

Анжела МАТЮЩЕНКО

## МІЖ ДИКТАТОРОМ І БЛАЗНЕМ (ДРАМАТУРГІЯМИКОЛІКУЛІША У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ДРАМИ АБСУРДУ)

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Вип. 2 (36) 2016

УДК 821.173.4 – 2.09 «195»: 7.036.2

Матющенко А. Між диктатором і блазнем (драматургія Миколи Куліша у контексті світової драми абсурду); 10 стор.; бібліографічних джерел – 7; мова – українська.

**Анотація.** Автор статті, аналізуючи у філософсько-змістовому та художньому аспектах вершинні драми Миколи Куліша «Мина Мазайло» та «Народний Малахій», встановлює естетично-смислові перегуки і паралелі між творчістю українського драматурга та його польського сучасника сюрреаліста Станіслава Ігнаці Віткевича. Зокрема, в їх драмах спостерігається як споріднена тематика (деформація людської свідомості у тоталітарному суспільстві), так і риси стилістики (використання гротеску).

Також у статті досліджуються певні посталюзії із творчістю Куліша у драматургії засновника європейської драми абсурду Ежена Іонеско: вивершення ідеї антигуманності тоталітаризму й комунікативні конфлікти.

**Ключові слова:** гротеск, сюрреалізм, комунікативний конфлікт, драма абсурду.

Кінець 1920-х років був означений появою трьох шедеврів Миколи Куліша, які стали різно-жанровими вершинами національної драматургії цього періоду, а в двох постановках курбасівського «Березоля» — і вершинними здобутками українського театру ХХ століття. В трагікомедії «Народний Малахій» (1927), комедії-памфлеті «Мина Мазайло» (1928) та ліричній трагедії «Патетична соната» (1929) драматургові вдалося розкрити одвічні колізії національного буття та душі в епоху духовного неоварварства й тоталітарної суспільної деформації. Центральна серед них — це провідна як для класичного романтизму, так і для його модерної новоромантичної іпостасі, архетипна колізія — між людською індивідуальністю, з її одвічними прагненнями духовно-суспільної емансипації й реалізації, та жорстоким тиском зовнішнього світу, ще й позбавленому на початку ХХ століття, внаслідок трагічних соціально-історичних зрушень, останніх слідів Божественної присутності. Як справедливо зазначає Марко Роберт Стех: «Матеріал цих двох ранніх п'єс («97» та «Комуна в степах»), а ще чіткіше — подальший розвиток споріднених ідей та мотивів у пізніших п'єсах Куліша («Народний Малахій» (1927), «Патетична соната» (1929), «Вічний бунт» (1932)) показують на пов'язаність квазірелігійного ставлення до революції із напівсвідомими та не-свідомими прагненнями персонажів до особистого ставлення та самореалізації (індивідуалізації в юнгівському розумінні, проектованими крізь призму психіки-світогляду «маленької людини» на зовнішні (суспільні) процеси. А несумісність тих індивідуальних праґнень із вимогами реального суспільства визначає чи не найосновнішу «екзистенціальну» тему драм Куліша: трагічний конфлікт людини з її оточенням з огляду на іманентну, здавалося б, неможливість поєднати стреміння та духовні потреби індивіда з могутніми й нелюдсько невблаганими (квазірелігій-

ними, по суті) механізмами машини дегуманізованого суспільства, зокрема, у його тоталітарній радянській іпостасі» [6, с.3]

У «Народному Малахії» Куліш сягає найбільших глибин у дослідженні національної самосвідомості та її збочень в епоху насильницького зламу іманентної історичної самореалізації. Герой п'єси містечковий поштар Малахій Стаканчик — носій дуже своєрідної й водночас типової для тогочасної доби ментальної мішанини — схильності до створення надцінних ідей на основі елементарного невігластва (ідея докорінного перетворення людської природи) та манії величі (комплексу пророка). Поєднуючи в собі анархічний волюнтаризм, адже його «реформа людини» має відбутися негайно, та химерність світобачення («суміш Маркса з Акафістом»), Малахій проте не постає лише напівбезумцем — його постаті притаманний незображенний трагізм, який ортодоксальна критика 1920-х років охрестила «трагедією міщанського гамлетизму». Адже в своїх химерно-викривальних монологах про жахливу дійсність першої в світі соціалістичної держави він почачи перетворюється то на втілення народного голосу, то на безсумінну трансляцію думок самого автора Миколи Куліша, який бачив, чим насправді обернулося більшовицьке перероблення світу та людини. Подаючи населені іншими персонажами драматичні картини цієї дійсності — установ, божевільні, будинку розпусти — Куліш вдається до гротеску, але майже не як до художнього прийому, а як до документального способу відтворення реальності, де відбулася суцільна взаємозаміна високого та низького, істини та фальшу, трагічного й комічного. Зіткнення, фантастичне взаємопроникнення та антагонізм християнського і комуністичного світобачення, яке в пореволюційну епоху в реальності спричинило масову пошесті божевілля й водночас постало глобальною мистецько-філософською колізією, — в образі Малахія здобуває досконалій художній

вияв, довершуючи драматургічне відбиття цих світоглядних зсуvin в інших значущих творах української драматургії 1920-х років — у «Повіді» М.Івченка тадрамах І.Дніпровського «Любов і дим» і «Шахта Марія».

Обидві п'єси Куліша, «Мина Мазайло» і «Народний Малахій», здобувши довершене сценічне втілення, невипадково саме у виставах новаторського театру Леся Курбаса «Березіль», — стали видатними досягненнями українського мистецтва у річищі світового театрального авангарду. Адже якщо в «Мині Мазайло» превалював акцент на характерах та їх взаємодії, наближаючи п'єсу до традиційної побутової комедії, то у виставі березільців, завдяки умовному перетворенню драматичного тексту, запекла філологічна дискусія, що її ведуть герої Миколи Куліша, піднімалась до рівня інтелектуальної клоунади, зберігаючи психологічну переконливість персонажів. 1925 року театр на чолі з Лесем Курбасом, після освоєння усіх жанрів політичного театру у своєму київському періоді, коли МОБ виставляв в експресіоністично-епічному ключі «Джіммі Хіггінса» Е.Сінклера і «Рур» Г.Кайзера, агітаційний огляд «Жовтень» та історико-революційні картини «Арсенальці», починає поступово повернутися до психологічного світу окремої людської індивідуальності, відмовившись від попереднього функціонального схематизму в її зображенні. Вражаюче вирішена експресіоністичними засобами у «Джіммі Хіггінсі» (1923) трагічна тема соціально упослідженої людини, яка звеличується усвоєму протистоянні з історичним фактумом, — постає в «Народному Малахії» з новою силою, вже в суто національній модифікації й відповідно до авангардних тенденцій еволюції світової драми, експресіоністської зокрема, які Б.Зінгерман описував так: «Пізніші впливи експресіонізму йдуть двома напрямками: в одних випадках зростають його суспільно активізуючі мотиви — експресіонізм як театр соціальної дії і соціальної маски; в інших — його психологічні відкриття, пов’язані зі сповідлю самотньої, розтерзаної, зневіреної душі» [3, с. 37].

Складна вже за авторським задумом, постать Малахія, завдяки оригінальному режисерському баченню Л.Курбаса та художньому вирішенню В.Меллера, в геніальній акторській трактовці М.Крушельницького, — здобувала у виставі «Березолю» невичерпності одвічного національного архетипу пророка, зневаженого загалом. І водночас — пророка-блазня, який через химерність та суперечливість власних прозрінь перетворюється на трагікомічну карикатуру на самого себе, та з вершин одкровення зривається у прірву божевілля. Курбасівський метод перманентного перетворення драматичних образів та ідей сценічними засобами в «Народному Малахії» був доведений не тільки до абсолюту, а й якоюсь мірою до самозаперечення: «Основний і викоханий курбасівський принцип — естетичний принцип амбі-

валентності — був витриманий тут на всіх рівнях: драми, режисури, сценографії, акторського виконання. Поєднання реалій із різних логічних сфер — Біблія і Маркс в голові Малахія, народний плач і літургія в звуковому середовищі вистави, романтика і фарс, психологічний гротеск та іронічна мелодрама — у жанрі. В емоційному плані — чергування норми з аномальністю. І нарешті амбівалентність на концептуальному рівні: Курбас і Куліш представляють свого героя прочанином, месією, пророком і водночас псевдогероєм, антипророком і політичним шаманом, що розвінчується відразу в трьох контекстах: в робітничому середовищі, у божевільні та будинку розпусти» [5, с. 304].

Така тотальна амбівалентність режисерського рішення, помножена на психологічну багатовимірність, і навіть незлагенність центрального образу, задану драматургом, спричинили як ніколи бурхливу глядацьку цікавість і спектр критичного сприйняття — від повної розгубленості до тяжких політичних звинувачень на адресу автора «у підриванні процесу розвитку і зміцнення української соціалістичної державності та культури». Проте, якими б болісними не були перипетії сценічного народження зрілих п'єс Миколи Куліша, їх істинна художня вагомість виявилась у пізнішому контексті історичного розвитку світової драматургії. Близьку відкрите українським драматургом у «Мині Мазайло» перенесення драматичного конфлікту в комунікативний вимір стане пізніше — у 1950-х роках ХХ століття — ключовим естетичним принципом у творах засновника драми абсурду Ежена Іонеско. Цю нову природу конфлікту, що розгортається насамперед на комунікативному, а не подіевому рівні, та обумовлений нею особливий тип гротеску у драмах Куліша, досить точно означила сучасна дослідниця М.Кореневич: «У новій драмі, дискусійній за своєю природою, відбувається модифікація гротеску. Сучасна драма усвідомлюється як комунікативна ситуація, створена спілкуванням. Тож гротескова деформація відбувається не на фізичному, зовнішньому рівні, а на рівні акту комунікації. Має місце комунікативний розрив, коли персонажі висловлюються, але не розуміють один одного... Так і Кулішеві герої говорять різними мовами. Кожен із них керується певною логікою, внаслідок чого мовна взаємодія виявляється алогічною» [4, с. 35]. Принцип не лише комунікативного конфлікту між персонажами, а й повного комунікативного розриву між головним героєм та іншими дійовими особами досягає кульмінації у «Народному Малахії», й не тільки на мовному, а на глибинному смысловому рівні: адже поштар Стаканчик — це абсолютно самотній «голос волаючого у пустелі» новітнього реально-соціального абсурду, в якому решта персонажів почуваються вже більш-менш адаптованими (людські «уламки минулого») чи остаточно зомбованими (будівники «нового суспільства»). Однак мож-

на стверджувати, що драматургія українського майстра несла у собі не тільки формальні зародки творів майбутнього засновника європейської драми абсурду. Одна з найбільш значущих та театрально успішних п'єс Іонеско «Носороги» є одним з найбільш видатних зразків антиутопії у драматичному жанрі, де була доконечноестетично досліджена повна реалізація моделі тоталітарного суспільства, від якої застерігав ще наприкінці 1920-х Микола Куліш: «За стилістикою Іонеско близче за все до європейської антиутопії, яка вивчала поступове або катастрофічне відчуження від людей — членів будь-якої спільноти — їх індивідуальних людських властивостей, перетворення їх на додатки до Системи... Як алгеброю гармонію він розчленовує антиутопію, оголюючи її логічну структуру. В цьому сенсі його п'єси виявляються доступнішими, ніж складні побудови Оруела чи Замятіна, і слугують надзвичайно талановитим та наочним посібником з патології масової свідомості» [1, с. 202].

Відкрита у «Народному Малахії», а пізніше в «Патетичній сонаті» та «Маклєні Грасі» химерність світобачення людини-гвинтика, здеформованого заідеологізовано-аморальним суспільством, і тотальна карнавалізація дійсності між двома світовими війнами були доведені до гротескового абсолюту в п'єсах іще одного не до кінця зрозумілого сучасникам драматурга 1920-х років — поляка Станіслава Ігнаці Віткевича (1885-1939). Близький до М.Куліша за бурхливою юнацькою біографією, де були і фронти Першої світової війни, й участь у петроградських подіях 1917 року, Віткевич так само шокував перших сприймачів абсолютно новаторськими образно-стильовими рисами своїх драм «Прагматисти» (1920), «Дюбал Вахазар» (1921), «Каракатиця» (1922), «Чоботарі» (1934) та багатьох інших. Своєрідний філософ та художник-сюрреаліст, він сповідував власну теорію театрального дійства як сновидіння, в якому за формулою все не лише збільшено або викривлено, а й взагалі не має нічого спільногого із реальним світом: «У людини, що виходить з театру, повинно бути таке відчуття, ніби вона прокинулася від дивовижного сну, в якому навіть найзвичайнісінікі речі мали б дивну, глибоку принадливість, притаманну сновидінню — явищу, яке не можна порівняти ні з чим... До певної «дикості» першого враження треба звикнути, тільки після цього можуть відкритися нові горизонти... Театр — поза поняттями плачу та сміху, поза життевим комізмом або трагізмом, театр чистий, вільний від брехні, дивний, як сон, де крізь події смішні, величні чи жахливі, але не життеподібні, проникатиме рівне, безкінечне світло Вічної Таїни Буття» [2, с. 7]. П'єси Віткевича, що були опубліковані у двох томах лише 1962 року і після перших сценічних інтерпретацій стали революцією у польському театрі (знову ж таки і драматургія Миколи Куліша, як відомо, пережила своє друге народження у 1960-х), під час створен-

ня 1920-1930-х роках являли собою чи не єдині у світовому мистецтві зразки найбільш радикально-авангардного — сюрреалістичного напрямку у драматургії, позначеного крайнім абсурдистським перетворенням епохи революційних диктатур, війн та класових битв. Одна з найбільш вдалих і відомих п'єс Віткевича «Дюбал Вахазар, або На перевалах Абсурду» (1921) є ніби дзеркальним художньо-філософським відбитком «Народного Малахія» Миколи Куліша, найбільш загадкової та гротеско-абсурдистської п'єси українського драматурга. Якщо Малахій Стаканчик є «маленькою людиною», що у своєму прагненні підніється до всесвітнього реформаторства та майже диктаторства перетворюється на напівбожевільного блазня, то Дюбал Вахазар — це вже на початку драми вождь-диктатор якоїсь уявної середньоєвропейської країни, котрий щодня вправляється у профетичній демагогії, тортурах та біологічній переробці людей, а закінчує безславною смертю від рук прибічників і перетворенням на таку ж «біологічну» купу гною. Проте химерні монологи диктатора Вахазара напрочуд близькі за стилем і змістом до викривальних пророцтв червоно-блакитного месії Малахія: «Кажу вам: нових людей можна створити, тільки знищуючи, а не вкладаючи кожному в голову високі думки, як це робить пан письменник. Хай собі бавиться, а я тим часом буду знищувати — в ім'я найпрекрасніших скарбів, в ім'я тих чудових квіточок, котрі розквітнуть у душах ваших дітей, коли вони прокинуться у пустелі духу і будуть волати, благаючи хоча б однієї краплі цього чогось, цього незмінного, великого і такого мізерного, що його можна знайти у кожній комашці, у кожній травинці, в кожному кришталікові, замурованому у скелі...» [2, с. 26].

Таким чином, обидва драматурги — поляк Віткевич та українець Куліш — у своїх провідних творах, у блискучій новаторській художній формі, позначеній лише різним рівнем гротескового перетворення реальності, відобразили найбільш небезпечну духовну хворобу ХХ століття — прагнення пересічної людини стати Боголюдиною, заповнивши антигуманною ідеологією метафізично-моральний вакуум пострелігійної епохи. І незнищеннє духовно-етичне значення усієї творчої спадщини Миколи Куліша полягає у закладеному в ній беззаперечному спростуванні таких головних світоглядно-онтологічних зasad тоталітарного світоустрою, як насамперед *міф про нову людину*, щодо вагомості якого В.Хархун справедливо визначає: «У тоталітаризмі визначальна роль відводиться антропологічним проектам, на яких чи не найбільше позначилась його мобілізаційна суть. Створити нову людину — означало спроектувати нову цивілізаційну модель, нову культурну ідентичність, а отже, констатувати свою окремішність, універсальність і довершеність. Космогонічні претензії радянського тоталітаризму

виявилися в активуванні архетипних начал міфологічного порядку» [7, с. 311-312]. Тож драматургія Миколи Куліша, завжди спираючись на глибоко національні модифікації визначальних архетипних начал людського буття, і водночас — корелюючи із світовими духовно-світоглядними тенденціями, — у своїх вершин-

них здобутках «Мина Мазайліо», «Народний Малахій» та «Патетична соната» — постає вражаючим художньо-філософським спростуванням антигуманних утопічних проектів не лише «нової людини», а й «нового суспільства», які були нав'язані батьківщині драматурга у насильницький спосіб.

### Література

1. Адмони В. Поетика и действительность. — Л., 1975. — 390 с.
2. Виткевич Станислав Игнаци. Сапожники. Драмы. — М., 1989. — С.26.
3. Зингерман Б. Введение // Очерки истории драмы XX века. — М.: Наука, 1979. — 437 с.
4. Кореневич М. Маска справжній уявна.(Гротесковість драматургії Миколи Куліша) // Слово і час. — 2000. — № 11. — С.33 — 37.
5. Корниенко Н. Театральная эстетика Курбаса // Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л.Курбасе. Литературное наследие. — М.: Искусство, 1988. — 456 с.
6. Стех Марко Роберт. Куліш і чорт: демонічні підтексти ранніх комедій драматурга // Слово і Час. — 2009. — № 5. — С.3—9.
7. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. — Ніжин, 2009. — 505 с.

*Anzhela Matiushchenko*

### **МЕЖДУ ДИКТАТОРОМ И ШУТОМ (ДРАМАТУРГИЯ МЫКОЛЫ КУЛИША В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ДРАМЫ АБСУРДА)**

**Аннотация.** Анализируя вершинные драмы Мыколы Кулиша «Мына Мазайліо» и «Народный Малахій» в философском и художественных аспектах, автор статьи находит определенные параллели и пересечения между творчеством украинского драматурга и его польского современника сюрреалиста Станислава Игнаци Виткевича. В их драмах, в частности, прослеживается как родственные тематические мотивы (деформации сознания в тоталитарном обществе), так и стилистические особенности (использование разных градаций гротеска). Также в статье исследуется определенное наследование формальных тенденций драматургии Кулиша в позднейшей драме абсурда Ионеско.

**Ключевые слова:** гротеск, сюрреализм, коммуникативный конфликт, драма абсурда.

*Anzhela Matiushchenko*

### **BETWEEN THE DICTATOR AND THE CLOWN (MYKOLA KULISH'S DRAMATIC ART IN THE CONTEXT OF THE WORLD DRAMA OF ABSURD)**

**Summary.** The author, in analyzing the philosophical and semantic and artistic aspects of top dramas of Mykola Kulish "Myna Mazailo" and "Narodnyi Malakhii", sets the aesthetic and semantic persuasions and parallels between the work of Ukrainian playwright and his Polish contemporary surrealist Stanislaw Ihnatsy Vitkevych. In particular, in their dramas it is observed as akin subjects (deformation of human consciousness in a totalitarian society) and lines of stylistics (use of grotesque).

The article also explores specific post allusions with creativity of Kulish in dramatic art of the founder of the European drama of absurdity Ezhena Ionesko: ideas of antihumanity of totalitarianism and communicative conflicts.

**Key words:** grotesque, surrealism, communicative conflict, the drama of the absurd.

*Стаття надійшла до редакції 26.10.2016 р.*

© Матющенко Анжела Вікторівна – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу української літератури ХХ ст. Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.