонажів п'єси — Тертики та Губи, комсомольців. Вони обережні, україноцентричні (та не занадто), роблячи парубки, що прагнуть справедливості та чесного вирішення сутички. Саме вони в кінці п'єси виявляють запис про звільнення Мина Мазайлова з посади на заводі.

Цю п'єсу багато дослідників називають «філологічною», що пояснюється численними мовними іграми, зосередженням уваги автора на репліках персонажів, а не діях, проте сам же автор називав її комедією. У підсумок аналізу жанрових ігор у цій п'єсі важливим буде згадати працю М. Кореневича “Маска справжня й уявна”: “драма “Мина Мазайло” визначена М. Кулішем як комедія, проте гротесковість, наявна тут, не дає підстав прочитувати її в суто комедійному ключі, оскільки серйозність проблем, порушених драматургом, виразно проступає крізь стихію сміху” [15, 34].

Отже, п'єса “Мина Мазайло” є трагікомедією, адже зображає критичну реальну ситуацію, приправляючи її комічними ознаками задля адаптації до постановки на сцені та активного сприйняття глядачами контрасту позицій суспільства щодо зловідомої проблематики подій, в центрі яких опинився сам Микола Куліш.

§2.2. Комедія в трагедії у п'єсі “Народний Малахій”

Хоча п'єса “Народний Малахій” за визначенням її творця належить до трагедійних, в основу розвитку сюжету лягли елементи комічного. Взаємодія трагедійних і сатиричних компонентів утворює гнітючий ефект резонансу, аналіз засобів досягнення якого має значення для усвідомлення авторського задуму.

Робота над п'єсою “Народний Малахій” тривала з 1927 року. На сьогоднішній день, за можливість читати п'єсу “дореперткомівського” зразка, без численних виправлень, цензурувань, понівечень та перекладів російською, маємо бути вдячні М. Сарахову, який зберіг оригінальний текст у себе в Харкові, адже до оприлюднення ним першоджерела п'єса належала до багатьох творів та листів Миколи Куліша, які наразі вважаються втраченими [21, 354].

“Народний Малахій” — безжально сатирична п'єса на злобу дня, головний герой якої — нещасний “вчорашній” листоноша, що у спробах “перепрограмувати” себе, ламається. І коли йдеться про самосприйняття після ряду великих подій, у русі швидких змін та переосмислень “попереднього” життя, коли необхідно зрозуміти своє місце в новому світі — постає питання часу, який знадобиться, щоб відмовитися від колишніх моделей існування та пристосуватися до нової реальності. Приводом для такої трансформації свідомості були перші роки після революції. Вони зламали та підкосили багатьох, адже переоцінка принципів, що сформувалися протягом усього життя, вдається не без значних зусиль. До когорти тих, хто такого тиску не витримав, і належить Малахій Стаканчик.

До назви п'єси “Народний Малахій” драматург додав позначку “трагедійне”, і не дарма. Якщо розглядати п'єсу поверхнево, то виникає враження, що це весела комедійка, що не претендує на роль суспільної критики. Проте чим уважніше концентруватися на системі символів, тим яснішою стає справжня трагедія, в якій існує і персонаж, і автор п'єси.

Якщо зіставити образ Малахія Стаканчика з героями інших творів драматурга, наприклад з Ілько Югою з “Патетичної сонати”, з Радобужним Антипом/Андрієм із “Зони” чи “Закуту” та іншими персонажами, стає зрозумілим сенс міркувань автора про ту психологічність, яку він згадував у листах до Дніпровського і яка є головним художнім інструментом письменника. Куліша турбував конфлікт людини зі світом. Віра Агеєва у статті “Екзистенційні мотиви у драматургії Куліша” пише, що персонажі драматурга почуваються відповідальними за знищення зла чи протистояння йому, проте через ряд причин зазнають невдач [1, 52]. Зазначимо також той факт, що згадану відповідальність перед світом відчують тільки центральні персонажі п'єс, коли другорядні своєю чергою загалом не ставлять перед собою мети з будь-чим боротися та будь-що обирати. У той самий час усі спроби головних дійових осіб змінити/покращити/перемогти суть проблем приречені на поразку. І це стає очевидним читачу завдяки майстерності автора, який сатирично, місцями доводячи до абсурду, висвітлює героїв на фоні оточення.

У своїй статті “Пізнати себе” Сергій Іванюк звертає увагу на важливість опису побуту, що змальовує у п'єсах Микола Куліш [13, 60]. У п'єсі “Народний Малахій” побутові елементи також відіграють важливу роль. Кілька років після революції персонажі твору живуть на вулиці Міщанській у містечку Вчорашнє. Автор наділяє місцевість виразними вказівками, з яких ми можемо зробити висновок, що герої живуть у тому просторі та за тими правилами, які були встановлені в ще нещодавньому,

“вчорашньому” минулому. У творах 1920-х років використання слів “вчорашнє”, “міщанство”, “церква” стали чіткими маркерами-антиподами до “соціалізму”, “радянської ідентичності” та “комунізму”. Тому Малахій, який через страх перелаштував своє світобачення, вже не може лишатися в колишньому побуті, бо потребує бути більшим, ніж він є там, адже визначає себе пророком у новому світі, а не старому: “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” [13, 62].

У першій дії “Народного Малахія” читачеві предстає непоганий головний персонаж, що переосмислив своє життя та прагне власними реформами перетворити рідну країну на утопію: “Бо головне ж тепер — реформа людини, і саме про це проекти я склав... Іду!” [33, 292]. На початку інші персонажі здаються більш глузуватими: Тарасівна плаче на загал сусідів, дочка вбиває улюблену курку батька, аби змусити його лишитися, кум виступає з хором та канаркою, щоб схилити Малахія та нагадати про церкву, якою він так захоплювався. Загалом ситуація виглядає комічно та виставляє Стаканчика трохи не єдиною нормальною серед персонажів людиною, хоча невеликі натяки на хворобливість, абсурдність деяких міркувань Малахія простежуються вже на цей момент: “Бо дивіться — підходить до старенького Бога хтось у червоному, лиця не видно, і кида гранату” [33, 290]. Цікаву деталь підмітив Сергій Іванюк у статті “Пізнати себе” про постановку цієї п’єси “Березолем”. У першій дії меблі, які знаходяться під час подій на сцені, неспівмірно більші за самих персонажів: “... на ті стільці неможливо було здертися, до поверхні столу несила дотягтися” [13, 62]. Таким чином створюється ефект вкоріненості персонажів у побут, у життя, яке вони жили раніше. І це несила змінити, адже речі — більші, суттєвіші, ніж ці люди.

Світ Стаканчика зруйнований революцією, і йому потрібно було пристосуватися до нового життя, проте він не зміг. Проживши кілька років у коморі, прочитавши більшовицькі книги, він змішує до купи досвід себе-попереднього — релігійного наслідника Святого Письма, що співав у хорі і розносив листи, — та послідовника нових правил: реформ, НЕП, НКОЗ, РНК, соціалізму, Маркса. У лексиці Малахія об'єднуються обидві свідомості, що створює непорозуміння, комічність його поглядів, а від того і непослідовність його дій.

У спробах втечі від свого “односвідомого” оточення Малахій обрав роль революційного проповідника, проте він обмежений, занадто пафосний та хворий. У цьому і закладена вся трагікомічність п'єси. Як би щиро Малахій не прагнув змін, як би не вчитувався у нові книжки — він приречений на програш через власну невіддільність від попереднього себе.

Вже у другій дії помітно невідповідність головного персонажа до ролі, що той прагне виконати. Напівтеатрально розіграна сцена з Агапією, розмови між двома комендантами, поява кума з дочкою, які намагаються повернути голову сім'ї додому, та відправлення Стаканчика на Сабурові дачі — це події, які остаточно дають зрозуміти абсурдність того, що відбувається і ким є цей пророк: “Я чув, казали в РНК — просто наколотив чоловічок гороху з капустою, оливи з мухами, намішав релігії з Марксом, акафіста з “Анти-Дюрінгом”...[33, 293]”

У третій дії Малахій, слухаючи хворих та спостерігаючи за санітаром та Олею, вчергове впевнюється, що реформа людини потрібна негайно і лиш йому під силу це зробити. Тут він визначає себе як народного наркома, народного Малахія і врешті Нармахнара. Його “паства”, себто хворі, дружно визнає його: “Народний нарком. Нармахнар появився”[33, 313]. Стаканчик виводить їх з лікарні на волю та сам тікає. Тут бачимо трагічне

рішення Любуні: “Я сама шукатиму. Знайду, приведу — щастя, не знайду... Не знайду — загину... Сама собі смерть заповідю” [33, 322].

Четверта дія підлягала цензуруванню, проте сьогодні маємо змогу ознайомитися з істинним її змістом. Вона коротка та присвячена розмові Нармахнара з робітниками заводу. Малахія та його реформи не визнають, вважаючи чи то за п'яного, чи то за божевільного, а дія закінчується торжеством роботи, пролетаріату та “симфонією труда”.

П'ята дія, остання, відбувається в публічному домі Аполінари. Бачимо, що Стаканчик абсолютно збожеволів, вивищив себе над іншими за його висловлюваннями — “вітаємо вірнопідданих”, “Нармахнар. Перший” і т.п. Це надзвичайно цікавий елемент, адже якщо радянська свідомість нібито пропагує рівність, а релігійна вищість пророка та божества над народом — Малахій перетворюється на радянського Бога, а точніше вождя. Також він привселюдно вчергове відмовляється від сім'ї, навіть коли Любуня благає визнати її, пробачити, повернутися додому. Сцена трагічна, Любуня не знає, як жити далі, та вбиває себе (тобто вбиває Любов, єдине, що лишилося, коли Віра та Надія залишили цей світ, ідею, батька). Закінчується п'єса “сурмою”, що лунає диким дисонансом, як і життя Малахія та близьких йому: сам він божеволіє, Любуня, яка єдина була небайдужою Стаканчику, накладає на себе руки, кум втрачає звичний ритм життя, Тарасівна залишається без “опори” в чоловіку — звична гармонія життя вщент зруйнована.

Гра з іменами, що притаманна творчості Куліша, також наявна і в цій п'єсі. Головний герой має трьох дочок: Надія, Віра і Любов, які символізують основні почуття, на яких тримається світ. З появою нового світу Малахій втрачає надію і віру, проте любов його ще тримає. Любов йде за ним у спробах повернути, проте наприкінці навіть вона під натиском

гине. У цю секунду Стаканчик втрачає абсолютно все. Саме через важкий шлях останнього почуття та врешті його загибелі бачимо трагічність усього, що сталося: “Куліш показував відсутність усталеного побуту, отруєний ареал, зруйновану форму суспільного життя. Все це знищувало героїв, змушувало читача відчувати бездомність і приреченість як персонажів, так і свою власну. Головною дійовою особою цього двостороннього процесу ставав бездомний народ” [13, 63].

Микола Куліш був схильний до використання у своїй творчості біблійних та християнських паралелей [13, 63]. Ім'я Малахій, яким автор наділив свого головного персонажа, — це алюзія на останнього пророка в Біблії, що різнився з-поміж інших зосередженістю щодо етичних цінностей. Схожу характеристику та прагнення ми можемо дати і Стаканчику з його реформами людини та “голубою мрією”. Цікаво, що драматург не протиставляє релігійні цінності комуністичним, а навпаки, багато в чому показує їхню схожість, можливо, саме через те, що Малахію так легко поєднувати в голові Маркса та акафіста, порівнювати себе з народним комісаром та Ісусом Христом.

Отже, драматург чудово володіє прийомами комедії, і в цій п'єсі спостерігається їхнє використання сповна. Наприклад, навіть прізвище Стаканчик в контексті численних християнських мотивів у п'єсі виглядає комічно, адже на ряду з іншими релігійними покликаннями та згадками, в тому числі з його іменем, прізвище асоціюється зі Святим Граалем, тільки не піднесеним та величним, а спрощеним та висміяним автором. До того ж, об'єднання в імені, мовленні та характері головного персонажа християнських, національних, соціалістичних та комуністичних концептів через саму свою абсурдність створює комічний ефект. Важливим прийомом тут також є контрастність, зокрема мрій Малахія та реальності, зіткнення релігії та соціалізму. У кульмінації, коли бачимо Малахію, зануреного у

роздуми про Нармахнара з реформою, “голубою мрією” та самогубство доньки, що відбувається в реальності, звільнення божевільних з лікарні контраст створює страхітливу атмосферу. Пародіювання стилів, гротеск, іронія, що зчитується з різних деталей, у тому числі із зображення побуту, — усе це перетворює трагедію на трагікомедію, задля не настільки травматичного сприйняття цієї п’єси глядачами та читачами.

Розділ III. Переробки написаних п'єс: примха автора чи зміна політичних поглядів

§1. Видозміна легкої розважальної комедії «На рыбной ловле» (1913) до викривальної «Так загинув Гуска» (1925)

Велика кількість п'єс Миколи Куліша підпадала під нещадне редагування, переписування, обробку до кардинальних змін першоджерел протягом його творчої діяльності. Вагоме значення для розуміння сенсів, що закладалися митцем, є питання зумовленості цих текстових трансформацій, адже через них п'єси втрачали свій початковий ідейний напрям та набували іншу концепцію наративу або тональність. Можна припустити за аналізом суспільної діяльності, що причини того, що спонукало творця до відмови від першочергових задумів, до відтворення на основі старих нових сюжетних перипетій вже в іншому висвітленому ключі, полягають як у розвитку письменницької та драматургічної майстерності Миколи Куліша, у його прагненні довести тексти п'єс до примарних ідеалів, так і у зміні політичних переконань.

До видозмінених творів Миколи Куліша можна віднести юнацьку п'єсу «На рыбной ловле» 1913 року написання, що була створена під впливом захоплення творчістю Тургенєва. Пізніше, після авторської редакції, вона трансформувалася і переросла у п'єсу за назвою «Так загинув Гуска». Подібній махінації піддалася п'єса «Море непівське», що перетілилася спочатку у «Зону» (1926), а згодом у «Закут» (1929). Також з листів М. Куліша своєму другу І. Дніпровському стає відомим, що перший планував розпочати свою літературну кар'єру з воєнного роману. Деякі образи та сюжетні лінії з нього можна віднайти в п'єсі «97», а герої, яких

автор “зрізав” у процесі редагування тексту, згодом перейшли в інший сюжет, створивши основу нової п’єси “Комуна в степах” [21, 263].

У віці 20 років, у 1913 році, Микола Куліш написав жартівливу легку комедію “На рыбной ловле”. Цьому передувало п’ятирічне навчання в оleshківській гімназії, протягом якого він, як і його товариш Жан, захоплювався вивченням літератури, доступної в гімназійних бібліотеках, брав участь та керував численними аматорськими постановками й навіть оркестром, а також писав замітки у створених шкільних газетах (“Нашей жизни”, “Колючка”, “Стрела”, “Веселое язычество”, “Братина”). Кляус і Жан надихалися багатьма класичними творами. Пізніше, 1933 року, Дніпровський писав про тексти, опановані в той час, таке: “Що цікавило? історія цивілізації. Сократ (його смерть). Діоген. Софісти. “Світова туга”. “Через труп”. Вольтер. Дідро. Енциклопедисти. Епоха Відродження. Платон. Прометей. Еразм Роттердамський. Ян Гус. Лютер. Томас Мор. Шекспір. Шиллер. Байрон. Гете. Євангеліє від Іоанна. Культ Шевченка”. Кузякіна вказувала у своєму дослідженні, що обидва гімназійці “(російських) класиків вивчали, нових читали самостійно (Леонід Андреев, Купрін, Горький, Короленко). Толстий, Достоевський” [21, 62].

Опанування широкого спектра творів представленої у стінах гімназії літератури могло стати причиною першого свідомого поклику до написання власних робіт у царині мистецтва слова. Першоп’єса Миколи Куліша у первозданному вигляді, яка і була написана за тих часів, не дійшла до нащадків, тому в аналізі її основи та подальшої інтерпретації доцільно буде покладатися на викладені самим Кулішем у листах факти, а також на результати трудів дослідників, що займалися цим питанням.

Після виснаження та складнощів, що виникли під час написання п’єси “Комуна в степах”, у 1925 році до Миколи Куліша повертаються сили, і він

починає писати одразу дві п'єси. Однією з них була “Так загинув Гуска”, яку він оновив та закінчив усього за 10 днів, взявши за основу зміст п'єси “На рыбной ловле”. Попередня праця обтяжувала автора своїм існуванням, а ця далася легко та швидко, про що він згадував Жану: “Пишу, сміюсь, захльобуюсь”. Епіграфом до п'єси стала фраза: “Табір міщанський, трухлявий, гидкий, ох, як тебе ненавидю я!”[30, 544].

У своїй книзі “Траєкторії долі” Наталя Кузякіна зазначає, що Куліш переробив майже кожен репліку ранньої п'єси [21, 272]. Наскільки збережені відомості дозволяють зробити висновок, комедія “На рыбной ловле” була дуже легкою, не обтяженою додатковими сенсами, проте автор переробив її таким чином, щоб через комічність ситуацій, з якими стикаються герої, глядачам стало зрозуміло, як важко повітовим міщанам було оговтатися після революції та появи нової влади, а з нею і цілої нової системи існування. Ця п'єса частково нагадує “Народного Малахія” тим, як показано образ головного героя. Він переляканий, хоч і не сидів кілька років у льосі, начитуючись марксистськими книжками, проте його світ так само зруйнований, а нового він не зміг зрозуміти, тому, розгублений та розбитий, він боїться людей та майбутнього, оберігаючи портрет царя, себто старої спокійної та традиційної влади, на горіщі з надією в те, що до колишнього життя вдасться повернутися. Переосмислена п'єса перетворить Авила Авіловича Гуску на божевільного старого зі схожого містечка Вчорашнього, якому автор дає надію на існування маленького спокійного острова, де можна бути самим собою, не змінюючи поглядів.

Фінал п'єси, що увійшов у кінцеву версію п'єси, представлено епізодом, де Гуску разом з частиною дочок, нянькою та дружиною два рибалки забирають до відділку поліції як п'яних контрреволюціонерів, проте у драматурга була ще одна ідея для завершення комедії: “Хай публіка сміється дві з половиною дії, а тоді витріщить очі і жажнеться, як побачить,

що Гуска таки справді завісився на вурбі у плавні. Вагаюсь. Порадиться треба” [30, 543].

Микола Куліш відчував прикрість через те, що у процесі декламації уривків п'єси перед друзями (Аркадієм Любченком, його дружиною, Антоніною Куліш) всі “сміялися безперестанно”, хоча автор очікував на зворотний ефект: “маю надію, що з Гуски не тільки будуть сміятися, а й лаятимуть, й плюватимуться” [30, 545].

Оскільки безпосередньо з першотекстом “На рыбной ловле” змоги ознайомитись немає, то, на жаль, невідома і тодішня кількість жіночих персонажок. Наталя Кузякіна висуває припущення, що якщо серед дійових осіб були присутні жінки, то певним чином так могла бути втілена сучасна відповідь на п'єсу М. Кропивницького “Пошились в дурні” [21, 273]. Це комічна історія про одного нареченого на численну кількість охочих до заміжжя дівчат. У Кропивницького це були п'ятеро дочок у селянина Кукси (Ївга, Тетяна, Оксана, Палажка та Оришка) і семеро дочок у Дранки (Хівря, Ярина, Секлета, Хотина, Горпина, Пріська та Гапка). Комедія була легка до відтворення навіть селянами-аматорами, а Куліш зі своїми попередніми п'єсами “97” та “Комуна в степах” прагнув і про таку функцію своїх творів також.

На противагу цьому Надія Мірошниченко у статті “Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості” [38, 141] вказує на інший чинник, який міг змусити драматурга переписати попередній текст, збільшивши кількість персонажок. Науковиця пов'язує це з тим, що починаючи від другої п'єси, Микола Куліш працював не з Гнатом Юрою, як у випадку з “97”, а вже з молодим та дуже амбітним театром “Березіль”, тому адаптував тексти відповідно до побажань режисера Курбаса та трупи. За спогадами Антоніни Куліш, учасники театру пожалілися на занадто малу

кількість жіночих ролей у п'єсах Куліша. І автор дослухався та миттєво це виправив, давши новий твір “Так загинув Гуска”. У статті йдеться про наявність 11 персонажок для актрис, проте в сучасному тексті їх всього 9.

Отже, спираючись на подані вище дані, можемо стверджувати, що Микола Куліш переписав свою юнацьку п'єсу як через те, що був захоплений старим українським театром, так і тому, що волів допомогти театру “Березіль” використати їхній потенціал на сцені крізь значну концентрацію жіночих образів.

Переростання задумок до рибацького роману спочатку в п'єсу “На рыбной ловле”, а потім в “Так загинув Гуска” говорить про прогрес митця під час пошуків свого формату викладу, зручного для кращого опанування читачами і глядачами головної думки, а також для потреби втілення усієї майстерності діячів театру в постановці на сцені, що пов'язано з особистісним розвитком через зміну прагнення, окрім розважальної, привнести в текст соціальну функцію, розкрити актуальну проблематику, надати більше можливостей жіночим образам, що не в останню чергу відбивається на ідейному змісті, привносить нові відтінки дошкульності під час уважного ознайомлення зі змістом останньої з версій п'єси, що побачив світ.

§2. Зміщення акцентів і перебудова сюжетного базису з п'єси “Море непівське” (1925) у “Зону” (1926) та “Закут” (1929)

1925 рік був дуже продуктивним для Куліша-драматурга. Він написав три п'єси, остання з яких – “Море непівське”. Про цю п'єсу Микола Куліш згадує у своєму листі до Івана Дніпровського: “Засвербіло до комедії. Типів чимало, балачок ще більш, а інтриги немає. Не знаю, вийде що чи може пшик буде... Персонажі: відповідальні робітники, партійці, позапартійні, міщани, “колишні”, багно, болото, піна...

“Море непівське” – зветься комедія. Тільки вона на сльози збиватиметься і слізьми скінчиться. Буде п'яний партієць кричати: “Море непівське... Потопаємо” [30, 530].

Комедією “Непівське море” не вийшла. Після переїзду драматурга з Одеси до Харкова він почав її змінювати, тож під переробку потрапила і назва. Зона – це хвороба хлібних злаків; сажка (академічний тлумачний словник); це рослина-паразит, що знищує, “чорнить” пшеницю та жито. Значення цього слова знатиме не кожен відвідувач театру, тож у наступній редакції п'єси дістане назву “Закут”. Це найменування вже знайоме і тлумачиться легко кожному обивателю як віддалене, малопомітне, звичайно відлюдне місце. Нова назва, як і попередня, влучно характеризує ту ситуацію, що зображає драматург.

З життя в Одесі Микола Куліш взяв багато образів людей, особливо зі службово-партійного середовища, а також просто з вулиці, місць, якими часто сам гуляв, обдумуючи плани на майбутні твори. Усе це віддзеркалено в згаданих п'єсах – велике місто, партійці Пуп, Радобужний, Брус та інші.

Наталя Кузякіна у своєму дослідженні згадує про одеську закоханість Миколи Куліша у 1924-му році [21, 230]. Він познайомився із завідувачкою дитячого садочка для радянських працівників — Олімпіадою Костянтинівною Корнеєвою-Масловою. Роком пізніше починається написання першої п'єси “Море непівське”. Слід припустити, що саме вона могла стати одним з чинників впливу, що змусили Куліша задуматися над п'єсою та явищем зради в соціалістичному суспільстві загалом, а також підняти питання в його свідомості, чи може розсудити почуття та вирішити долі людей система, партія. Помічаємо, що про це вже у “Зоні” дискутують Брус та Радобужний, шукаючи “тези Леніна”, проте через відсутність таких настанов до третьої редакції ця ідея вже не доходить як така. З проблемою морального закону в новому побуті та його відмінністю від попереднього Куліш мав змогу зіштовхнутися особисто, коли його дружина Антоніна знайшла листи, з якими ознайомилась, і, вгледівши ознаки зради, забрала дітей та поїхала від нього до матері. Роман між партнерами, наскільки відомо, на той момент вже був завершений, проте сентименти, що проявлялися в збереженні листів на пам'ять, лишилися. Коханці листувалися, чоловіка було викрито, як було викрито стосунки Ніни та Бруса у п'єсі. Микола Куліш завжди збирав випадки та образи з життя, щоб втілити їх на сцені. Психологізм та правда — ось що завжди було важливим для драматурга.

Під час аналізу відмінностей між п'єсами враховувалися такі критерії: сюжетні зміни, переробки характерів персонажів/їхня цілковита заміна, а також значення трансформацій назв та імен у п'єсах.

Перш за все звернемося до номінативних пертурбацій назв самих п'єс. Перша (“Море непівське”) відсилає до періоду впровадження нової економічної політики СРСР. Після невдалого режиму влади під час воєнного комунізму, “епоха непу стала запереченням політики

експропріацій і відмовою від сподівань на негайне розгортання світ. комуніст. революції. Вона характеризувалася відновленням ринкових відносин, відродженням і пошуками шляхів форсованої модернізації СРСР [37].

Отож автор цим переносить читачів у простір чергової спроби доведення комуністичної країни до соціалізму, вже не так “зухвало та швидко”, проте ідея все одно є занадто утопічною, що доходить до відома та розуміння і самих членів партії, через що Микола Куліш і змальовує “потопання” своїх персонажів наприкінці твору.

П’єса “Зона” — це відредагована версія п’єси “Море непівське”, що наразі є втраченою, тому спиратися на зміни в сюжеті порівняно з першоджерелом не є можливим. Є лише незначні згадки про першу п’єсу та її орієнтовний сюжет у листах до Івана Дніпровського. Але точно стверджувати можна, що завершення вони мають вже інші, адже в “Зоні” персонажі вже не “потопають”, а обговорюють вбивства та самогубство партійця, і п’єса має нібито позитивно-саркастичний фінал. У кабінеті на стіні висить портрет Леніна, що ніби посміхається членам засідання: “Мовляв, розкисли, сучі діти. А за повчання забули, щоб без нікаторої гайки й меланхолії?” [27, 226]. Підсумування змісту п’єси закладено в промові секретаря: “Упало троє, встануть, знаєте, десять. А зону і все таке-сяке, знаєте, оцими тракторами знищимо. Гайда до парткому!” [27, 226]. Та навіть такий ніби перспективний фінал після трьох дій, що зображували проблеми та страждання, не вселяє довіри та віри в соціалістичне майбутнє, яке пропаговано наприкінці другорядним персонажем.

Загалом важливим елементом у другій редакції є зміна назви твору. Якщо усвідомлювати, що мається на увазі дефініція на позначення хвороби хлібних культур, а не замкненість простору, то зрозумілим стає, що ця

хвороба метафорично поширюється у душі людей. Ми бачимо жорстокого та власного бюрократа Радобужного, нездатного на прояв будь-якого почуття Бруса, “міщанську” сім’ю Кухманів. Усе це — поширення зони.

Серед цих персонажів найсвідомішим провідної думки можна вважати Пупа Овдія. Загалом його образ та репліки відповідають ролі головного героя п’єси. Він озвучує правду про кожного героя, викриває справжні мотиви вчинків. У його уста автор вкладає контраверсійні думки, розчарованість у реальному вигляді СРСР, він дає йому можливість проголосити найціннішу інформацію — пояснення агрокультурного терміну, яким номінується твір: “Це таке зілля, що як дозріє, то немов сажа, сиплеться й темнить кожную зернину думки! Всі степи наші укрила” [27, 196]. Саме навколо Пупа розгортаються найпохмуріші сцени з п’єси, в яких він помічає поширення зони: бачить “міщанство” на вечірці на честь дня народження Антипа, намагається допомогти сліпій безпритульній, що з колоною інших йде повз пам’ятник соціалізму, він спостерігає за півгодинним обміном дружинами у робітників, бачить вбивства. Він доходить висновку, що: “Соціалізм хвора мрія потомленого людства” [27, 219]. У найголовніший момент п’єси — кульмінації, Пуп знаходиться в центрі сцени, найвище за всіх (адже стоїть на драбині на пам’ятнику, куди прикута увага глядачів), він хоче пожертвувати собою заради життя Ніни, зриває накриття з Леніна та відкриває його публіці. Пізніше він вчиняє самогубство через розчарування ідеологією та людьми, що її пропагують. Його ім’я також зосереджує на собі найбільше уваги на семантичному рівні через поширений фразеологізм “пуп землі”, а прізвище відсилає до останнього пророка, що за умов поширення зони виглядає дуже символічно.

У наступній редакції п’єси, що відома як “Закут”, Пуп Овдій зникає. Проте на його місце з’являється скульптор Овчар. Помітним стає, що це один і той самий переписаний персонаж, адже герої виконують схожі ролі:

розчаровані соціалізмом, проте є частиною партії, говорять, не приховуючи правди про те, що бачать, вони обидва емоційні та схильні до пияцтва. За сюжетом в багатьох сценах, де фігурував Пуп Овдій, його місце зайняв Овчар: на дні народженні старого, у сквері при фотосесії Радобужного перед чисткою, на драбині на пам'ятнику. Проте автор наділив ототожнюваного героя іншими ім'ям, професією та першістю ролі. У ході порівняння двох п'єс складається враження, що драматург спробував заховати такого контраверсійного персонажа глибше, ніж він був представлений до цього в “Зоні”. Накинувши на нього зміни імені та ролі, включивши в текст засудження партії, прибравши деякі сцени та передавши пояснення виправленої назви п'єси іншому героєві, Микола Куліш ніби прибирає Пупа з поля зору, маскуючи під другорядного персонажа. За нової редакції вже важко визначити важливість ролі Овчара, якщо не ототожнювати з попереднім втіленням героя в “Зоні”. Порівняймо сцени святкування дня народження Антипа Радобужного у “Зоні” та дня народження старого Оверка у “Закуті”. Пуп приходить на святкування пізніше за інших, вже п'яний, як і Овчар у наступній редакції. Вони обидва висловлюють критику щодо вчинків героїв. Пуп, після того, як повалив і потоптав квіти та збирався розбити піаніно, говорить [27, 186]: “Товстозаде міщанство заплювало революцію! Був Жовтень. Був ранок. На обрях у мареві дзеркалилась комуна... А тепер? Квіточки, болонки, моди і поруч злидні, старці, купи гною? Зона! Порожньо і сифілістично в степах республік.”. Овчар, після того як “у меланхолію вдався”, мовить: “ Бачу, замість квітів соціалізму посіяли ми звичайні собі квіти звичайного міщанського буття. (...) Так! Хуліганство, варварство, міщанські квітнички, папірчані прапорці та голі лозунги на стінах — оце ж наш побут! Вибачте, іще: розб'йте піаніно в комсомольському клубі — і ціле, повнозвучне в міщанському закуті. Протесту-ю!” [26, 437–438].

Щодо сюжетного тла п'єси, то втрата першого тексту не дає нам можливості його дослідити, тому порівняння проводили на рівні другої та третьої редакцій. У “Зоні” Ніна та Брус мають стосунки давно, при тому дуже близькі, тоді як в “Закуті” вони ухвалюють рішення не йти на зраду допоки не дадуть знати про свої почуття та не розкриються перед партією та Радобужним. У другій редакції Петро на Антип намагаються знайти відповіді у “тезах Леніна” і на цьому неодноразово сконцентровано увагу. Цю ситуацію загально названо “іспитом на нову людину”. Радобужний не витримує його, у результаті чого вбиває коханців у сквері вночі. Наприкінці п'єси дія розвивається в бюро партосередку. Усі присутні обговорюють нічну подію та висувають свої припущення. Радобужний зізнається у вбивстві. А сюжетна лінія Кліма, який хоче збудувати у селі школу та потребує матеріалів, залишається проігнорованою усіма членами зібрання. Проте за сюжетом третьої редакції, про “тези Леніна” та “іспит на нову людину” вже не йдеться. В Андрія Радобужного не виникає сильних ревнощів, як у “Зоні”, його вчинки можна охарактеризувати більш прагматичними. Він планує вигнати Бруса на чистці саме через розкриття його стосунків зі своєю дружиною. Він грубий, “забюрокрачений”, проте і досі переживає щодо Ніниних потреб та своєї самотності. На поміч приходять Таня, його коханка (в обох текстах) та обіцяє залишитися з ним та підтримувати.

Роль Петра Бруса потребує окремого розгляду крізь призму зміни у п'єсах. Як персонаж “Зони” — це звичайний простий робітник та партієць. Його переконання та позиція здаються простодушними, словниковий запас замалий та наповнений словами-паразитами на кшталт “буза”. Його мовленню властивий виклад думок через заклики до дії. Проте у тексті “Закуту” саме Петро Брус стає центральним персонажем любовного трикутника. Він описаний як молодий, сильний та свідомий партієць, який

бере участь у численних організаціях, допомагає всім нужденним (про це каже фрагмент п'єси, де він опікується справою Кліма та дерева для школи), вміє виражати свої романтичні почуття, ставить понад усе чесність та вірність принципам, а також навіть пише вірші українською: “Мені б знання та культури, і я б обов’язково написав нову книгу про любов. Назвав би її... (...) “Класи й любов” або “Класове в коханні” назвав би. Ми творимо новий побут, не маючи своєї класової філософії та поезії кохання, навпаки, несвідомо чи свідомо культивуємо поезію й філософію кохання од буржуазії...” [26, 444]. Загалом маємо образ ідеального представника партії та моральної людини. Цього разу він озвучує сенс, що несе назва п'єси, проте характеризує його значно вужче, охопивши лише квартиру Андрія Радобужного: “Од вас бюрократизмом тхне навіть в родинному житті. Батько вас боїться, сумує і нудить життям. Домашня робітниця ходить, як хвора. Увійдеш — то затишний закуток ніби, придивишся — закут глухий, закутень, тупик” [26, 437].

У всіх своїх п'єсах Микола Куліш дотримується традицій, започаткованих Миколою Гоголем та Іваном Карпенко-Карим, у використанні промовистих імен та прізвищ персонажів для опису їхніх характерів чи ролей, що вони відіграють у п'єсі. Драматург і сам, говорячи про те, якою має бути література, ставить у приклад твори Гоголя, зокрема “Вій” в листах до Івана Дніпровського [30, 507]. Також у заяві наркомун внутрішніх справ СРСР Єжову затриманий Куліш, що трактуємо як спробу зберегти пам'ять про себе, пише гротескну біографію, де розповідає про свої “жахливі” вчинки, а поряд з цим вказує на деякі справжні факти із життя. Звідси бачимо, що на Куліша “произвели глубокое впечатление “Вечера на хуторе близ Диканьки” Гоголя”, а також доповнює це твердження цитата: “Вообще юношеское мое мировоззрение

формировалось главным образом под влиянием русской литературы (произведения Гоголя, Лермонтова. Некрасова, Горького)...” [21, 503–546].

У розгляді змін вагоме значення має аналіз імен, їхнього підбору та значення в контексті творів, для чого звернемося до переліку дійових осіб:

- у п'єсі “Зона” це — Радобужний *Антип* Оверкович, Ніна Костівна, Кучка Оверко, Євгенія Костівна, Кухман Антошка, *Пуп Овдій*, Брус Петро, *Секретар партосередку*, *Килина*, Шайба Терешко, Векла, Клим, Ірочка, Таня. Список персонажів написаний Миколою Кулішем (*курсив Кирик О.В.*) [27, 162];

- у п'єсі “Закут” — Радобужний *Андрій* Оверкович, Ніна Костівна, Старий, Кухман, Женя, *Овчар Ілько*, Брус Петро, Таня, Ірочка, Шайба Терешко, Векла, Клим, *Фотограф*, *Голова*. У драматурга перелік персонажів відсутній, тому ми використали список, укладений редакторами видавництва “Смолоскип” [26, 410] (*курсив Кирик О.В.*).

Антип Радобужний. (Радо)бужний ніби одразу асоціюється у читача із чимось позитивним. І далі за сюжетом сам персонаж позитивно ставиться до подій, іноді навіть необ'єктивно оптимістично. Він ховається під радісною маскою, навіть коли з'являються проблеми на роботі та розпадається його сім'я. Проте саме маскування є його головною ознакою. Тиха підготовка вбивства та подальше його приховування, стеження за коханцями, таємне ведення справ та підслуховування чуток, ось що ховається за радісною маскою героя. Ім'я Антип найімовірніше запозичено і скорочено з давньогрецького імені, що в українській транскрипції передається як “Антипатрос” (два корені слова перекладаються буквально як “проти” та “батько”) [6, 76]. Помітно міру, в якій Антип та його батько Оверко Кучка відрізняються поглядами на життя, син неодноразово прискіпується до батька за релігійність, бажання повернутися до села.

Важливою для розуміння його імені є сцена святкування дня народження, де Кухман виголошує тост на честь іменинника: “Сьогодні минуло тридцять п’ять років, як в одному селі, що до його тепер тільки партія лицем стала, у бідного селянина народився син... і нарекли його Антипом, себто Анти-типом... (...) І ось ми бачимо, як із колишнього немовлятка Анти-типа вигнавсь цілий тип. (...) Тип борця за комунізм товариш Антип” [27, 178–179]. Зіпсованість Антипа через владу та статки, агресія та жорстокість до дружини, його непорозуміння з батьком доводять, що Радобужний не може існувати в жодній з можливих ролей: ні як бідний селянин, яким він народився, ні як люблячий чоловік, яким йому не довелося стати, ні як борець за рівність та соціалізм, де він вивищив себе та “зміщався”. Справжній Анти-тип.

У наступній редакції драматург змінює ім’я героя на Андрій, що походить з грецького прикметника “мужній” та є спільнокореневим з іменником “чоловік” [6, 72].

Оверко Кучка. У латинській мові є слово “averto”, що має значення “запобігти” або “відвернути” [9, 149]. Персонаж у п’єсі “Зона” з’являється в критичні для сюжету моменти та намагається запобігти трагедії. Саме він, як батько, примушує сина визнати свою провину та просить його виправитися, примиритися з Брусом.

Петро Брус – різкий, прямолінійний та жорсткий, ніби дерево, що закладено в його прізвищі. Навіть у спілкуванні зі своєю коханою Тетяною, він називає її “бабою” та не допускає ніжності, адже не розуміє, як її провляти і навіщо. Цікаво, що у п’єсі “Закут” його ім’я та прізвище не змінюються, хоча він і стає розумнішим, правильнішим, ніжнішим і т.п.

Пуп Овдій – заплутаний “на шляху до соціалізму”, дещо розчарований персонаж. Кулішеві властиво звернення до простонародних

мотивів, тому ім'я Пуп відсилає читача до народної творчості: голий як пуп (адже втратив життєвий орієнтир), кричати на весь пуп (адже він розгублений). А Овдій (запозичене з грецької, що використовувалося на позначення сталого виразу “слуга Божий”) [9, 149] – це ім'я єврейського пророка VI ст. до н.е, одного з 12 малих пророків та автора найкоротшої книги Старого Завіту.

Овчар Ілько. Пастух — це символ Ісуса Христа, адже його паства, ніби вівці, йдуть за ним. Тому ім'я Ілля тут також не випадкове. Ілля з грецької перекладається як “сила божа” [7, 295]. Роль скульптора, що створює витвір мистецтва, та демонстрація його витвору в момент смерті митця є символом зневіри у власну справу. Коли ж йдеться про скульптуру Леніна, можемо припустити, що цей герой розчарований в партії та її можливостях.

Терешко Шайба – голова сім'ї, що не має роботи, але весь час проводить на ногах, всіх усюди знає. Як і коліщатко, Шайба крутиться і намагається щось змінити. Ім'я Терешко спрощене від Терентій, що запозичене з латини та буквально означає “той, який тре” [10, 552]. Він перебуває у вирі всіх подій, “треться” біля людей та намагається допомогти таким чином Климю.

Його дружиною є Векла, ім'я якої було запозичене з грецької мови та, за однією з версій, означає “довершеність” [6, 345]. І відповідно до рис свого імені вона повноцінно реалізовує себе і як багатодітна мати, і як хороша господиня, адже за можливості вона завжди зустрічала гостей частуванням та гостинністю. З неї прагне взяти приклад Ніна Костівна, побачивши їхню наймолодшу дочку Ганусю.

Ніна Костівна також є однією з центральних головних персонажок п'єси. Цікавим є той факт, що її образ фактично ніяк не трансформується

поміж версіями подій у “Зоні” та “Закуті” . Оскільки вона по-батькові Костівна, можемо припустити, що саме з цим пов’язана її “незмінність” [8, 56].

Кухман Антошка. Антон — ім’я, що походить з грецької та означає “викуповую”, “купую взамін” [6, 77]. Бачимо, що персонаж загалом зображений як дещо-інфантильний герой. Він багато жартує, несерйозно ставиться до свого оточення (особливо яскраво це виражено в сценах з Ірочкою та її бажанням потанцювати й в оголошенні тосту на честь Антипа). Йому комфортно знаходитися в міщанському побуті, і того саме у нього в п’єсі “Зона” відбувається святкування дня народження Антипа. Микола Куліш неодноразово, граючись з іменами персонажів, писав їх у зменшувально-пестливій формі навмисно. У цьому випадку ці словоформи використано, щоб підкреслити несерйозність героя та інфантильність, його неусвідомлення значення подій, що розгортаються навколо, як трагедії, конфлікту і т.п. У наступній редакції Антон отримує вищий статус: замість колишнього офіцера він стає правою рукою Радобужного. Він уособлює улесливість, брехливість. Знайомство читачів з героєм відбувається на початку першої дії, де він ділиться почутим від Андрія на розмові про майбутню чистку. Він пліткує та розповідає про позицію кожного. Саме Кухман в “Закуті” пропонує Андрію затримати справу з Климовою школою.

Таня — персонажка, навколо якої у двох п’єсах розгортається любовний трикутний. Її ім’я походить з грецької та означає “ту, що визначає, установлює” або ж “повелителька” [10, 563]. Вона дійсно відіграє важливу роль в обох п’єсах, адже такий персонаж, як Оверко Кучка, багато в чому діє з огляду на її сказані слова щодо зради його сина з нею, вона також і допомагає йому ходити до церкви, прибирає за ним та доглядає за усім будинком.

Також є незначна кількість персонажів, що виконують побіжну роль у п'єсі. На нашу думку, до таких можна віднести: Фотографа, Голову КК, Секретаря партосередку, Євгенію Костівну, Кліма та Ірочку з Килиною. Цих персонажів слід детальніше проаналізувати у подальших наукових розробках для встановлення додаткових аспектів інтерпретації творів.

Отже, не можна достеменно встановити мотивацію драматурга до переробки власних текстів з плином часу, проте потребує для розуміння контексту обіграваних сюжетів зосередження уваги на цих змінах та їх компаративне дослідження. У редакціях усіх трьох п'єс змінювалися назви, проте основа залишалася непорушною, набуваючи нових напрямів висвітлення проблематики: потопання у вирі нової економічної політики (в тому числі новому побуті), спостереження за поширенням “хвороби” серед людей, що підкошує у них людяність, темність кожного закуту не лише в окремих будинках та сім'ях, а й в душах та світосприйнятті, вчинках та їхній мотивації.

Також для кожної редакції створено свій фінал: песимістичне підсумовування програшу та розчарування у фразі “Потопаємо...”, вбивства та самогубство через ревності, розчарованість у навколишньому середовищі та взяття на себе обов'язків засудження й вигону з партії і так мертвої людини “трійкою” на засіданні чистки. Усі ці фінали, як би сильно п'єса не переписувалася та не прикривалася “позитивними соціалістичними очікуваннями”, залишає по собі чіткий слід нерозуміння та песимістичного погляду на описувану в сюжеті ситуацію, в якій вимушено опинилися герої.

Дослідження підбору та визначення імен персонажів з ототожненням їхніх дефініцій з поведінкою та рисами характеру героїв було проведено, щоб підкреслити притаманний Миколі Кулішу прийом посилення сенсів та

системи символів, вкладених у текст, з яких уважний читач може зробити висновок про сторони конфлікту і ролі, які дійові особи в ньому займають.

Микола Куліш крізь кілька спроб написання радянсько-побутових п'єс намагався зрозуміти реальність, у якій доводиться існувати, її правила та положення, що панують у суспільстві та ним керують, але все це було приречене на поразку, до чого автор і веде, починаючи з фабули першочергової п'єси “Море непівське”, продовжуючи переосмисленою з неї історією у “Зоні” та завершуючи переробленим згідно з новими потребами змістом “Закуту”.

Висновки

Микола Куліш є визначним драматургом ХХ століття для української та світової культури. Його п'єси торкаються багатьох важливих соціальних феноменів того часу, а стиль написання унікальний через характерні мовні ігри, експерименти з жанрами та образами персонажів. Разом з тим на сьогоднішній день ми й досі стикаємося з недослідженими аспектами його творчості.

На початку роботи було розглянуто визначальні події з біографії для становлення драматурга з його злободенними п'єсами, адже ситуації, в яких опиняються герої, часом мали походження з самого життя Миколи Куліша. Також герої мають прототипів, з яких їх конструював драматург, зіштовхнувшись і познайомившись з натурою майбутніх дійових осіб особисто, бо для митця важливим складником літератури була реалістичність та психологічність персонажів. Образ рідної країни та обставини, в яких вона існувала, турбували митця ще з часів перебування на фронті, що неодноразово простежуватиметься лейтмотивом в його творах. Наприклад, травматичною подією для автора був голод 1921–1923 рр., тому у багатьох п'єсах ми можемо простежити спроби Куліша відрефлексувати цей досвід. П'єса “97” слугує не лише полем згадки цієї події, а цілковито присвячена темі голодомору. Його ставлення до політичної ситуації України 1923–1926 рр. теж слугує основою сюжетних конфліктів п'єс “Комуна в степах”, “Хулій Хурина” і “Зона”, за висвітлення думок в яких точилися дискусії стосовно приналежності Миколи Куліша до прорадянських чи проукраїнських діячів.

У цій роботі ми проаналізували вплив оточення Миколи Куліша на його літературну діяльність, визначили важливі постаті, що сприяли його драматургійному розвитку. Це зокрема його товариш з дитинства Іван Дніпровський, що був за однодумця та підтримував у намірах популяризації якісної української літератури, хороший приятель та сусід в будинку “Слово” Микола Хвильовий, завдяки якому автор долучився до групи українських літературних реформаторів та, звичайно, його театральний напарник — режисер “Березоля” Лесь Курбас, який був порадиником та постановщиком п’єс Куліша, тим самим їх популяризуючи.

Микола Куліш також активно залучає різні методи створення прихованих сенсів у своїх п’єсах. Ми дослідили значення імен персонажів та дійшли висновку, що у багатьох творах імена героїв відіграють важливу роль у сприйнятті та розумінні їхніх характерів. Це, наприклад, імена Малахій Стаканчик, Віра, Надія та Любов у п’єсі “Народний Малахій”. Також важливість імені описано під час розгляду образів персонажів з п’єс “Зона” і “Закут”: Антип Радобужний, Овчар, Брус Петро, Пуп Овдій та інші.

Щодо жанрових ігор досліджено ознаки комедії у трагедійній п’єсі “Народний Малахій” та ознаки трагедії у комедії “Мина Мазайло”. Визначено, що таке змішування жанрів приховує справжню межовість та критичність ситуацій, у яких знаходяться герої, а елементи комедії слугують для підтвердження цієї проблеми крізь призму абсурдизації, сатири та гротеску.

У розділі, присвяченому переписуванню п’єс, розглянуто твори “Так загинув Гуска”, “Зона” та “Закут”, а також записи дослідників та листи, що стосувалися п’єс “На рыбной ловле” та “Море непівське”. Основними проаналізованими змінами є пертурбації заголовків, персонажів та сюжетних ходів.

Визначено, що причинами переписання п'єси “На рыбной ловле” є бажання автора після написання “Комуни в степах” перейти на жанр комедії, а також закрити потребу театру “Березіль” у п'єсах за участі актрис. Також розглянуто можливий вплив на автора старого українського театру, а точніше твору Кропивницького “Пошились у дурні”.

Що стосується переписування п'єс “Море непівське”, “Зона” та “Закут”, визначено, що незважаючи на зміну сюжетних ходів, назви твору та заміни персонажів, основний сенс лишається незмінним. Це доволі песимістична спроба описати та проаналізувати тогочасний радянський побут, де персонажі потопають у новому світі, де хвороба зони поширюється на людей, вражаючи почуття моральної та соціальної відповідальності та де персонажі закриваються в темних закутах душі, не розуміючи як існувати в зміненому суспільстві. Події натякають на трагічний фінал у всіх трьох варіаціях, проявляючись у потопанні у вирі непу, самогубстві та вбивствах і в прагматичному вигнанні мертвої людини з партії. І як би фоново п'єси не прикривалися позитивними радянськими очікуваннями, за ними лишатиметься шлейф розчарування та песимістичного погляду на ситуацію.

Список використаної літератури

1. Агеєва В. П. Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша. *Наукові записки НаУКМА*. 1998. Т. 4 : Філологія. С. 52–59.
2. Біла А. *Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки*. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
3. Веселовська Г. І. *Дванадцять вистав Леся Курбаса*: навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Київ : ДТЦМ ім. Л. Курбаса, 2004, 238 с.
4. Веселовська Г. І. *Український театральний авангард*. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
5. Державин В. М. Драматична тетралогія Миколи Куліша. *Червоний шлях*. 1928. № 1. С. 75–92.
6. *Етимологічний словник української мови* : [в 7 т.] / АН УРСР. Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні; редкол.: О. С. Мельничук (головний ред.) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1982. Т. 1. 632 с.
7. *Етимологічний словник української мови* : [в 7 т.] / АН УРСР. Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні; редкол.: О. С. Мельничук (головний ред.) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1985. Т. 2. 572 с.
8. *Етимологічний словник української мови* : [в 7 т.] / АН УРСР. Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні; редкол.: О. С. Мельничук (головний ред.) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1989. Т. 3. 553 с.
9. *Етимологічний словник української мови* : [в 7 т.] / АН УРСР. Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні; редкол.: О. С. Мельничук (головний ред.) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 2003. Т. 4. 657 с.
10. *Етимологічний словник української мови* : [в 7 т.] / АН УРСР. Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні; редкол.: О. С. Мельничук (головний ред.) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 2006. Т. 5. 705 с.
11. Залеська-Онишкевич Л.-М.-Л. Роль Великодня у “Патетичній сонаті” М. Куліша. *Слово і час*. 1991. № 9. С. 54–58.

12. Іванюк С. С. Міфи про Миколу Куліша. *Наукові записки НаУКМА*. 1998. Т.4 Філологія. С.75–83.
13. Іванюк С. С. Пізнати себе. Національна ідентичність у драматургії Миколи Куліша. *Мандрівець*. 2013. № 3. С. 59–70.
14. Йогансен М. Г. *Як будується оповідання*. Київ : Rabulum, 2019. 128 с.
15. Кореневич М. Л. Експресіонізм у М. Куліша — джерела? *Слово і час*. 1998. № 11. С. 77–79.
16. Кореневич М. Л. Маска справжня й уявна (Гротесковість драматургії Миколи Куліша). *Слово і час*. 2000. № 11. С. 32–37.
17. Корнієнко Н. М. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ : Либідь, 2008. 328 с.
18. Кравченко О. Експресіонізм і український революційний театр. Записки НТШ. / ред. І. Волицька, О. Купчинський, Р. Пилипчук. Львів : *Праці Театрознавчої комісії*. 1999. Т. ССXXXVII. С. 168–178.
19. Ксьондзик Н. Кілька постреволуційних рефлексій. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 5–8.
20. Кузякіна Н. Б. Несподіваний сюжет: із слідчої справи Миколи Куліша. *Київ*. 1991. № 11. С. 130–135.
21. Кузякіна Н. Б. *Траєкторії долі*. Київ : Темпора, 2010. 640 с.
22. Куліш А. І. Спогади про Миколу Куліша. *Куліш М. Твори* : зб. творів / упоряд. Г. О. Костюк. Нью-Йорк : УВАН, 1955. С. 365–433.
23. Куліш М. Г. 97. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 35–98.
24. Куліш М. Г. Автобіографія. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 655–657.
25. Куліш М. Г. Вічний бунт. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 533–600.

26. Куліш М. Г. Закут. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 409–464.
27. Куліш М. Г. Зона. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 161–226.
28. Куліш М. Г. Із записника Миколи Куліша. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 658–664.
29. Куліш М. Г. Критика чи прокурорський допит? *ВАПЛІТЕ*. 1927. № 5. С. 146–157.
30. Куліш М. Г. Листи до Івана Дніпровського. *Микола Куліш. Твори в двох томах* : зб. творів / упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюк. Київ : Дніпро, 1990. С. 490–574.
31. Куліш М. Г. Маклена Граса. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 601–652.
32. Куліш М. Г. Мина Мазайло. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 337–408.
33. Куліш М. Г. Народний Малахій. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 273–336.
34. Куліш М. Г. Отак загинув Гуска. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 99–160.
35. Куліш М. Г. Патетична соната. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 465–532.
36. Куліш М. Г. Хулій Хурина. *Микола Куліш. Вибрані твори* : зб. творів / упоряд. О. С. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 2014. С. 227–272.
37. Кульчицький С. В. Нова економічна політика: *Енциклопедія історії України* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 2010. Т. 7. 728 с.
38. Мірошниченко Н. Л. Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості. *Курбасівські читання* : наук. вісн. 2007. № 2 : До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика. С. 133–148.

39. Пелешенко О. Ю. Інтекст "ходіння до раю" в драмі Миколи Куліша "Народний Малахій". *Магістеріум. Літературознавчі студії*. 2017. Вип. 69. С. 28–38.
40. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. *Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ ст.* Черкаси : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2009. 598 с.
41. *Словник української мови* : [в 11 т.] / АН УРСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні ; редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1970. Т. 3. 744 с.
42. Смолич Ю. К. *Розповідь про неспокій: децю з книги про двадцяті, тридцяті роки в українському літературному побуті.* Київ : Радянський письменник, 1968. 286 с.
43. Стех М. Р. «Революція маленької людини» у ранніх п'єсах. *Сучасність*. 2004. № 11. С. 107–118.
44. Танюк Л. Народний Малахій: *Микола Куліш. Твори в двох томах* : зб. творів / упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюк. Київ : Дніпро, 1990. С. 754–771.
45. Танюк Л. Патетична соната: коментар. *Микола Куліш. Твори в двох томах* : зб. творів / упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюк. Київ : Дніпро, 1990. С. 785–824.
46. Танюк Л. С. До проблеми української "пророчої" п'єси. *Сучасність*. 1992. № 2. С. 130–140.
47. Шаповал М. О. Посушливі обрії життя і творчості Миколи Куліша. *Укр. мова та л-ра*. 2009. Ч. 12. С. 10–16.