

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Бажан М.* Образ Леніна в українській літературі // Твори: У 4 т. – К., 1985. – С. 6-23.
2. *Борев Ю.* Эстетика. – М., 1988.
3. *Владимиров С.* Поэтическая лениниана // *Ленин* в советской поэзии / Вступительная статья С.Владимирова. Составление, подготовка текстов и примечания Р.Б. Вальбе, Р.А. Шацевой, Л.С. Шепелевой. – Ленинград, 1970.
4. *Дангулов С.* Дорога поисков // *Великий образ*. – М., 1970. – С. 102-108.
5. *Львенко І.* Ленініана Павла Тичини // *Тичина П.* Безсмертне Леніна ім'я. – К., 1971. – С. 5-21.
6. *Катаев В.* Неисчерпаемая тема // *Великий образ*. – М., 1970. – С. 97-101.
7. *Крижанівський С.* Образ і час. Образ В.І. Леніна в українській радянській поезії // *Поетична лениніана*. Вірші українських поетів про Леніна. – К., 1969. – С. 5-21.
8. *Ленін у літературі та мистецтві українського народу // Ленін і Україна: У 4 кн.* – К., 1970.
9. *Новиков В.* Вечно живой. Об основных принципах изображения В.И. Ленина в литературе и искусстве // *Великий образ*. – М., 1970. – С. 5-36.
10. *Пискунов В.* Советская лениниана (образ Ленина в советской литературе). – М., 1970.
11. *Скорський М.* Образ Леніна в українській радянській літературі. – К., 1983.
12. *Федорчук М.* У серці народним. Образ Леніна в українській радянській літературі. – К., 1971.
13. *Элиаде М.* Аспекты мифа. – К., 1995.
14. *Юстус У.* Вторая смерть Ленина: функция плача в период перехода от культа Ленина к культу Сталина // *Соцреалистический канон*. – СПб., 2000. – С. 923-952.



## Євгенія Гай

### БІБЛІЙНИЙ ТЕКСТ У ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША

Авторка досліджує біблійні мотиви, до яких звертається Микола Куліш, та визначає особливості функціонування біблійного тексту в його творах. У драматургії М. Куліша основні мотиви пророка та пророцтва, дороги, воскресіння, жертвоприношення, пошуку Землі Обітваної або Нового Єрусалима, а також апокаліпсису. Особливості введення біблійного тексту – розщеплення міфу, зміщення сакрального і профанного. Біблійний текст стає не лише універсальним кодом для глядача й читача, а й способом розвінчування тих засобів, що використовувала радянська влада для творення власного канону та ієрархії.

Ключові слова: інтертекстуальність, біблійний текст, біблійні мотиви, розщеплення міфу.

*Yevgeniya Gay. The biblical text in Mykola Kulish's plays*

The author of this essay investigates the biblical motifs used by Mykola Kulish and determines the modes of the biblical text's representation in the works of this playwright. The main motifs in Mykola Kulish's plays are the motif of prophet and prophecy, the motifs of the road, the Resurrection, sacrifice, the search for the Promised Land or New Jerusalem, and the apocalyptic motifs. The biblical text is usually introduced by means of splitting the biblical myth and inverting the hierarchy of sacral and profane elements. Thus the biblical text becomes not only a universal code for readers and spectators, but also a way to unmask the methods used by the Soviet authorities to create their own canon and hierarchy.

Key words: intertextuality, biblical text, biblical motifs, splitting of the myth.

Дослідники драматургії М.Куліша неодноразово указували на інтертекстуальність п'єс цього автора, порівнюючи його доробок із творами Ж.Б. Мольєра, Г.Ібсена та Б.Брехта. Проте звернення М.Куліша до одного з найвпливовіших текстів української та європейської культури – Святого Письма – довго залишалося поза увагою літературознавців. Одними з перших указують на використання митцем біблійних образів Л.Залеська-Онишкевич та С.Іванюк. Також деякі біблійні символи та мотиви розглядають у своїх статтях Т.Плахтій, О.Когут, І.Лисенко. Проте дослідники аналізують переважно “Народного Малахія” та “Патетичну сонату”, тоді як діалог М.Куліша з Біблією не обмежується цими п'єсами.

Апелювання до Святого Письма – не нове явище ані для світової, ані для української культури. Література Київської Русі, українське бароко, твори Г.Сковороди, Т.Шевченка, П.Куліша, І.Франка, Лесі Українки та письменників-модерністів засвідчують глибоку обізнаність авторів із текстом Біблії. Водночас, якщо порівняти твори, наприклад, Лесі Українки та Миколи Куліша, то побачимо відмінність у виборі та функціонуванні біблійних мотивів та образів. Зіставлення

творів М.Куліша із творами його сучасників – В.Маяковського (п'єса “Містерія Буфф”) та М.Булгакова (“Дияволіада”, “Майстер і Маргарита”) – також покаже різницю у використанні біблійного тексту. Прикметно, що у 20 – 30-ті рр. ХХ ст., коли радянська влада проголосила боротьбу з релігією, коли партія почала формувати літературу, відтинаючи все небажане, письменники й надалі переосмислюють біблійний текст.

М.Стех переконує, що навіть у ранніх творах (“97”, “Комуна в степах”) М.Куліша найбільше цікавила тонка психологічна мотивація вчинків персонажів, “для яких революційна боротьба стає особистим стремлінням до “нового життя” – напівуявної мети-символу”. Також дослідник зазначає, що для згаданих персонажів “революція має квазірелігійну основу, а радянська ідеологія набирає форми народного віросповідання” [11, 107]. Проблема орієнтуру, віри дедалі гостріше і глибше розглядається М.Кулішем. Це вже не виміри однієї комуни, а реформа всього людства. Провідне місце посідають профетичні мотиви.

Українські письменники ХІХ – поч. ХХ ст. звертаються до образу пророка й мотиву пророцтва, переважно щоб “дослідити глибинні підвалини духовного життя гнобленої нації через психологію її ватага-пророка. Адже насичене духовне життя – це те єдине й останнє, що лишається народові-невільнику, в якого паралізовано решту соціально-етнічних функцій його життєв'яву” [2, 29]. Тому навіть самого письменника сприймають як пророка і ставлять до нього ті ж вимоги, що й до відповідних біблійних авторів. Ця теза стала вже аксіоматичною, коли йдеться про творчість та життя Т.Шевченка.

Подібно мотив пророка інтерпретується й у творах І.Франка та Лесі Українки. Згадані письменники наповнюють цей образ психологізмом, масштабністю та багатоплановістю. Вони змальовують особистість, яка вирізняється серед натовпу. Їхній провісник свідомий свого покликання й відповідальності за свій народ, він готовий принести себе в жертву заради інших.

На відміну від попередників М.Куліш не змальовував лідера, сильну постать, здатну вести за собою. Пророки М.Куліша – це Саватій Гуска, який сам не знає, де ж йому сховатися від нового режиму. Це вигаданий і до того ж оголошений мертвим Хулій Хурина. Це чи то божевільний, чи то юродивий Малахій Стаканчик та замріяний і роздвоєний Ілько, а також розчарований Ігнацій Падур та наївна маленька Маклена. Ці пророки не промовляють від Бога, а живуть у світі, який Бог полишив, і намагаються заповнити Його місце.

М.Куліш відмовився не тільки від змалювання лідера, а й від зображення конкретного біблійного пророка та епізоду зі священної історії, що дало змогу авторові апелювати до всього біблійного тексту. Приміром, колезький секретар Саватій Гуска звертається до Бога словами Давидових псалмів, порівнюється і з праведником Ноєм, і з Мойсеєм. Водночас Гуска – це й натяк на Лазаря, якого воскрешає Ісус. У наступних творах профетичну місію втілюють Малахій Стаканчик та Ілля. Проте листоноша з містечка Вчорашнього – це не тільки алюзія до старозавітного пророка. Стаканчик бере на себе значно більшу місію: як Мойсей, Малахій виводить хворих із божевільні і, як Месія, намагається змінити людство і привести його до Нового Єрусалима.

Об'єднує Кулішевих героїв-пророків те, що вони, як і біблійні, невизнані та принижені. Секлета змальовує свого чоловіка справжнім мучеником, адже Саватій залишається вірним, з одного боку, старому режиму, а з другого – християнству й Богові, за що й зазнає кари від більшовиків. У нього забрано найцінніше – службу та побут, відшліфовані, усталені, підняті на рівень ритуалу: “Лампадок неугасимий горів. На олівку складалися. Не служба, а літургія-с була! Додому з неї, як з церкви, було йдеш. А вдома...” [8, 211]. Вдома ритуал тривав.

Гноблення й невизнання зазнає й інший пророк – листоноша Малахій. Його врочистий хід Харковом перериває Кум, пропонуючи відправити Малахія додому як в'язня, як божевільного, як відступника – етапним шляхом. На всі аргументи свого земляка Малахій відповідає, що його “народ послав”. Натомість Кум йому відрізає: “Брешеш, куме! Всі сусіди, увесь народ мене сюди послав, щоб

завернути тебе додому...” [7, 44]. Отже, маємо двох посланців. Для мешканців містечка Вчорашнього саме Кум – праведний, істинний посланець.

А між небом і землею живе поет Ілько Юга, який називає себе “всесвітнім пастухом” і хоче грати голубу симфонію. Юнак перейнятий не тільки мріями, а й загальнолюдськими цінностями та потребою справедливості. Це дає підстави Л.Залеській-Онишкевич називати Югу “сином” Малахія [4, 105]. Крім того, ім’я мрійника-поета нагадує пророка Ілля, який здійснив багато чудес, щоб повернути людей до віри Господньої, зокрема за допомоги й віру вдови з Сарапту Сидонського Ілля воскрешає її сина. Воскрешає й Ілько Юга. Він рятує Андре Пероцького від суду більшовиків.

Натомість у “Маклені Грасі” ані Бога, ані пророків уже немає. У темному й холодному світі цієї драми залишилися тільки друзочки від колишніх пророків. Наприклад, від товариша Окрая: “Маклена. Його поранили в ногу. Він комуніст. Іде! Їх четверо, величезні такі здоровила, похмурі та злі. А він ловить краплі дощу і сміється. Вони на нього дивляться, він – на весь світ. І ви думаєте, він один такий? Мільйон дев’яносто тисяч!” [6, 304]. Та чи зможе цей мільйон дев’яносто тисяч малахіїв, окраїв, ільків та маклен урятувати світ? Певно, що ні. Адже того, хто намагався повести народ, хто пророкував тепер уже не християнську віру (гуманність, за Зарембським, недоречна в наш час), не голубі реформи, а страйки та соціалізм, як і Малахія, ввіймано. Щоправда, товариша Окрая направили не до бжевільні, а до в’язниці.

До друзочок цього світу належить і Ігнацій Падур. Він не був міщанином-чиновником чи поетом-відлюдником. З відомого музиканта Ігнацій перетворився на жебрака, адже в Біблії написано, що пророка не визнає його батьківщина. Замість боротьби, шляху до кращого, Падур обирає горілку, дудочку й собачу конуру. Пошук ідеалу та істини, реформа людства та шлях до майбутнього у світі драми “Маклена Граса” вже неможливі.

Мотив дороги не суто біблійний, проте неодноразово він згадується у Святому Письмі як символ життя, шляху людини до Бога та спасіння. У комедії “Отак загинув Гуска” Івдонька ворожить, і карти показують дорогу Саватієві. На відміну від біблійних пророків та патріархів, дорога в Гуски не така далека – лише за місто до “блаженного” острова. Подібно починається й “Народний Малахій”, однак подорожі передують трагічне тло: “Ворожу, ворожу – і все оця карта... – Бідкається дружина Малахія, Тарасовна. – А тут ще й син: дорога у полі й місяць щербатий, що вже смутний, а що блідий... Немов би тіка, покотився за землею. А я стою при дорозі, як тінь та самотня... Це ж батько наш, місяць отой, чує душенька – втече він, поко-о-титься, загине в доро-о-зі...” [7, 6].

Роль мандрівника та вісника для Малахія не нова. Перед цим він працював листоношею. І якщо раніше він розносив людям новини, то тепер він несе людству оновлення, реформу та утопію. Як і учні Христа, грошей та одягу не має і Малахій Стаканчик, а от торбину з сухарями та ціпок він усе-таки бере у свої мандри. Та на відміну від учнів Христа Малахія довелося виборювати своє право на мандрівку, до якої негативно ставилися його сім’я, а надто кум.

Сусіди сприймають цю подорож інакше: “Гм... Воно справді – ціпок. І торбина. Це так, як на прощу йдуть... А може, він говіти налагодився, до ікони якої, абощо?” [7, 8]. Тут і криється оте “трагедійне”, як характеризує автор свій твір: Малахій заборонив пекти паски, крашанки викинув свиням та заявив, що “підходить до старенького бога хтось в червоному, лиця не видно і кида гранату” [7, 25]. Іншими словами, Бога для Малахія тепер немає, а є “пролетарський Олімп”. Тож і голосить Тарасовна за своїм чоловіком, як за мертвим. Адже вони в різних світах: кум, дочки, Тарасовна zostалися у світі, де головний Господь. Тут люди ходять до церкви, читають молитви, люблять старий уклад і міщанський затишок. Натомість Малахій переходить в інший світ, витворений ним самим – без Бога, але з голубими мріями та оновленою людиною.

Є в Малахія й антипод – прочанка Агапія. Ця стара жінка вірить у Бога й мандрує до Єрусалима. Її дорога – не менш ірреальна й химерна, ніж мандрівка

та проекти Малахія. Проте впертості та рішучості у старій жінки не менше, ніж у листоноші.

Прикметно, що обоє крокують на схід. Якщо Агапія йде до християнської святині і столиці, то Малахій йде до східної України, до тодішньої столиці — Харкова. Більш того, він радить і старій жінці змінити маршрут: "... не до гробу тепер єрусалимського нам треба йти, а до Ленінського Мавзолею, до нового Єрусалиму плюс до нової Мекки, — до Москви" [7, 31]. Проте подорож прочанки теж переводиться в низький реєстр — наприкінці п'єси стара жінка, як і Малахій, опиняється в будинку розпусти (квартирі мадам Аполінари). Ця подвійність шляхів повторюється в останній драмі Куліша — у твердженні Ігнатія Падуро про те, що християнство й соціалізм — це дві світові ілюзії.

Дорога неодноразово згадується у драмі "Патетична соната", де також подано два варіанти цього мотиву. Для Луки це дорога революції. Натомість Ілько йде дорогою кохання. Саме цей шлях, на думку поета, не дає людству стати "євнухом старим ... у пустині життя" [9, 192].

У драмі "Маклена Граса" замість дороги — тільки стежечка, на якій Маклена має зустрітися зі Зброжеком і вбити його. Людина відтепер сама вирішує, коли їй померти і скільки коштуватиме її смерть. Тож дорога до Бога більше не цікавить Зброжека, у нього залишається його земний маршрут, відповідний силам і устремлінням людини, — стежка. Однак такий шлях занадто вузький для Маклени: вона перелазить через мур і вирушає на схід — можливо, як і Малахій, до нових мекк Харкова й Москви — будувати бездушний соціалізм, а можливо, як стара прочанка Агапія, до Єрусалима — спокутувати гріхи.

У кожного героя та його дороги є кінцева мета. Від усіх мук, завданих радянською владою, Гуска хоче сховатися на "блаженному" острові й разом із П'єром веде свою сім'ю до острова, як Мойсей — євреїв до Краю Обітованого. Проте Куліш знову розщеплює міф — замість народу єврейського автор запропонував лише кумедну родину колезького секретаря з жінкою—"макітрою" та сімома перезрілими дочками, а замість Землі Обітованої — клаптик суходолу. Навіть "кари єгипетські" тут зменшені — замість десяти лих, які Бог наслав на Єгипет, маємо лише комарів та мух. І до того ж мучать вони не ворогів, а родину Гуски. Війною з цими комахами починається кожна дія комедії.

"Блаженний" острів не став для героя своєю територією. Тут немає найціннішого для Гуски — побуту. Адже дім, свічки, дзеркало, худоба мали для нього сакральне значення. А тому втеча на острів апіорі приречена на невдачу.

Натомість Малахій переслідує масштабнішу мету: він прагне все людство вивести до Нового Єрусалима, про який мріяли ще старозавітні пророки. У хворій уяві листоноші (дія II, сцена 7) з'являється образ реформованого світу, однак ця картина не виглядає новою. У структурі свого оновленого світу Малахій використовує ті ж координати, що й християни: заповіді Мойсея та Нагорна проповідь Христа змінюють людину, розкривають їй очі та навертають душу до істини. У світі, окресленому Малахієм, "виходить оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, ангелоподібна" [7, 53]. Христос каже, що обрані будуть, наче ангели Бога, які не одружуються й не можуть умирати (Лк., 20:34-36). Тож реформовані, ангелоподібні люди матимуть досить мало спільного зі світом реальним, адже в людині є і добро, і зло, є два начала, а втративши хоч одне з них, вона втрачає свою людську сутність. Існує в голубих мріях Малахія й центр — новий Єрусалим та гора Фавор. За Біблією, на цій горі відбулося перетворення, щоправда, не людини, як того прагне Малахій, а Ісуса Христа. Фавор стає місцем своєрідної кульмінації, адже у Святому Письмі ця сцена зображена між двома повідомленнями Ісуса про свою близьку смерть і воскресіння. Присутні тут і три апостоли: Петро, Яків та Іван — згодом очевидці агонії Ісуса. У Куліша поблизу Фавору опиняється Малахій Стаканчик. Йому теж доведеться пройти складний шлях, тільки жертву принесе не він, а його дочка. А з юрби оновлених людей Малахій вирізняє санітарку Олю. Саме вона і стане свідком агонії Малахія та Любуні.

У цій візії Оля несе святити яблука (плоди алюзійно відсилають до книги Буття та гріхопадіння Єви). Навколо Олі з'являються три спокусники. Першому – Кирюшикові – вона віддала і своє тіло, і свою любов, за що тепер доводиться платити самотністю, приниженням, розпачем і вагітністю. Про другого спокусника говорить Малахій, притягнувши якогось парубка та мадам Аполінару до раднаркому: “Та хто ж, як не ви перший, приступив з помаранчами до неї, як змій-спокуситель спокушав її під деревом біля церкви” [7, 34]. Спокушає Олю і санітар Трохим Іванович.

Та люди за реформою Малахія змінилися, і всі згадані персонажі тепер ідуть як прочани, як обрані до Нового Єрусалима. Тож тепер Оля не грішниця, не блудниця, навпаки, люди співають їй “осанну”. У Біблії це вигук пов'язаний із двома важливими для християн та юдеїв подіями. По-перше, “осанна” – це грецька форма вигуку, який походить з івриту й означає “Спаси, о Господи, тебе благаємо” (Пс., 118:25). Еволюція смислу від моління до привітання, вочевидь, відбулася завдяки святу Наметів (Суккот), що відзначалося в юдеїв на згадку про сорокарічне блукання пустелею перед приходом до Землі Обітованої [10, 153]. Оновлені Малахієм люди також співають “осанна” – вони завершують свої блукання й вирушають до Землі Обітованої, до Нового Єрусалима.

Урби, вітаючи Ісуса, коли той в'їздив до Єрусалима, кричали: “Осанна Сину Давидовому! Благословенний, хто йде у Господнє Ім'я! Осанна на висоті!” (Мт., 21:9). Оля не спаситель, але вона вагітна. Доля цієї дитини може скластися по-різному. Адже старозавітній Малахія пророкує про прихід Месії.

Апогеєм реформаторства стає “Сон Малахія” (дія третя, сцена 7). За словами Л.Танюка, цей епізод з'явився з ініціативи Л.Курбаса, і вже після сценічної реалізації М.Куліш уписав його до тексту п'єси. Ця сцена відсутня в редакції, яка зберігається в березільському музеї Харківського театру ім. Шевченка й за якою подається текст п'єси у двотомному виданні творів М.Куліша (1990). “Реформаторська машина” ставить продукування голубих мрій на конвеєр, а відтак збільшує масштаби реформування від експериментів над Агапією та Олею до мас: “Машина для перероблення людей із мотик, коліс, плугу, шестерні та іншого заліза [...] видавала голубих ангелів з жовтими і червоними квітами в руках. Такі ж квіточки потім з'являлися і на фіранках в борделі мадам Аполінари, і у такий спосіб зводили результати утопічної реформи людини до нуля” [5, 58]. Цитований фрагмент позбавляє серйозності реформу людини, запропоновану Малахієм Стаканчиком. Проекти листоноші перетворюються на пародію творення й оновлення людини в Біблії. Прийом зниження міфу, застосований у комедії “Отак загинув Гуска”, у “трагедійному” “Народному Малахіїві” сягає абсолюту.

Проте героєві не вдається втілити свій сон у життя, а візію Нового Єрусалима, що міститься в “харківській редакції” п'єси, М.Куліш спростовує. За Новим Єрусалимом видніються “голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо”. А далі цей біблійний сюжет – в'їзд Ісуса до Єрусалима – зменшується до харківських масштабів та радянської програми. Малахій іде “проповідувати” на завод і реформувати “гегемонів”. Та слова пророчі мають сенс, коли їх сприймають усерйоз, із Вірою, Надією й Любов'ю. Коли ж аудиторія, як робітники заводу “Серп і молот”, настроєна на іншу програму, а до всього ставиться зверхньо та скептично, то пророчі слова стають безглуздими, а Месія перетворюється на “ісусика на ослику”. Абсурдність ситуації дедалі загострюється – робітники не тільки розкладають образ Ісуса до численних “ісусиків на осликах”, а й узагалі нищать, пропонуючи пересісти з осла на асенізаційну бочку.

У п'єсах М.Куліша Бога немає на його традиційному місці, у звичній ієрархії, тому герої намагаються відшукати втрачені орієнтири. У комедії “Отак загинув Гуска” та “трагедійному” “Народному Малахіїві” ностальгічно згадується про Великдень за старого режиму: “Життя було. Навіть в піст, у великий перед Великоднем піст, нам у сто крат смачніше жилося, ніж тепер на перше їхнє мая. Бувало, на поклонах у соборі стоїш, а вже тобі у повітрі паскою пахне. Мрієш і

ждеш” [8, 213]. Для Гуски Великдень – це радість, достаток і час показати свою перевагу над іншими. Крім того, тоді це християнське свято відбувалося щороку – щороку Бог підтверджував свою присутність, щороку Син Божий віддавав себе в жертву заради спасіння людства. Проте воскресіння більше не відбувається. І якщо Гуска не говорить ані про “страсті”, ані про саме воскресіння Христа, то в “Патетичній сонаті” названі мотиви визначають центральну проблему.

У драмі описів Великодня та біблійних подій, що передували святу, немає, а Месія з’являється лише як розп’ятий Христос. Атрибути Великодня (піст, дзвони, крашанки) та його ідея (відкуплення людських гріхів) стають тлом усіх подій, що відбуваються на сцені, та світлом, яке падає на шлях героїв п’єси. Зокрема, з нагоди такого свята навіть безробітна модистка Зінька не приймала гостей. Коли весь християнський люд збирається розговіти, дівчині хочеться говіти. Проте в цьому несвоєчасному бажанні вчувається туга – за давнім життям, давньою гармонією, а ще більше за духовністю та людяністю: “прийшла великодня ніч, а за нею в гості мадам журба преться” [9, 175]. Тому для Зіньки Великдень – це насамперед час її духовного відновлення, тож дівчина каже “мій великдень”.

Проте воскресінню передуює фаза агону, добровільного конфлікту та самозречення, котре випадає на долю Ілька. У ту ніч він пише листа до Марини й веде внутрішню боротьбу між своїми почуттями й нерішучістю, між прекрасною мрією і тим невідомим, на яке може перетворитися ця мрія. Конфлікту “дороги революції” і “дороги кохання” ще немає, хоча приходить Лука і кличе допомогти з революційними брошурами “Коли війна скінчиться”, відриваючи Ілька від його мрій, і розв’язує внутрішню боротьбу протагоніста на користь нерішучості. Тим часом “Патетична соната”, супровід до *allegro*, переривається “стоголосою міддю великодніх дзвонів”. Ілько чує спів “Христос воскрес!” Однак воскресіння ще не відбувається, адже “низько над обрієм висить блідий, пощерблений серп місяців – розп’ятий Христос” [9, 189]. Муки, агон, спокуси тривають. Розп’яття модифікується в георгіївський хрест, якого отримав покалічений Оврам, з’являється лише химерне відчуття “ніби Великдень” та безліч трупів, до того ж, як в оксимороні, живих.

Натомість у “Маклені Грасі” взагалі не йдеться про воскресіння Христа. Цей мотив переводиться в той бездушний світ, в якому доводиться жити, а точніше виживати та доживати героям драми. Світ, який бачить Зброжек, постає лише у вимірах маклера: “Ранок – як банк, сонце – як золотий долар. Ще одна година, остання година. (Зиркнув на годинника). Ні! Банк відчиняється о десятій, ще три години, ще три години, тільки три години – і я заспіваю, гукну... Що я гукну? Ага! Я буду голосно приказувати: дзівни буг! Дзівни буг! Дзівни буг!” [6, 270]. У такому самому вимірі живе й Зарембський. Для них обох утрата грошей рівноцінна смерті, а швидке збагачення – воскресінню, як у Сина Божого: “Що ж він думає – після сьогоднішнього розп’яття на банківському хресті – воскреснути за три дні?” – так оцінює Зарембський стан свого ймовірного тестя [6, 281]. Тож голуба симфонія Малахія, Ілька та Ігнатія закінчується винищенням усього духовного й живого, індивідуального й доброго.

Життя вірянину – це не тільки молитва та церковні свята, а й принесення жертви та спокутування гріхів. Тож вагоме місце поряд із мотивом воскресіння у драматургії М.Куліша посідає мотив жертвоприношення. Якщо в комедії “Отак загинув Гуска” жертвою стає свиня Маргаритка, закопана в льоху, а п’єса “Народний Малахій” починається з “домашньої” літургії та вбивства улюбленої курки, то далі цей мотив загострюється й набуває трагічного звучання. Заради “голубих мрій” Малахій зрікається своєї дочки, і Любуна чинить самогубство. Тому і звучить наприкінці п’єси такий дикий дисонанс. Хоча Малахій перефразовує слова Біблії та порівнює себе з Христом (“І плювали, і били його по ланитах”), у нього відсутні головні риси Ісуса Христа – універсальна любов та жертвність.

“Патетична соната” сконцентрована на трагічному. Подібно до Ілька, його товариш Лука має своє віддзеркалення в Біблії. Це євангеліст Лука, знак якого – бик, жертвна тварина. Його Євангеліє починається зі спогадів Захарія,

служителя Єрусалимського храму, адже цей священник бачив біля жертовника янгола, який пророкує майбутню жертву й викуплення. А тому саме Луці Ілько розкажує про свій учинок. Ілько вимагає, щоб його покарали, щоб він спокутував свій гріх — зраду. Проте Лука вперто відмовляється це робити. Для нього така ситуація цілком логічна, а Ілько не виняток: “Поклади її (зраду. — Г.Є.) собі за знак, за попередження надалі, бо гей ще скільки жде нас споку, хитань і зрад у далеких походах, через усі світи, до далекої мети” [9, 253].

Водночас Ілько почувасться апостолом Петром. Тут важливо не тільки те, що цей учень зрікся свого вчителя, а й те, що саме Петро зберігає ключі від Царства небесного. Ілько Юга бере в Луки ключі й хоче побачитися з Мариною: “У мене ключ і од дверей, і од життя. Я одмикаю замок і чомусь намагаюся робити це якомога тихше, та ключ ніби перевертає світ, і він гримить... гримить... Входжу. Свічка” [9, 254]. Поет вирішує долю своєї мрії — він убиває її і змиває свою зраду. Адже Ілько — “всесвітній пастух”, він іде вгору, на горище й чує Патетичну сонату, тоді як мертва Марина сповзає по сходах униз, у підвал. Апостолу Петрові Господь простив зраду й довірив свою паству (“овець”), а з часом забрав у Царство небесне. Можливо, й Ілько буде прощений.

Наскрізні у драматургії М.Куліша й апокаліптичні мотиви. У комедії “Отак загинув Гуска” кінець світу постає тільки в уяві героїв. Наприклад, порушення Христонькою своєї обітничі мовчати Саватій розглядає як свідчення того, що катастрофа — кінець світу міщанина й колезького секретаря — уже близько. Як бачимо, коли одна мучениця заговорила, замовкла друга — свиня Маргаритка, закопана в льоху. Та якщо Саватієві лише здається, що його заарештували більшовики і що він загинув, то Малахій Стаканчик опиняється безпосередньо серед “геєни огненної” — у божевільні, на заводі “Серп і молот”, у квартири мадам Аполінари, де “продають” любов.

Образ божевільні в п’єсі з’являється двічі. Спочатку з божевільнею Малахій порівнює родину: “...сучасна сім’я — божевільня. Перший ступінь божевільні. Божевільний куток. Скорочено — божкуток” [7, 35]. Та згодом з’являється справжня божевільня — дача Сабурова. Це метафоричний образ стану, в якому перебуває суспільство. До речі, це не поодинокий образ у літературі 20-30-х рр. ХХ ст. До божевільні потрапляють герої М.Хвильового (“Санаторійна зона”) та М.Булгакова (“Майстер і Маргарита”). Про те, що сучасна сім’я та суспільство — це божевільня, переконливо доводить й інша драма М.Куліша — “Зона”, що немов перегукується із “Санаторійною зоною” М.Хвильового.

Малахій Стаканчик намагається втекти від божевільні, що панує в містечку Вчорашньому, та потрапляє в іншу — божевільню великого радянського міста. Герой ходить колами пекла, на які виразно вказують ремарки першої та третьої дій. “Заплакала, затужила у своєму домі (на Міщанській вулиці, №37) мадам Стаканчиха Тарасовна” [7, 4], — цими словами починається “Народний Малахій”, і їх підхоплює перша ремарка третьої дії: “Закрякли, закружляли над Малахієм у саду в Сабурові грайворони дзюбаті. Загомніли, закричали кругом його хворі” [7, 47]. Якщо перша божевільня — містечко Вчорашнє — утілює старий міщанський світ, то дача Сабурова в Харкові нагадує домівку темних сил. У християнській міфології гайворон “отожнюється зі смертю і злом, тому він став символом Диявола й провісником загибелі” [1, 48]. Один із хворих кричить: “Гей, чорні! Помовчіть!.. Тож не встиг ще бог світ створити, як вони небо вкрили і поклювали першу золоту зорю, із сонця решето зробили... темно мені і холодно!.. (сумно кричав на грайворонів один і звертався до Малахія). Реформуй сонце!” [7, 46]. У збуреній та хворій уяві цієї людини перемогу над Богом здобуває Диявол. Адже для християнина Сонце — передусім символ Марії та Ісуса Христа.

“Мешкає” на дачі Сабурова й інший провісник Диявола: одному з хворих здається, що він на плечах носить великого удава і “хвіст його волочиться десь по той бік світу”. Для християн змії сповіщає про присутність Диявола та злих сил. Він супротивник людини та символ людської зради [10, 97]. У п’єсі він стає

непосильною ношею для людини: “Це ж удав — всесвітнє зло. І тільки я впусти його — він задавить увесь світ... Поможіть!” [7, 52]. Малахій поспішає на поміч цьому хворому, не помічаючи, як цієї ж миті інший змій-спокусник зивається над своєю жертвою — Трохим Іванович заганяє Олю у глухий кут.

Не менш химерно виглядає завод — установка пролетаріату, найкращий зразок прогресу. Назва заводу збігається з символікою радянської влади — “Серп і молот”. Такий завод справді існував у Харкові. Більше того, “на час прем’єри там ішла велика реконструкція, через що зносили будинки поруч: з цього приводу сперечалися, і назва заводу була у всіх на вустах” [12, 756]. Безумовно, це додавало символічного значення образу: завод утілює технічний прогрес, який виганяє людей із власного дому.

Символ серпа часто з’являється в Біблії. А найстрашніше він змальований в Апокаліпсисі, коли йдеться про початок Суду Божого: “І той, хто на хмарі сидів, скинув додолу серпа свого, — і земля була вижата” [Об., 14:4-16]. А далі св. Іван пише “і потекла кров”. Усе це відповідає тій картині, яку бачимо на заводі.

Завод нічим не відрізняється від божевільні, на що звертає увагу Малахій: “Вітаю і разом питаю: невже і гегемонів загороджено мурами, та ще якими? (Показав на заводські мури). Тоді, будь ласка, скажіть, що різните вас з тими, що сидять по бупрах та по божевільнях? Там мури і тут мури...” [7, 65].

Малахій, намагаючись реформувати робітників і пролетарську систему, натомість ледь не потрапив до “геєни огненної”. На заводі почали лити метал: “Полилася рівчачками та жолобами огненна рідина, освітила огняно-червоним, аж гарячим, світлом увесь цех ливарний, загравами полихнула, одсвітилася на обличчях і в очах у кожного” [7, 72]. Малахій у цій сцені нагадує грішника, що потрапив до пекла: “А він в димі та в заграві метався між огнених річечок” [7, 72].

У світі, де немає Бога, Віри, Надії, Любові, жити годі. Власне, і сам такий світ не може існувати. Навіть Зброжек, попри свій талант підприємця та підступність, не здатен жити в такому “вакуумі”: “У мене астма. Весь світ захворів на астму! Астма давить увесь світ! Він харчить і давиться. Його серце — банк, усесвітній банк — ось-ось лусне...” [6, 286]. Як вийти з цієї ситуації? “Швидше пустити світові кров! Швидше кров!” — вимагає Зброжек. “І потекла кров із чавила аж до кінських вуздечок, на тисячу шістсот стадій...” — так описує початок суду Божого св. Іван [Об., 14:20].

Натомість Ількові бракує чистоти: “Який смітник кругом! Невже ж весь світ лише смітник, а мрії — випари із його!.. Так, Луко, всі дороги в світі — це лише орбіти: якою б не пішов, все одно повернешся туди, звідки вийшов — в яму” [9, 196]. А відтак у цьому бездуховному світі програми янголам нічого іншого не залишається, як стріляти в голубів. Так Зінька розцінює спробу Жоржика вбити Луку.

Окреслені мотиви не вичерпують теми діалогу М. Куліша з Біблією, проте яскраво засвідчують відмінність його рецепції від досвіду попередників драматурга. Для письменників ХІХ — поч. ХХ ст. біблійні мотиви, образи, алюзії — це можливість поєднати земний і сакральний час, піднести конкретні проблеми, образ, подію до масштабів загальнолюдських, до вимірів християнської історії. Українські письменники ХІХ — поч. ХХ ст. найчастіше звертаються до мотивів єгипетського та вавилонського полонів, виходу з неволі, потреби пророка як організатора державницьких змагань, трагізму нерішучої й інертної особистості у відповідальні історичні моменти. Натомість для модерністів біблійний текст став першим джерелом “позаукраїнських” сюжетів та можливість винесення літератури поза межі національної проблематики. У літературі ХХ ст., зокрема й українській, наголос робиться на особистості. Такими постають Неофіт-раб та Кассандра Лесі Українки, пророк Амар В. Винниченка та головний герой драми “По дорозі в казку” О. Олеся (хоча це не означає, що загальнонаціональні проблеми залишаються поза увагою українських письменників).

Мотиви, опрацьовані М. Кулішем, не так порушують питання національної свободи, взаємин пророка й народу, як розкривають тему обраності людини й



індивідуальної свободи, зради себе, проблеми вибору, пошуку гармонії та цінностей. Автор розщеплює міф, міняє місцями сакральне і профанне. Це досягається за допомогою:

1) *порівнянь, алюзій, ремінісценцій*. Настонька видається схожою на Варвару-великомученицю, терорист-есер П'єр — на Христа. Побут і часом спілкування підносяться на рівень ритуалу і становлять основну запоруку гармонійного, щасливого існування людини в цьому світі. Раднарком в уяві Малахія перетворюється на нову гору Фавор, а Москва — на Новий Єрусалим. А от для героїв “Маклени Граси” розп'яття тепер існує лише на банківському хресті, а воскресіння рівноцінне збагаченню;

2) *цитування Святого Письма*. Гуска взиває до Господа: “Пощо залишив ти мене? Всякую мя отринув еси?” Ці ж рядки 74-го псалма будуть згадані і в “Народному Малахії”. Листоноша Стаканчик апелюватиме також до Євангелія та Об'явлення св. Івана. До того ж порівняння й цитати часто вставлені не в роздуми героїв про життя і вічність, де, здавалося б, їхнє місце, а в побутові розмови про буденні клопоти і чвари.

3) *пародіювання*. У “Сні Малахія” (третя дія) розщеплення біблійної оповіді про творення людини та її духовного оновлення сягає абсолюту — реформаторська машина “штампує” голубих янголів.

Отже, усе, що відбувається в п'єсах М.Куліша, діється тут, на землі, з маленькою переляканою людиною, якій доводиться постійно пристосовуватися до оточення (“реформуватися”). У такий спосіб автор доводить, що трагедія Гуски, котрому немає місця навіть у себе вдома та на острові, не менша від трагедій біблійних пророків і мучеників. Водночас автор не відкидає Біблію та ієрархію, запропоновану християнством. Він застерігає, що приземлення святого, відмова від моральних цінностей та неусвідомлення своєї відповідальності призведуть до химерних мрій і появи бездушних, механізованих людей, як того прагнув Малахій Стаканчик. Біблійні мотиви та образи допомогли М.Кулішеві не тільки знайти універсальний код для глядача й читача, а й висловити спротив тим засобам, які використовувала радянська влада для творення власного канону та ієрархії.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Апостолос-Каптадона Д.* Словарь христианского искусства. — Челябинск, 2000. — 266 с.
2. *Бетко І.* Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX — початку XX століття. — Кіjuw, 1999. — 160 с.
3. *Біблія* або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту: Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. — К., 2002. — 1159 с.
4. *Залеська-Отишкевич Л.М.А.* Жертвоприношення і відкуплення у “Патетичній сонаті” Миколи Куліша // *Сучасність*. — 1998. — №5. — С. 105–109.
5. *Кузякина Н.* Становление украинской советской режиссуры. — Ленинград, 1984. — 80 с.
6. *Куліш М.* Маклена Граса // *Твори: У 2 т.* — К., 1990. — Т. 2. — 877 с.
7. *Куліш М.* Народний Малахій // *Твори: У 2 т.* — К., 1990. — Т. 2. — 877 с.
8. *Куліш М.* Отак загинув Гуска // *Твори: У 2 т.* — К., 1990. — Т. 1. — 509 с.
9. *Куліш М.* Патетична соната // *Твори: У 2 т.* — К., 1990. — Т. 2. — 877 с.
10. *Святе письмо* в європейській культурі. Біблійний словник. — К., 2004. — 320 с.
11. *Стех М.* “Революція маленької людини” у ранніх п'єсах Миколи Куліша // *Сучасність*. — 2004. — № 11 — С.107–118.
12. *Танюк А.* Коментар // *Куліш М.* *Твори: У 2 т:* П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, комент. А. С.Танюка. — К., 1990. — Т. 2. — 877 с.