

Павлюк Н. Д.

## «ЕФЕКТ ОЧУЖЕННЯ» В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 20-х рр. ХХ ст.

*У статті висвітлено гносеологічний, аксіологічний та демістифікаторський характер «ефекту очуження» в українській драматургії другої половини 1920-х рр. Розглянуто такі функції «ефекту очуження», як введення емоційної дистанції, деавтоматизація, дегероїзація та розімкнення монологічного простору драми.*

**Ключові слова:** Я. Мамонтов, Юліан Шпол, М. Куліш, «ефект очуження», українська драматургія другої половини 1920-х рр.

1919 р. у своїх роздумах про нову німецьку драму Лесь Курбас зазначав: «На мене ринуло зразу враженням розбушованої, кипучої стихії, для якої знайдення своєї форми є постулатом життя, де борються з піною на устах, оскаженіло, де дійсно здобувають ґрунт під ногами і закріплюють за собою позиції» [1; 34]. У другій половині 20-х рр. подібне спостерігаємо і в українській літературі, коли з безпрецедентною енергією актуалізувалися проблеми художньої якості, техніки і форми одночасно в прозі, поезії та драматургії. І хоча рівень літературної дискусії цього періоду, очевидно, був занижений необхідністю протистояння егалітарним просвітянським тенденціям у літературі, найважливіше те, що форму, так само, як і в описаній Л. Курбасом ситуації, розуміли як постулат життя.

Пошуки форми в драмі відбувались за світоглядно-естетичної ситуації, яку можна схарактеризувати порівняно високим рівнем розвитку театральньо-драматургічної думки; намаганням філософськи осягнути сучасність і концептуально підійти до розв'язання художньо-естетичних проблем; існуванням проекту перетворення людини та розчарування ним; прагненням піднести рівень реципієнта тексту і зруйнувати обивательський автоматизм сприйняття, стимулювати аналітичне і критичне ставлення до дійсності; граничним напруженням внутрішньої боротьби в драматургові митця та суспільного реформатора.

Удосконалення художньої техніки й формальні експерименти вказаного періоду мали на меті емансипацію і драми як цілісної художньої структури, і окремих її елементів. Вони були пов'язані з різноманітними ідеями, концептами й оновленими наратологічними стратегіями, що визначали особливості літератури і мистецтва першої половини ХХ ст. Ідеться, зокрема, про ідеї «революції духу» та «відновлення людини», трагічного гуманізму, космізму, інтуїтивізму, бергсонівську теорію тривання, ніцшеанську концепцію

надлюдини, гуссерлівську теорію пізнання, анти-механістичний пафос, деструкцію поняття «героїзм». До основних художніх принципів формальних новацій належали: дискусійність, аналітичність, антитетичність, динамізм, антипсихологізм, алегоризація, параболічність, притчевість, гротесковість, монтажність, «ефект очуження».

З перелічених вище художніх проблем «ефект очуження» саме в контексті драматургії 20-х рр. ХХ ст. найменш досліджений. Перші кроки в аналізі цього явища на означеному матеріалі вже зробили дослідниці Н. Корнієнко в монографії «Лесь Курбас: Репетиція майбутнього» та М. Кореневич у кандидатській дисертації «Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської нової драматургії», що актуалізує необхідність подальшого вивчення його.

Серед драматичних творів на революційну тематику 20–30-х рр. можна виокремити п'єси агітки, «добре зроблені» п'єси про революцію, здебільшого мелодраматизовані, та п'єси, що в розкритті революції як певної проблеми – інтелектуальної і етичної, індивідуальної і загальнолюдської – досягали епічного характеру. Класова боротьба залишалася тільки тлом – на перший план виходив спосіб сприйняття революції окремими характерами, її інтерпретація, співвіднесеність з людськими бажаннями та мріями. Саме в такому «очуженому» через свідомість дійових осіб вигляді вона поставала перед читачем і глядачем. Драматичний рід, як жоден інший, мав можливості для висвітлення цієї проблематики, адже події зображуються тут через мовлення та вчинки, епічність зображення зумовлювалася не масштабністю сцен, кількістю дійових осіб чи важливістю описуваних подій, а множинністю й неоднозначністю реакцій і тлумачень, опосередкованістю представлення глобальних суспільних явищ. «Очуження» в цих п'єсах набуло гносеологічного, аксіологічного та деміфологізуючого значення. Фактично це вже був той «V-ефект»,

який незабаром став одним із ключових принципів «епічної драматургії» Бертольда Брехта.

«Ефект очуження» – комплексний, багаторівневий феномен. Деякі дослідники, наприклад О. Чирков [2] та С. Соколовська [3], визначають його як загальний закон художньої творчості. «Ефект очуження» характеризує антиміметичність, узагальненість, намагання показати звичні речі незвично, або навпаки, розімкненість зображення і зображуваного, відстороненість автора, інтелектуальна провокативність та емоційне дистанціювання.

У таких п'єсах, як «Республіка на колесах» Я. Мамонтова, «Катіна любов, або Будівельна пропаганда» Юліана Шпола, «Отак загинув Гуска» і «Народний Малахій» М. Куліша, революція «очужується» через обивательську, автоматизовану рецепцію. Герої цих творів сприймають революцію надто безпосередньо, некритично, бездумно. Це може мати і комічний ефект (п'єса Ю. Шпола), і трагікомічний (як у Я. Мамонтова та М. Куліша), спричиняючи тотальний крах головних героїв – мешканців Бузанівки, Гуски, Малахія.

Ситуація революції характеризується тим, що дійові особи перестають адекватно сприймати дійсність. Революція захоплює, адже кожен пов'язує її з реалізацією власних нездійснених мрій. Якоїсь конкретної ідеї, яка об'єднала б усіх і за здійснення якої боролися б усі, немає. Є радше фантом, і кожен наповнює його конкретним змістом відповідно до своєї мети, мрії. Так, у «Республіці на колесах» інтелігент і народолобець Кудалов сподівається від «революційного авангарду» передовсім звільнення та просвітлення темного народу, встановлення справедливості, а анархістка Фенька – навпаки – героїчної боротьби, вічного бунту, знищення міщанських традицій; середняк дядько Максим пов'язує нову владу з розв'язанням земельного питання на свою користь; на те саме надіється і куркуль Печений. Очікуючи діаметрально протилежних результатів, вони всі разом радо вітають революцію, що «докотилася» до них в особі шахрая – прапорщика Дудки та його загону. Обіцянки червоноармійця Завірюха звучать навіть казковіше, ніж Дудчині, проте щойно розчарований у попередній владі Максим тут-таки дає себе ошукати вдруге. Ось як Завірюха пояснює Максимові переваги радянської влади:

Завірюха. Або заходиться твоя баба хату мазати... Максим. І-і, то вже хоч безвісти тікай! З ранку до вечора як сагана ходить!  
Завірюха. Ну, от! А раз Ленін – нажав гудзик – готово! Хата біла, як сніг!

Загалом Завірюха зовсім не виглядає антиподом безсумнівного пройдисвіта Дудки, а радше є

його образом-двійником, що надає п'єсі параболічності. Оптимізм і захоплення новонаверненого Максима підсилюють трагічні сцени загибелі Кудалова й прозріння вчительки Люсі:

Люся (з мукою). Феню! Хіба з вами не було того самого, що було зі мною? Адже так хочеться повірити в революцію... В нове життя... В нових людей...

Коріння романтизованого, мрійницького, некритичного ставлення до революції – у характерному українському кордоцентризмі, через який рішення ухвалюються серцем, а не розумом. Отже, можна говорити про певну полеміку з філософією серця Г. Сковороди. Найвиразнішими зразками цієї полеміки є п'єси «Народний Малахій» та «Катіна любов, або Будівельна пропаганда». Колізія в обох творах – сублімація почуттями розумової діяльності. У Ю. Шпола це показано більш авангардно, різко. Головна героїня, Катя, закохана, і дія побудована на тому, що всі намагаються з'ясувати в кого. Виявляється, Катя закохана в новий будинок, який зводять під її вікном. Йому вона й присвячує свої любовні вірші. Загалом уся п'єса – це протиставлення двох дещо дивних інваріантів, чи, краще сказати, субліматів кохання. З одного боку – міщанське, але природне бажання одружитися заради вигоди, а з другого – цілком безкорисливе, чисте, ідеалістичне й аномальне почуття до будинку. Ось це друге і є, на наш погляд, таким парадоксальним, гіперболізованим утіленням емоційного ставлення до революції.

У «Народному Малахії» критика ідеалізованого-емоційного ставлення до революції і взагалі до дійсності послідовніша. Окрім того, що Малахій – типовий міщанин, він ще й носій специфічних рис української ментальності, – не раз наголошували М. Куліш та Л. Курбас. Зокрема в дискусії з приводу п'єси Л. Курбас зауважував: «...оцей “Малахій” для них, що не почувають, яка глибока національна риса в ньому (Малахії. – Н. П.), що не почувають, яке коріння може історик літератури відшукати для нього в письменнях наших старих письменників, класиків і романтиків і т.д., якого коріння можна відшукати ще і в політиці тих класів, що колись керували нашою нацією, – що оцей “Малахій” для них чужий. Вони думають знайомими собі постатями Хлестакова, Фамусова і т. п., адже є багато їхніх таких узагальнених облич у російській літературі» [1; 729]. Принагідно зауважимо, що Микола Зеров однією з основних небезпек нашої літератури вважав засвоєння нею чужорідних образів з російської літератури: «...хто знає, може, пролетареві краще вже заразитися класовою окресленістю західноєвропейського буржуа, аніж млявістю російського “кающегося дворянина”» [4; 680]. Отже, «очуження» революції через ма-

лахіанство несе в собі насамперед національну самокритику. Політичне, в широкому сенсі, розуміння образу Малахія Л. Курбас наголошував в якомусь зі своїх виступів: «Тут справа не в тому, що Малахій чи білогвардієць, що попадає на завод, буде в обході симпатичним, а не з етикеткою реперткому бігатиме по місту, а треба, щоб наші маси навчилися до людей і до всього ставитися глибоко аналітично. Хоч Малахій у нього викликає симпатію, то решту п'єси треба розшифрувати. Оце є той виховавчий великий вклад, який п'єса “Малахій” дає масі глядача» [1; 733].

Якщо в «Народному Малахії» тему автоматичного міщанського сприйняття суспільних перетворень розкрито з усією силою експресіоністичною, то необхідну для цього підготовчу роботу було здійснено вже в ранньому творі «Отак загинув Гуска». Тут поряд з комічними деталями (курку лають «жонвіддільською делегаткою», а «грам чека» (надзвичайну комісію з ліквідації неписьменності) в родині Гуски витлумачують як неймовірно жакливе «велике чека») з'являються сигнали деструкції базових категорій свідомості. Прикметним є, скажімо, те, як одна з героїнь п'єси, Ївдя, визначає час: «До більшовиків чотири та за них оце другий...».

Характерно, що у всіх п'єсах, про які йшлося вище, людину в ситуації радикальних суспільних змін зображено гіперболізовано наївною. Ця естетизована наївність – попередження про екзистенційну розгубленість, неможливість «вписати» себе в контекст подій, неспроможність співвіднести себе з історією, яка зникає на очах і водночас виникає наново. Якщо в другій половині 20-х рр. така наївність художньо втілювалася в образах переважно трагікомічних, то вже в 30-х рр. перед нами – цілком трагічні образи, як от музикант Падур із «Маклени Граси» М. Куліша, хлопчик Роман і сільський учитель з «Думи про Британку» Ю. Яновського. Останні два своїм сприйняттям революції дуже нагадують П'єра Безухова та Петю Ростова на війні – класичний приклад «очуднення» (за В. Шкловським).

Застосування «ефекту очуження» в драматургії цього періоду допомагає актуалізувати проблему особистості та її ролі в історії. Це доба штучних героїв. Маленькі люди почуваються історичними особистостями, що діють в історичний момент, який відображається і в їхній поведінці, і в риторичі. Ось фрагмент виступу прапорщика Дудки з п'єси «Республіка на колесах»:

Дудка. Товариші! Я буду говорити по нашому моменту. Ми – революційний авангард! Ми бували на всіх фронтах! Ми робили революцію! Наші голови котилися з плечей, як кавуни! Наша кров лилася п'ятьоками! Якого ж дідька ми сидимо тут чотири години!

Революційна риторика в яскраво-іронічному ключі особливо добре вдається М. Кулішу та

Я. Мамонтову. Її природу досить влучно розкриває в одній зі своїх реплік Кудалов:

Кудалов (з папірцем у руках). Товариші! Не турбуйтеся: я вже не раз їх зустрічав! Ось аж папірець потерся... Дайте мені лише настроїться. В історичний момент з'являється натхнення! Ви ж розумієте...

Утім очевидно, що такі «герої» з'являються й завдяки напрочуд сприятливому ґрунту. Ідеться про ситуацію самоусунення, до речі, цілком протилежну малахіанству. Для мешканців Бузанівки характерні боягузливість, небажання відповідати за долю власної спільноти й сподівання на те, що прийде хтось і встановить порядок. Вони ніби й не існують самі по собі й здатні реалізуватися лише в запопадливому служінні чужим. Фактично це модель суспільства без еліти, ортегівської «маси»:

Кудалов. Товариші овангарди! В цей історичний момент ви бачите сльози на наших очах; то сльози радості! Ви несете нашій землі волю й щастя! На ваших шаблях кров'ю написано наш новий закон. Ідіть же, ідіть у наш темний забутий край.

Якщо для Гегеля справжній герой – це той, хто понад історією, хто творить її, то у п'єсах 20-х рр. бачимо пародії на таких героїв, які яскраво декларують свою значимість, але насправді лише детерміновані подіями, що відбуваються. Деструкція поняття «героїзм» узагалі характерна для європейської літератури цього періоду. Зокрема це була одна з ключових проблем у творчості німецьких експресіоністів. Згадаймо драму Георга Кайзера «Громадянин із Калле», побудовану на протиставленні образів патріота-воїна та громадянина-будівничого.

До абсолюту колізії самовивищення доведено в «Народному Малахії», коли поштар починає усвідомлювати себе Месією. Це відсилає нас до ще однієї традиційної української проблеми – месіанства. У вже згаданій дискусії з приводу п'єси М. Куліш зазначав: «Звичайно, політично мало розвинені глядачі подумують, що це (Малахій. – Н. П.) позитивний герой, то мусять же зрозуміти політично розвинені глядачі, що це не так, що провести негайну реформу людини сьогодні зразу не можна, що про це можуть мріяти лише Малахії, а не ми... а що кажуть Малахії, за що вони беруться? Вони обіцяють нам негайну сьогоднішню реформу людини, пусти їх тільки до влади» [5; 465]. Образ мрійника, що рветься до влади і водночас стає загрозою для людей, які його оточують, був і критикою українського державотворення, і драматичною саморефлексією. І все-таки у своїх п'єсах, особливо в «Патетичній сонаті» та «Вічному бунті», М. Куліш, подаючи якусь теорію перетворення світу, підкреслює нездійсненність її, бо художник поборював риторика: «Правильно, тт., треба відгородитися і

всім нам від малахіанства, бо малахіанство є наша національна хвороба» [5; 467].

В «очуженому» розкритті теми революції М. Куліш чи не вперше в українській літературі так рішуче розімкнув монологічний простір драми. М. Бахтін зауважив: «Драматизований діалог – це сюжетна (об’єктна) сутичка двох зображуваних позицій, які цілковито підкорені вищій, останній позиції автора. Монологічний контекст у цьому разі не розмикається і не послаблюється» [6; 74]. Цю думку розвинув М. Ласло-Куцок: «Існує ядро драми, яке виключає можливість реального, суттєвого діалогу, тобто рівноправ’я двох провідних ідей, двох життєвих позицій, які б схрещувались у творі. Останнє слово залишається завжди за автором, не в тому розумінні, що він виступає коментатором, а в тому, що розгортання інтриги підказує, що він уважає доцільною розв’язкою конфлікту» [7; 309].

Чи підтверджує цю тезу драматургія М. Куліша? Яка політична доктрина має перевагу в «Патетичній сонаті»? Що криється за філософським гротеском «Маклени Граси»? Чи остаточно малахіанство заперечує емоційне ставлення до революції? Навряд чи можна однозначно відповісти на ці запитання. Радше навпаки. В. Агеєва, скажімо, вважає, що в «Патетичній сонаті» М. Куліш не стверджує позиції ані Ілька, ані Марини. «Тут доречно, мабуть, згадати сковородинські ідеї сродності, відповідності природній сутності індивіда, – пише дослідниця. – Ніхто не може претендувати на те, що зроблений ним вибір – єдино правильний, і нав’язувати його іншим. Кожен вибір має бути результатом пильного самопізнання і реалізації саме того природного дару, яким наділено людину. Не треба підкоряти своїй ідеї цілий світ, хай кожен утверджує той чи інший принцип власним життям» [8; 55].

Справді, чим відрізнявся б М. Куліш від Нармахара Першого, якби почав проводити у своїх п’єсах якусь певну ідеологію? Його «дудка» відлунувала б жахливим дисонансом. Узявши на себе роль пророка (або навіть Бога), Малахій насамперед заперечив ідею Іншого – основу всієї моральної філософії ХХ ст., за якою індивідуальне «я» стверджується через сприйняття іншого як суб’єкта. Так у «Народному Малахії» М. Куліш проблематизує необхідність діалогу з Іншим як етичну основу співжиття. А «Патетична соната» та «Маклена Граса» вже принципово діалогічні, адже в цих п’єсах годі шукати авторської позиції за окремим персонажем.

Отже, «ефект очуження» як один з напрямів формальних пошуків у драматургії другої половини 20-х рр. сприяв також витворенню і критиці так званого національного типу, своєрідним викликом сковородинській неоплатонічній традиції. Крім того, він мав політичне, в широкому сенсі, значення. Гостро реагуючи на застосування владою технологій маніпуляції свідомістю, «ефект очуження» розкривав значний демістифікаторський потенціал драматургії, замінюючи насолоду від емоційного сприйняття насолодою розуміння. Відповідно формувалася й нова концепція відповідальності митця, максимального напруження досягала внутрішня боротьба поета і громадянина.

Проаналізовані драматичні твори насичені ідеями і водночас аідеологічні. Тут немає якогось послідовного ствердження чи заперечення певних програм, оприявлення істин в останній інстанції. Ідеї постають перед нами не спростовані й не доведені, розірвані, деконструйовані, а у відчайдушній боротьбі за своє існування. Вони позбавлені програмної цілісності, контексту, міфу, який легітимізував би їх. Вони вже є не засобами пізнання світу, а лише спробами пояснення його.

1. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас. – К., 2001.
2. Чирков А. С. Эпическая драма: проблемы теории и поэтики / А. С. Чирков. – К., 1988.
3. Соколовська С. Ф. Очужуюча сюжетобудова / С. Ф. Соколовська // Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка (3). – Житомир, 1999.
4. Зеров М. Євразійський ренесанс і пошехонські сосни / М. Зеров // Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933 : поезія – проза – драма – есей. – К., 2001.

5. Куліш М. Г. Твори : в 2 т. / М. Г. Куліш. – К., 1990. – Т. 2.
6. Бахтін М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтін. – 5-е изд., доп. – К., 1994.
7. Ласло-Куцок М. П’єса як структура / М. Ласло-Куцок // Ласло-Куцок М. Засади поетики / М. Ласло-Куцок. – Бухарест, 1983.
8. Агеєва В. Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша / В. Агеєва // НаУКМА : Наукові записки. – К., 1998.

*Nina Pavlyuk*

### “THE ALIENATION EFFECT” IN UKRAINIAN DRAMA OF THE SECOND HALF OF THE 1920S

*The article discusses the gnoseological, axiological and demythific role of the “alienation effect” in Ukrainian drama of the second half of the 1920s. The “Alienation effect” is approached within such functions as introducing emotional distance, deautomatization, deheroization and a break through the monological space of drama.*

**Keywords:** alienation effect, Ukrainian dramaturgy of the second half of the 1920s, Y. Mamontov, Yulian Shpol, M. Kulish.