

## Література:

1. Барабаш Ю. Яків Мамонтов / Юрій Барабаш // Радянське літературознавство. – 1958. – № 5. – С. 90–104
2. Гончарова-Грабовская С. Жанровая модель трагикомедии в русской драматургии конца XX века / С. Гончарова-Грабовская // Драма и театр. – Вип. 3. – Тверь, 2002. – С. 58–67.
3. Кисельов Й. Яків Мамонтов / Й. Кисельов // Українські радянські письменники. Критичні нариси. – Вип. 4. – К. : Радянський письменник, 1960. – С. 3–63
4. Кореневич М. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської «нової драматургії»: Автореф. дис... канд. філол. наук / М. Кореневич. – К., 2001. – 18 с.
5. Костюк Ю. Г. Творча і громадська діяльність Якова Мамонтова / Ю. Г. Костюк // Я. Мамонтов. Твори. – К. : Дніпро, 1988. – С. 5–35.
6. Кротевич Є. Я. А. Мамонтов / Євген Кротевич // Театр. – 1940. – № 6. – С. 29–31.
7. Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича / Яков Мамонтов // Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) Твори. – Харків-Київ : Література і мистецтво, 1931. – Т. VI : Біографія – Бібліографія – Критика – Архівні матеріали. – С. 143–251.
8. Мамонтов Я. Республіка на колесах // Твори / Яков Мамонтов. – К. : Держлітвидав України, 1962. – С. 219–272.
9. Мамонтов Я. Трагікомедія – жанр нашого часу / Яков Мамонтов // Нове мистецтво. – 1928. – № 4. – С. 4 – 5.
10. Мегела І. Шлях Миколи Куліша до новочасної драми: між вертепом і гротеском // У світі вічних образів / І. Мегела. – К. : Видавець Карпенко В. М., 2008. – С. 100–108.
11. Мейерхольд Вс. О театре. / Вс. Мейерхольд. – СПб, – 208 с.
12. Михайлець Гр. Я. Мамонтов. Республіка на колесах / Гр. Михайлець // Пflug. – 1928. – № 9. – С. 75–77.
13. Патріс Паві Гротеск // Патріс Паві Словник театру. – Львів, 2006. – С. 91–92
14. Словарь символов и знаков / Авт.–сост. Н. Н. Рогалевич. – Мн. : Харвест, 2004. – 512 с.
15. Словник символів культури України / За загальною редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренко. – К. : Міленіум, 2002. – 260 с.
16. Сулима М. М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. / М. М. Сулима. – К. : ПЦ «Фоліант» ; ВД «Стилос», 2005. – 368 с.

**Grotesque as a Method of Articulation of Tragicomic View  
on the World in the Play «Republic on Wheels» by Y. Mamontov**

Genre and stylistic peculiarities of tragicomedy «Republic on Wheels» by Y. Mamontov are explored in the article. The elements of grotesque and estrangement of «proprietary wheel» appear in the play. The image of such a «wheel» is also one of the dominants of the world image in the play «Owner» by Ivan Karpenko-Kary. Intertextual links between these images in the plays by Y. Mamontov and I. Karpenko-Kary help to understand genre nature of the play by Y. Mamontov deeper.

*Євгенія Гай (Київ)*

**БОЖЕВІЛЬНИЙ, ЮРОДИВИЙ, БЛАЗЕНЬ  
ЯК МОДУС СПІВІСНУВАННЯ МИТЦЯ І СУСПІЛЬСТВА  
У ЛІТЕРАТУРІ 20-Х – ПОЧАТКУ 30-Х РОКІВ ХХ СТОРІЧЧЯ  
(НА ПРИКЛАДІ ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША)**

Доба модернізму зробила тему митця і суспільства однією з провідних як у світовій, так і в українській літературі, натомість 20-ті рр. ХХ ст. на радянських теренах загострили її і піднесли до проблеми державної, про що свідчить хоча б політичний контекст літературної дискусії 1925–1928 рр. Письменникам доводиться обирати, до якої літературної організації долучитися, пояснювати свій художній метод й оприлюднювати своє ставлення до дійсності. Микола Куліш через «трагедійного» Малахія однозначно дає вирок суспільству й дійсності 20-х рр. ХХ ст. – божевільня. Ця тема не є новою ані для світової, ані для української літератури. Світ, що поза нормою, цікавив, зокрема, Лесю Українку (1896 – рік написання «Блакитної

троянди» та «Міста смутку») і Володимира Винниченка (оповідання «Честь», 1906 р.). Та якщо для Лесі Українки божевільня – це екзистенційна свобода митця, а для Винниченка – звільнення від соціального примусу [12; 73], то Куліш розкриває цю тему під дещо іншим кутом.

Образ божевільні в п'єсі «Народний Малахій» (1927 р.) з'являється двічі. Спочатку з божевільнею листоноша Стаканчик порівнює родину: «...Сучасна сім'я – божевільня. Перший ступінь божевільні. Божевільний куток. Скорочено – божкуток» [6; 35]. Та згодом з'являється справжня божевільня – дача Сабурова. Це метафоричний образ стану, в якому перебуває суспільство. До того ж це не поодинокий образ у літературі 20-30 років ХХ ст. До божевільні потрапляють герої Миколи Хвильового («Санаторійна зона», 1924 р.) та Михайла Булгакова («Майстер і Маргарита», 1928–1940 рр.). Про те, що сучасна сім'я та суспільство – це божевільня, переконливо доводить й інша драма Куліша – «Зона» (1926 р.), що перегукується із повістю «Санаторійна зона» Хвильового. Варто звернути увагу й на довоколалітературний факт: у 20-му році російський письменник та мешканець Полтави Володимир Короленко у своїх листах до наркома освіти Анатолія Луначарського запитує: «Але як вибити з голови населення думку, що тепер марить часом і сама дійсність...» (тут і далі переклад мій. – Є. Г.) [4; 447].

Повертаючись до тексту «Народного Малахія», не можемо не помітити умовності божевільня головного героя. Один з комендантів РНК говорить про Малахія: «Коли він не божевільний, то тоді ти або я божевільний, інакше не може бути» [6; 28]. З одного боку, діалог комендантів засвідчує визнання химерності суспільства і сьогодення – хтось мусить бути божевільним. Та з іншого боку, божевільня так поширена, мрійників і фантазерів так багато, що проекти Малахія видаються в принципі нормальними: «Ет... просто чудій!... І божевільного мало», – підсумовує один з комендантів [6; 28].

Малахій Стаканчик намагається втекти від божевільні, що панує у містечку Вчорашньому, та потрапляє в іншу – божевільню великого радянського міста. Герой ходить по колах пекла, що виразно підкреслюють ремарки першої та третьої дії. «Заплакала, затужила у своєму домі (на Міщанській вулиці, № 37) мадам Стаканчиха Тарасовна» [6; 4] – цими словами починається «Народний Малахій», і їх підхоплює перша ремарка третьої дії: «Закрякли, закружляли над Малахієм у саду в Сабурові грайворони дзюбати. Загомоніли, закричали кругом його хворі» [6; 47]. Якщо перша божевільня – містечко Вчорашнє – це старий міщанський світ, то дача Сабурова у Харкові – це домівка темних сил, що оселилися в тогочасній столиці України. Тут мешкають гайворони, які поклювали сонце, удав-«всесвітнє зло» з довжелезним хвостом та спокусник (санітар Трохим Йванович) – постаті знакові у християнській міфології.

Не менш химерно виглядає завод – установа пролетаріату, найкращий зразок прогресу. Назва заводу збігається з символікою радянської влади – «Серп і молот». Водночас символ серпа часто згадується в Одкровенні св. Івана, коли йдеться про початок Суду Божого. Натомість пророк Єремія порівнює слово Боже з молотом, який розбиває скелю [Єр. 23:29]. Варто згадати й книгу «Молот відьом», спрямовану проти еретиків та інакодумців.

Завод нічим не відрізняється від божевільні, на що звертає увагу Малахій: «Тоді, будь ласка, скажіть, що різнить вас з тими, що сидять по бупрах та по божевільнях? Там мури і тут мури...» [6; 65]. Тож Малахій просто потрапляє до «геєни огненної» і до чергового кола пекла: «А він в димі та в заграві метався між огнених річечок» [6; 72].

Але Малахій не мав би такої сили та й не виділявся б, якби був просто божевільним. Сакралізація його постаті, християнська символіка його імені, пророчий зміст його слів, численні біблійні ремінісценції наштовхують на думку про юродивий характер цього образу. Серед ознак юродивого – добровільне мучеництво Малахія (мовчання під час революції, дворічне сидіння в комірчині, піша мандрівка до Харкова та готовність стояти при РНК, як Симеон Стовпник), зречення сімейного стану, гра на людях (Стаканчик збирає на вулиці людей та приводить їх до РНК, а після самопомазання на «нармахнара» Малахій виголошує свої декрети всім божевільним та навіть їхнім видінням, як от верблужі вуха), критика суспільства (Малахій вказує як на хибність старого міщанського світу, так і на недоліки нового радянського. Він збудує пролетарське місто та хоче вже реформувати й радянські установи). Юродивий нагадує про істинний світ та руйнує світ дійсний, а відтак, за визначенням Сергія Юркова, юродивий є праобразом скорого Страшного Суду над людьми: «У цьому сенсі його фігура есхатологічна, він втілює прихід нового часу, судить світ» (переклад мій. – Є. Г.) [13;

55]. Тож не випадково Малахій заявляє: «Кришиться, дивіться, пада розбите небо, он сорок мучеників сторч головою, Христос і Магомет, Адам і Апокаліпсис раком летять... І сузір'я Рака й Козерога в пух і прах... (Заспівав щосили). «Чуєш, сурми заграли...» Сурми революції чую. Бачу даль голубого соціалізму» [6; 25]. Апокаліптичними мотивами пройняті й драми «Патетична соната» (1929 р.) та «Маклена Граса» (1932 р.).

Серед ознак юродивості – смиренність, з якою юродивий приймає побої та образи. Як зазначають Дмитро Лихачов та ін., юродство в давньоруських джерелах уподібнювалося хресному шляхові Ісуса Христа, а сам подвижник порівнюється зі Спасителем, – щоправда, неявно, за допомогою «прихованої» цитати з Псалтиря [8; 87]. Нагадаємо, що драма «Народний Малахій» закінчується прихованою цитатою з Біблії про побиття Ісуса Христа: «І плювали, і били його по ланитах. То він, узявши сурму золотую, подув у ню... (вийняв дудку) і заграв всесвітньої голубої симфонії (заграв на дудку). Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю...» [6; 83].

Дудка у «Народному Малахії» постає у двох аспектах. З одного боку, це сурми, які, за Біблією, спричиняють падіння Єрихона, та сурми з Откровення св. Івана, які віщують у Біблії настання Страшного Суду. Це і сурми революції, що проголошують падіння старого світу та настання нової епохи. Невипадково в українському перекладі «Інтернаціоналу», зробленому Миколою Вороним, є рядки: «Чуєш: сурми заграли! Час розплати настав». І не випадково після арф, гармонійною музикою яких пройнята перша збірка Павла Тичини «Сонячні кларнети» (1918–1919 рр.), у другій збірці – «Плуг» (1920 р.) – поет «грає» на трубах, гобоях, фанфарах. Однак, як зазначає Ніна Над'ярних, ці інструменти вже не звучать у космічному оркестрі, а ретранслюють шум, галас, гуркіт, які принесли події першої половини ХХ ст., а найстрашніше те, що до цієї какофонії залучений і космос. «В умовах такої цивілізації, в революційну епоху, яку поет прирівнював до страшного суду, космічний оркестр може звучати тільки так», – резюмує дослідниця (переклад мій. – Є. Г.) [9; 39].

З іншого боку, дудки – це один з інструментів, на яких грали під час того, як пророки виголошували свої пророцтва. Сергій Іванюк уточнює значення слова «пророкувати»: «В оригіналі (Біблії. – Г. Є.) йдеться не про «радісний крик», а про пророкування, про той особливий його різновид, коли пророцтво виголошується в танці, зі співом, вигуками та підвиванням» [3; 187]. Отже, Куліш накладає українську традицію і проходить еволюцію від сурми (біблійної та революційної) до пророкування в танці й екстазі, до пророкування через дудку та гру юродивого.

Однак Малахія важко визнати однозначно юродивим. Зрештою, ця традиція не характерна для української культури. Тож природно, що в постаті Малахія поряд з рисами юродивості є й риси блазня, добре знаного українським письменником за драматургією Шекспіра.

Стаканчик залишається міщанином з містечка Вчорашнє, маленькою людиною, яка занадто багато на себе взяла – реформувати людство і цей світ, а відтак втрутилася у справи Божі; людиною, яка потонула у своїх химерних мріях; людиною, яка попри риси юродивого та пророка, втратила найголовнішу чесноту для християнина – любов до ближнього.

Подібні образи є і в російській літературі того часу. У 1924 році Михайло Булгаков пише повість «Фатальні яйця», де створює образ Олександра Семеновича Рокка, завідувача зразкового радгоспу «Червоний промінь», людини, яка пройшла цікавий шлях: музикант-професіонал (флейтист!), революціонер з «нищівним маузером», реформатор та експериментатор. Прикметно, що в повісті звуки його флейти вперше лунають перед страшною трагедією, коли експеримент виходить з-під контролю, а з яєць вилуплюються величезні змії. Як факір, Рокк намагається заморозити змія грою на флейті, проте змії не піддається і замість цього пожирає дружину завідувача. Інтуїтивність цього пориву і спроби за допомогою гри заволодіти іншим створінням певною мірою нагадує гру юродивого, який збирає і «зачаровує» натовп. Однак у цьому випадку від реформ такого флейтиста гине ледь не все населення країни. Як і Малахій, професор зоології Персиков та завідувач зразкового радгоспу Рокк хочуть змінити природу, втручаються у справу Всевишнього, що апіорі приречено на поразку.

Щодо повісті «Фатальні яйця», варто зауважити, що описана в творі катастрофа сталася внаслідок банальної помилки – переплутали замовлення Олександра Рокка на курячі яйця та замовлення професора Персикова на зміїні яйця. Для Булгакова революція і все, що після неї сталося, – це жарт. Суголосне цьому і бачення Володимира Короленка: «Над Росією плин

історичних доль здійснив майже фантастичний і дуже злий жарт» [4; 455]. Цікавим є трактування цим письменником постаті анархіста Махна: «Під час останнього захоплення Полтави махновці знову допомогли вам, а потім радянська влада оголосила його (Махна. – Є. Г.) поза законом. Але він сміється з цього, і цей сміх нагадує істинно мефістофельську гримасу на обличчі нашої революції» [4; 465]. Тоді як Мефістофель – постать знакова як для Булгакова, так і для Куліша, а сам Малахій пояснює, що потрапив до божевільні внаслідок помилки.

У 1928 році російський драматург Микола Ердман пише п'єсу «Самогубець», де з'являється інший духовий інструмент – гелікон. Головний герой п'єси – Подсекальніков Семен Семенович, колишній чиновник, а нині безробітний – прагне навчитися грати на геліконі: «Бійний бас – це музика. Духова труба. Вивчити її можна за дванадцять уроків. І тоді відкривається золоте дно. У мене навіть кошторис уже складений» (тут і далі переклад мій. – Є. Г.) [14; 97]. Та коли і цей мрійник отримує свій духовий інструмент, то з нього лунає не прекрасна мелодія, а какофонія. «Я дивився на нього як на якір порятунку. Я крізь цю трубу розгледів своє майбутнє» [14; 108], – таке розчарування у своїй мрії підштовхує героя погодитися накласти на себе руки заради слави, грошей та гаданої ідеї – гумор у стилі Чичикова.

Лариса Залеська-Онишкевич зазначає, що у драмі «Патетична соната» гелікон (як і багато інших образів цієї п'єси) поступово змінює своє значення, реалізуючи «перехід від мітичного до демонічного/іронічного модусу (Нортроп Фрай)»: якщо на початку драми гелікон безпосередньо був пов'язаний зі своїм грецьким походження (слово «геліос» означає «сонячний, ясний, сяючий») та богом Аполлоном, символами якого саме є чистота і світло, то поступово гелікон втрачає цю «саяніть» і завдяки своїй формі дедалі виразніше нагадує удава та змія [2; 126–127], а це, у свою чергу, символи диявола та темних сил. Присутність такого інструменту-символу цілком вписується і в есхатологічні очікування першої третини ХХ ст., і в творчі концепції митців того часу. «Молоді письменники 20-х років ХХ ст. також були спокушені революцією. Вони теж мріяли змінити людей. Кращі з них зрозуміли, що починати треба з себе, зрештою обрали шлях Фауста, а не Малахія», – зазначає Сергій Іванюк [3; 189].

Дудка та митець з'являються в драмі «Патетична соната» та «Маклена Граса», а у п'єсі «Вічний бунт» з Малахієм пов'язують постать романтика Ромена. Куліш показує два різних шляхи митців – Ілька Юги та Ігнація Падур, драматург і далі шукає для себе маски та способи взаємодії з дійсністю, але цього разу переважають блазнівські мотиви та скепсис.

У драмі «Патетична соната» поет Ілько Юга доводить товаришеві, що в мистецтві, окрім естетики, є й користь, та фактично цитує Подсекальнікова із п'єси «Самогубець»: «І заробіток теж. Це ж гелікон оркестру, що грає влітку на бульварах, восени на весіллях, взимку на похоронах – з оркестру гуманізму. Є геліконісти, що добиваються од цього удава такої, що він не просто грає, а дзвонить, як срібний дзвін. Отак: бом, бом» [7; 179]. Чи це не космічний оркестр Тичини, який порівняно з 1921 роком – час виходу збірки «В космічному оркестрі» – та з 1929 роком – часом написання «Патетичної сонати» – втратив свою сонячність та гармонію? Чи не та це гуманність, яка за Зарембським, героєм драми «Маклени Граси», у цей час уже не доречна? Тож Ілько й не виконує свого плану – він не навчився грати на геліконі й не увійшов до оркестру гуманізму, натомість вчинив убивство – коханої людини й мрії. На особливу увагу заслуговує той факт, що у кількох варіантах п'єси з'являється образ пастуха: Марина бачить Ілька пастухом, який робить для неї сопілку. Реальністю це не стає, адже Ілько хоч «трохи мрійний, проте певний, свій», його шлях – це шлях компромісу, примирення з програмою та мовчання «дудочки вкраїнської», а відтак втрата свого «я» та смерті як митця.

Музикант Ігнацій Падур з драми «Маклена Граса» обирає інший шлях. Він підкреслено самотній, а його місце проживання – собача будка. Відтак колись знаний на весь світ і талановитий піаніст, представник світу високого, опинився не тільки внизу, у собачій буді (на відміну від Ілька, який живе на горіщі і який після вбивства Марини у підвалі знову піднімається нагору), а взагалі поза суспільством – адже соціальному світу у п'єсі «Маклена Граса» відповідно до вертепної структури поділений на три поверхи, а Падурові не знайшлося місця навіть у підвалі.

З одного боку, музикант по-блюзнірськи резонерствує: «Я! (Вилізає з буди). Я – як єдність самосвідомості у філософії, світова субстанція, невмируще я!» [5; 300]. А з іншого боку, саме в уста Падура вкладено найтверезіші (парадоксально – адже сам персонаж п'яний) і найуїдливіші слова:

«Це, ma fille, мої юнацькі фантазії та мрії. А ти їх мені сьогодні повторюєш. Сьогодні, коли я вже виріс із них і знаю, що соціалізм – це буде лише друга після християнства світова ілюзія...» [5; 303].

Проте в образі Падура немає сакральності, характерної для юродивих, і яка є в образі Малахія Стаканчика. Падур залишається на межі мистецтва і життя, він не забуває про піаніно і світову славу, але наразі грає жебрака. Дудка Падура грає іншу мелодію, ніж дудка Малахія – це вже проблема не маленької людини, збуреної революцією, не проблема митця і суспільства, а питання взаємодії митця і держави (системи, диктатури). Музиканта непокоїть питання, чи повинен митець стати на коліна перед сильними світу цього. Спочатку йому здається, що жебрацтво і дудка – це промовистий жест щодо системи, що у такий спосіб він примусить натовп та його чільників зважати на митця. Водночас він розмежовує високе мистецтво, яке не стане «цілувати пантофлю папи», та мистецтво низьке: «Так. На жаль, це я, що грав, як ви кажете, на дудці перед паном Зарембським. Але я грав йому на дудці! На дудці, чорт забирай! На дудці! На інструменті високого мистецтва я ніколи не гратиму панові Зарембському!» [5; 300]. Перехід митця від мистецтва високого до мистецтва низького Падур вважає не актом покори, а навпаки протестом та докором суспільству. Але і така позиція виявляється ілюзорною, адже свобода не терпить компромісів: «От мені гадалося, що вповзаючи в цю буду на колінах, я все-таки не стою перед ним на колінах. А виходить – навпаки. Прибігає вночі якась наївне дівча – і просто так питає – чи не той я, що сьогодні грав їм на дудці. Але що гірш? Дудка чи коліна? Га? Тепер я у вас питаю?» [5; 302]. І на відміну від Малахія, Падур не лише не захоплюється своєю грою, а взагалі не може грати: «... (Він намагається схопити мелодію на дудці, але збивається. Спазми не дають. Корчиться – так хочеться плакати. Щоб уникнути цього, він намагається жартувати). Які сентименти! (І скоцдорбившись від спазм і холоду, додає). І яка іронія! Горілки!» [5; 322].

Подібну позицію займає головний герой повісті Юрія Олеши «Заздрість» (1927 р.) – Микола Кавалеров. Дослідник творчості Юрія Олеши – Аркадій Белінков – формулює проблему так: «поет і товстун», «поет і натовп» [див.: 1].

Та на відміну від героїв Куліша, Кавалеров прямо говорить про свою функцію блазня (що в Середньовіччі було професією): «Він, Андрій Бабічев, займає пост директора тресту харчової промисловості. Він великий ковбасник, кондитер і повар.

А я, Микола Кавалеров, при ньому блазень» (тут і далі переклад мій. – Є. Г.) [10; 28].

Тут підкреслено фізичну та соціальну нижчість, незначущість Кавалерова. Він спить на чужому дивані в чужій квартирі. Він не має свого місця у цьому світі. Його постать, як і постать Малахія та Падура, антисуспільна. Та якщо бути точним, все ж таки одне місце у Кавалерова є, але воно нагадує буду Падура – закуток у квартирі старої і бридкої вдови Анечкі, темний, брудний, з купою кішок. Але як і Падур, і як блазень, Кавалеров хоче зробити щось провокативне: «...Що як взяти та й вчинити щось безглузде, вчинити якийсь геніальне бешкетництво і сказати потім: «Та, ось ви так, а я так»» [10; 39].

До того ж кавалеров – митець. Як Падур, він «грає на дудці» перед сильними світу цього й обирає низове мистецтво, мистецтво сміху і пародії – пише «монологи та куплети про фінінспектора, радбаришень, непманів і аліменти». Він ще ніби не втрачає надії на справжнє мистецтво і славу великого митця, тож послідовно розмежовує слово високого мистецтва та слово сказане для товстунів: «Це зрозуміло вам? Ні? Так ось ще. Через біг сукня її була в безладі, відкрилася, і я побачив: ще не вся вона засмагла, на грудях у неї побачив я голубу рогатку вени... А тепер – по-вашому...» [10; 59]. Але фінальна фраза Івана Бабічева про те, що наразі черга Кавалерова спати зі старою потворною Анечкою, повністю засвідчує приниження митця, його блукання та деградацію. Тоді як Падурові його стан «блазня» та жебрака неприємний, він не втрачає гідності, самоповаги і ще має сили на боротьбу із системою.

В 1930 році Юрій Олеша пише п'єсу «Список добрих справ», де з'являється образ акторки Олени Гончарової – образ автобіографічний і трагічний. Героїня грає роль Гамлета і ніби вірить і не вірить у той світ, що виник після Жовтневої революції. Саме цій героїні автор дає гамлетівські слова про флейту: «...Невже ви гадаєте, що на мені легше грати, ніж на цій дудочці? Зовіть мене яким хочете інструментом: ви зможете хіба що розладнати мене, але не заграти на мені» (переклад Леоніда Гребінки) [11; 66].

Загалом мотив флейти був надзвичайно популярний у першій третині ХХ ст. і засвідчує звернення Куліша не лише до українського, а й до російського контексту: наприклад,

Володимир Маяковський (флейти грають у трагедії «Володимир Маяковський» 1913 р., віршах «А ви змогли б?» та «Вивіскам» 1913 р., у поемі «Флейта-хребет» 1915 р.; образ труби з'являється у віршах «Порт» 1912 р., «Дещо стосовно диригента» 1915 р.), Осип Мандельштам (вірш «Вік» 1922 р., пізніше – вірші «Чорнозем» 1935 р., «Глечик» та «Флейти грецької тета і йота» 1937 р.), Марина Цветаєва (поема «Крисолов», 1925 р.) тощо. У кожного автора своя концепція флейти, дудки, труби, «тростини, що співає», але у багатьох випадках цей мотив був пов'язаний з самовизначенням митця, розуміння творчості як власного життя, крові, долі.

Герої Куліша, як і флейта Гамлета, «розладнані» – божевільні або сп'янілі, комічні й трагічні, що час від часу вдаються до юродства та блазенства. Цілком логічно, що до образу митця, який грає на дудці, митця, який вдає жебрака та юродивого, Куліш приходять не одразу. Його перша п'єса – «97» (1924 р.) – написана у дусі народницького позитивізму, а «Комуна в степах» (1925 р.) має риси соцреалізму. Після цих п'єс драматург пробує подолати суперечності доби за допомогою гоголівського сміху – комедіями «Отак загинув Гуска» (1925 р.) та «Хулій Хурина» (1926 р.). Але як зазначив Дмитро Ліхачов, «сміхова робота» має свою інерцію: «Той, хто сміється, не має на думці зупинитись у своєму сміхові» (переклад мій. – С. Г.) [8; 35]. Тож далі Куліш звертається до образів гротескних. Божевілля – це наслідок ситуації, в якій опинилися герої Куліша; це метафора світу, в якому опинився і сам автор. А юродивість та блазенство його героїв – це проблема поета і держави; це спосіб існувати і творити в системі, занадто регульованій і диктаторській, в системі, де можуть вижити лише безликі гвинтики; це жест, яким можна виказати свою незгоду з дійсністю; це спосіб збудити інших від сну та мрій.

Більш того, автор сам вдягає маску юродивого, сам робить жест, яким викликає, з одного боку, гоніння, докори, зрештою, арешт, а з іншого – захоплення та визнання таланту. Божевільний, юродивий, блазень – це спокута за мрії в «загірну комуну», реакція на систему, що не залишає місця для мислення та творчості. Одна з функцій юродивого – нагадувати, що свобода існує, герої Куліша мислять і творять – тільки вже у якийсь химерний спосіб, відповідно до місця і часу.

#### Література:

1. Белинков А. В. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеся / А. В. Белинков ; [предисл. М. О. Чудаковой]. – М. : РИК «Культура», 1997. – 540 с.
2. Залеська-Онишкевич Л. Омфалос у «Патетичній сонаті» Миколи Куліша / Лариса Залеська-Онишкевич // Сучасність. – 1994. – № 1. – С. 125–128.
3. Іванюк С. С. Лікар і листоноша (типологія Фауста і Малахія Стаканчика: світоглядно-естетичні аспекти) / Сергій Іванюк // На пошану пам'яті Віктора Китастого. Збірка наукових праць. – К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2004. – С. 173–191.
4. Короленко В. Г. Письма к Луначарскому // Собр. соч. : в 5 т. – Л. : Худ. литература, 1990. – Т. 3 : Рассказы (1903–1915). Публицистика. Статьи. Воспоминания о писателях / Владимир Галактионович Короленко ; [ред. Г. Бялый, сост., авт. примеч. Б. Аверин]. – С. 453–479.
5. Куліш М. Г. Маклена Граса // Куліш М. Г. Твори: У 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Микола Куліш ; [упор., підгот. текстів, комент. Леся Танюка]. – С. 261–325.
6. Куліш М. Г. Народний Малахій // Куліш М. Г. Твори: У 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Микола Куліш ; [упор., підгот. текстів, комент. Леся Танюка]. – С. 3–84.
7. Куліш М. Г. Патетична соната // Куліш М. Г. Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Микола Куліш ; [упор., підгот. текстів, комент. Леся Танюка]. – С. 174–260.
8. Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л. : Наука, 1984. – 295 с.
9. Надъярных Н. С. Мирь Павла Тычины (за парадоксами барокко и футуризма) / Н. С. Надъярных // История национальных литератур. Перечитывая и переосмысливая. – М. : Наследие, 1998. – Вып. III. – С. 22–55.
10. Олеся Ю. К. Зависть // Избр. сочинения / Юрий Карлович Олеся. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1956. – С. 25–130.
11. Шекспір В. Гамлет ; [пер. з англ. Леонід Гребінка] // Твори : у 6 т. / Вільям Шекспір. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 5–118.
12. Щітка Л. Д. Генеза образу божевільні в українській літературі першої третини ХХ ст. / Любов Щітка // Наукові записки НаУКМА. – К., 2001. – Том 19 : Філологічні науки. – С. 71–77.
13. Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.) / С. Е. Юрков. – СПб : Летний сад, 2003. – 210 с.

14. Эрдман Н. Р. Самоубийца // Эрдман Н. Р. Самоубийца: Пьесы. Стихотворения. Интермедии. Воспоминания и переписка / Н. Р. Эрдман. – М. : Эксмо, 2007. – С. 84–178.

**Madman, «God's Fool» and Jester  
as a Modus of Coexistence of an Artist and Society  
in the Literature of the 20's – the Beginning of the 30's of the XX Century**

The author researches the images of madman, «God's fool» and jester in such dramas by Mykola Kulish as «Narodnyy Malakhyi», «Patetychna Sonata» and «Maklena Hrasa». These images reflect a way of coexistence of an artist and society in the literature of the 20's – the beginning of the 30's of the XX century. They are closely related to the images of flute and pipe which are also analyzed in the article. In order to study the problem in question and trace the presenting peculiarities of the mentioned above images and motives the author also applies Ukrainian and Russian context and works by such writers as Khvylovy, Tychna, Bulhakov, Olesha and Erdman.

*Ярина Цимбал (Київ)*

**«ХАРКІВСЬКИЙ ТЕКСТ» 1920-Х РОКІВ:  
ОБІРВАНА СПРОБА**

«Харків, Харків, де твоє обличчя?» – необережно запитав Павло Тичина далекого 1923 року, і відтоді дослідники зневажливо кривляться в бік Харкова, мовляв, чого варте це місто, крім отаких-от риторичних питань [наприклад, див.: 10]. Очевидно, тичининські рядки – незаперечна класика! – зіграли свою негативну роль у тому, що ні Харків як літературний образ, ні «харківський текст» досі не потрапляли у фокус літературознавчих інтересів. Звісно, були тому й вагоміші історичні та соціально-економічні причини: 1934 року столиця України перенеслася з Харкова до Києва, відтак письменники взялися активно розвивати міф Києва; ще якихось двадцять років тому корпус художніх текстів, «дозволенних» для читання та опрацювання дослідниками, не дораховувався багатьох творів і авторів.

Тим часом саме у 1920-х – на початку 1930-х років з'явилися яскраві приклади того, що можна окреслити як «харківський текст» української літератури. Чи є підстави вживати цей термін, чи правомірний він узагалі, які його характеристики, які тексти він охоплює? Спробувати відповісти на ці та інші пов'язані питання і буде метою та завданням цієї статті.

Семантична пов'язаність різних текстів про Петербург свого часу дозволила російським дослідникам, передусім Владіміру Топорову, виділити як окреме специфічне явище так званий «петербурзький текст». Відтоді з'явилися безліч таких «текстів» – «московський», «празький», «київський», «одеський», «ню-йоркський», «паризький», «берлінський» тощо. Зрештою, нині кожне місто, про яке написано хоча б з десяток художніх творів, претендує на свій власний «текст». І саме цього побоювався Топоров, застерігаючи від плутання теми міста, образу міста й конкретного міського тексту. Сам він «петербурзький текст» означає як «некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального» [12; 23].

Беручи за точку відліку Петербург як «порождающий тексты феномен», літературознавці загалом уже окреслили сукупність текстів, які, власне, й становлять «петербурзький текст». Критерієм відбору була не лише подібність описів міста, а – насамперед – «осознание (и/или “прочувствование-переживание”) присутствия в Петербурге некоторых более глубоких сущностей, кардинальным образом определяющих поведение героев структур...» [12; 26].

На цьому тлі вочевидноється неспроможність багатьох локальних міських текстів, у яких поведінку героїв визначають зовсім інші чинники, аніж місто, де вони діють. Ці міські тексти, наприклад ризький [див.: 15], потребують щонайменше додаткової аргументації, розширення