

Марко Роберт Стех

КУЛІШ І ЧОРТ: ДЕМОНІЧНІ ПІДТЕКСТИ РАННІХ КОМЕДІЙ ДРАМАТУРГА

На основі аналізу інтертекстуальних елементів, які поєднують ранні комедії Миколи Куліша “Отак загинув Гуска” та “Хулій Хурина” із творчістю Миколи Гоголя, Володимира Винниченка, М.Булгакова, І.Еренбурґа й інших авторів, стаття обговорює наявні в п’єсах демонічні мотиви та підтексти, які вписують творчість М. Куліша в ширший комплекс творчих шукань провідних представників російської та української літератури початку ХХ ст., твори яких, попри позірний суспільно-заангажований тон, не вміщувалися в рамки марксистської класової теорії, а промовляли мовою релігії або неканонізованої містики.

Ключові слова: квазірелігійна радянська влада, “чортівський туман”, “невмируща пошлість людська”, демонічні й антихристові риси, *diabolus maior*, *diabolus minor*.

Marko Robert Stekh. Kulish and the devil: Demonic subtexts in Mykola Kulish's early comedies

Based on the analysis of intertextual motifs that link Mykola Kulish's early comedies, “Thus Huska Perished” and “Khuliy Khuryna”, with the works by Nikolai Gogol, Volodymyr Vynnychenko, Mikhail Bulgakov, Ilya Ehrenburg, and other writers, this paper discusses demonic elements woven into the fabric of Kulish's plays. These motifs and subtexts reveal the relevance of Kulish's plays within the wider context of works by leading early 20th-century Russian and Ukrainian writers who, in spite of their apparent socially engaged tone, did not fit into the framework of the Marxist class theory and used the language of religion or non-canonized mysticism.

Key words: quasi-religious Soviet power, “demonic fog”, “man's immortal banality”, demonic and Antichrist features, *diabolus maior*, *diabolus minor*.

Свого часу в есеї про найраніші драми Миколи Куліша, “97” (1924) і “Комуна в степах” (1925) [29], було зроблено спробу продемонструвати, як ті, здавалося б, “наївні” [32, 78] агітки (чи, за іншим твердженням, “зразки соціалістичного реалізму в період його становлення” [16, 190]), у своїй суті зосереджені на дослідженнях глибинних психічних процесів, які формують дії і поведінку селян (революціонерів і контрреволюціонерів) у стихійній боротьбі, що спалахнула на глухих степових шляхах півдня України на початку 1920-х рр. Показано, в якій формі і з яких психологічних спонук ці люди сприйняли панораму революційних катаклізмів не як результат радикальних соціо-економічних перетворень (так це хотіли б наświetлювати марксистські критики), а як вияв конфронтації релігійного характеру між квазірелігійною радянською владою та християнською церквою в боротьбі за владу над людськими життями й душами.

Матеріал цих двох ранніх п’єс, а ще чіткіше — подальший розвиток споріднених ідей та мотивів у пізніших п’єсах Куліша (“Народній Малахій” (1927), “Патетична соната” (1929), “Вічний бунт” (1932)) указують на пов’язаність квазірелігійного ставлення до революції із напівсвідомими та несвідомими прагненнями персонажів до особистого вдосконалення й самореалізації (індивідуалізації в юнгівському розумінні), проєктованими крізь призму психіки-світогляду “маленької людини” на зовнішні (суспільні)

* Англійська версія цього есею була надрукована: *Journal of Ukrainian Studies* (Едмонтон–Торонто). – Vol. 32. – 2007. – № 1.

процеси. А несумісність тих індивідуальних прагнень 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 стремління та духовні потреби індивіда з могутніми й нелюдсько невблаганними (квазірелігійними, по суті) механізмами “машини” дегуманізованого суспільства, зокрема, у його тоталітарно радянській іпостасі. Водночас трагічна доля Кулішевих персонажів не зумовлена тільки зовнішніми (політичними та соціальними) силами, які приголомшують та поневолюють людину, а й внутрішніми психічними рисами, властивими українським революціонерам, та й “західній людині” ХХ ст. загалом, яка, інтелектуально відмовившись від релігій і традиційних вірувань, не годна приборкати потреби ставити перед собою на п’єдестал нових “богів” і “демонів”, віддавши їм владу над своєю долею.

Утім чи виправданою була б аналогічна “квазірелігійна” інтерпретація мотиву “вічного” протистояння окремої людської особистості всеосяжній (квазібожественній) динаміці міжлюдських взаємин в уже не “наївних”, а гостро сатиричних комедіях “Отак загинув Гуска” (1925) і “Хулій Хурина” (1926), написаних у час, коли історія блискучого успіху вистав “97” на сценах усієї України не тільки перетворила зовсім не відомого літератора-початківця на найпопулярнішого драматурга радянської України, а й скристалізувала його принципове розчарування в “новій владі” та наштовхнула на шлях заангажованої суспільної критики?¹

На перший погляд, п’єса “Отак загинув Гуска” (базована на мотивах російськомовної юнацької комедії “На рыбной ловле”, яку Куліш написав ще в 1913 р. студентом гімназії в Олешках) обмежується до нищівної сатири “міщанського болота” української провінції – гидкого Кулішеві “міщанського побуту”, з якого водночас він “сам і досі не видерся” [19, 530]. У комедії (за власним свідченням) автор прагнув “утворити тип дрібненького міщанина, заляканого на смерть революцією”, а на епіграф первісно думав (проте ніколи не втілив цього задуму) вживати недвозначну сентенцію: “табір міщанський, трухлявий, огидний, ой як тебе ненавидю я” [19, 544].

І справді, Саватій Савлович Гуска (або “його величества колезький секретар і Російської імперії обиватель Гуска-с” [18, 243]) – стереотипний до меж карикатури міщанин та чиновник, світосприйняття й ментальність якого живцем пересажені з трагікомічних, гротескових імперських контор Гоголевих текстів. Він насправді “заляканий на смерть революцією”, ба революції і нових порядків він просто фізично не переносить і просить у свого гостя П’єра Кирпатенка “таких ліків, щоб революція перестала” [18, 229]. Викликаний на реєстрацію до комтруду, він від хвилювання забуває ім’я однієї зі своїх семи дочок, і ця помилка в його уяві стає початком його

¹ Кулішеве розчарування “новим порядком” і девальвацією ідеалів революції (та й загально депресивний стан, виявлений у листах до Івана Дніпровського) мало почасти особистий відтінок: автора приголомшила безцеремонна заміна Гнатом Юрою трагічного фіналу “97” (загибелі комунарів) пропагандистською (а то й відверто фальшивою, а це суперечило основному принципові Кулішевих ранніх драм – відображенню на кону “голої правди”) сценою триумфального привезення хліба з райцентру голодним селянам. Особливо болісно Куліша вразила заява, що зміну фіналу зроблено з огляду на “ідеологічну невитриманість” п’єси [19, 513]. А проте вирішальне значення у сформуванні його думок про стан радянського суспільства мали безпосередні контакти з діяльністю нової влади: травматичні мандри зруйнованими селами південної України в ролі інспектора шкіл Одеського губкому освіти (коли він не тільки побачив страхітливу руїну рідних земель, а й іноді мусив виконувати не бажані для себе функції, приміром, скорочувати штати сільських шкіл, позбавляючи частину вчителів засобів для прожиття [4, 2]), робота в бюрократичному “ярмі” Одеського губкому: “біганина, нікчемні засідання, од яких користі, як од диму” [19, 527], і згодом “міщанське болото” [19, 530] Зінов’євська (нинішнього Кіровограда), де він працював редактором місцевої газети “Червоний шлях” (“маленької, сіренької, тираж 4000. [...] В городі її майже не читають і лають [...], а на селі палять на цигарки”, [19, 530–531]). Це “міщанське болото” (“Отак загинув Гуска”) й абсурдний коловорот нової бюрократії (“Хулій Хурина”) стали об’єктами гострої сатири в його нових комедіях.

неминучої загибелі. Він переконаний, що новим властям достатньо цієї причини, щоб почати його переслідувати, і саме в такому дусі сприймає урядовий ордер на поселення в його хаті квартиранта, члена грамчека (комісії в справі ліквідації неграмотності), якого Гуска по-французькому розуміє як агента “гран-чека”, великої Чека. Доведений до відчаю, він як спасення сприймає ідею Кирпатенка втекти на безлюдний острів, проте й там його знаходить “революція”. Сприйнявши випадково надібаних на острові рибалок за “агентів”, він нарешті мелодраматично здається їм: “Беріть мене!” – переконаний, що це остаточна загибель.

А втім факт, що ця, на перший погляд, “несерйозна комедійка”² не була в уяві Куліша однозначною та одновимірною, підтверджений його словами в листі до І. Дніпровського: “Вагаюсь з фіналом. Чи не зробить так? Хай публіка сміятиметься дві з половиною дії, а тоді витріщить очі й жахнеться, як побачить, що Гуска таки справді зависвся на вербі у плавні” [19, 544]. Ця врешті не реалізована кінцева сцена, яка різко контрастувала б із нібито водевільною атмосферою п’єси, стала б очевидним відлунням (у контексті 1920-х рр., а то й дальших десятиліть панування советської влади) славетної (разюче модерної) сцени в “Ревізорі” Миколи Гоголя, в якій Городничий ураз повертається до глядачів і вигукє розпачливо: “Чого смієтесь? З кого смієтесь? З себе самих смієтесь!” [9, 106]. Адже, як згодом ще побачимо, зверхня насмішка з обмеженого, переляканого революцією міщанина прикриває тоненькою плівкою авторове власне моторошне передчуття, ба, напевне, і жах перед “темною силою”, яка перебрала контроль над українським суспільством.

Якщо доволі численні гоголівські мотиви та сліди впливів на Миколу Куліша концепцій і театральних засобів його славетного земляка помітні у глибших верствах тексту “Отак загинув Гуска” – у психологічній характеристиці персонажів та побудові деяких сцен, то в п’єсі “Хулія Хуріна” вони лежать прямо на поверхні. Майже дослівна “імітація” загальновідомого сюжету “Ревізора” в першій дії комедії настільки вирізнена автором, що не залишає причин сумніватися в бажанні Куліша полемізувати з Гоголем чи, радше, продовжити його творчий експеримент, перенісши “театральну лабораторію” в УРСР 1920-х рр., аби виявити, наскільки актуальними й незмінними залишилися філософські дилеми Гоголевих творів, дарма що вони описували “непрогресивну”, та й наче зовсім іншу, анахроністичну епоху³. За знайомою схемою подій, у провінційному містечку з’являються два шахраї-пройдисвіти, тікаючи з Одеси після чергової авантюри. Орендар заїзду помилково сприймає одного з них за кореспондента “Правди” Сосновського⁴,

² Про комедію “Отак загинув Гуска” Куліш у звичному для нього гостро самокритичному дусі писав у листі до Дніпровського: “Жаль великий, що ця комедійка не серйозна. Од неї пахне молодим, надто вже веселим автором” [19, 545]. Він не надто й старався про забезпечення для п’єси театральної прем’єри, і вона не з’явилася на сцені за його життя. Її текст надруковано вперше у 1960 р.

³ Микола Хвильовий здійснив аналогічний експеримент у сатиричному оповіданні “Ревізор” (1929).

⁴ Уплетення в матерію тексту п’єси пасажів про реального кореспондента “Правди” Льва Сосновського і дійсні політичні події, а зокрема т.зв. “димівську справу”, було однією з причин постійних заборон з боку влади вистав “Хулія Хуріна”. (За життя автора п’єса йшла лише короткий час у російському перекладі в Київському “Новому театрі” в режисурі М. Дісковського; прем’єра: 14 грудня 1926 р.). Коли орендар заїзду Хуна Штильштейн каже Сосновському: “Ви ото як сочинили Димовку, так у нас нарком перевернувся” [18, 258], він має на увазі відому в цей час справу засудження до страти групи селян-комунарів із села Димівка за вбивство нібито сількора Малиновського, хоча й з’ясувалося, що той не був сількором, а бандитом, і що вбив його власний брат. Суд над селянами був сфабрикований, а одним із найгучніших пропагандистів цієї містифікації був саме Лев Сосновський, що із благословення Йосифа Сталіна таврував “убивців сількора”. Від тієї справи почалося також цькування (під проводом Сталіна й Лазаря Кагановича) наркома освіти УРСР Олександра Шумського, який невдовзі “перевернувся” (себто був знятий з посади). Високопосадовці комуністи, замішані у сфальшування “димівської справи”, звісно, не бажали допустити до появи на сцені п’єси, яка за допомогою низки натяків подавала Сосновського і його писання (зокрема й про Димівку) у дуже сумнівному світлі. Другою очевидною причиною заборон була нещадна пародія в п’єсі радянського бюрократичного апарату, на яку не відважився до того часу жоден інший драматург у СРСР.

даючи авантюристам нагоду перетворитися на офіційних представників влади (відомого журналіста та члена ЦК компартії Грузії). На хлєстаковський штаб (у модернізованому варіанті) два шахраї згодом виїжджають із містечка автомобілем місцевого виконкома (що “тільки для державних потреб” [18, 265]), забравши із собою гроші, зібрані на “самольот імені “Правди” [18, 264], щоб особисто “одвезти їх до Москви”. А проте перед виїздом лже-Сосновський ніби знічев’я зауважує: “Кажуть, у вас поховано Хулію Хуреніто? [...] Хіба не знаєте? Еренбургів герой!.. Учитель!.. [...] Ну, що там!.. Знайти могилу, уквітчати квіточками, піском посипати... [...] Погано!.. Все ж таки герой...” [18, 266–267].

Наступні дві дії присвячені відчайдушним (породженим острахом перед небезпечним пером Сосновського і гнівом центру) гротесково-комічним пошукам могили фіктивного героя (чиє ім’я місцеві бюрократи перекручують на українізоване Хулій Хурина), в яких бере участь мало не все населення. А коли на цвинтарі знаходять призабуту могилу, на хресті якої ледве видніє частково затертий напис “Ху...”, починаються підготування до урочистостей вшанування пам’яті Хулія Хурини (насіпання нової могили, поставлення невеличкого пам’ятника, ба, може, і перейменування одної з вулиць), при чому комуністи вважають Хулія героєм революції, а церковна громада схиляється перед ним, як перед святим. Але піднесений настрій святкувань знищує телеграма з Харкова про арешт обох шахраїв, викликаючи нову хвилю збентеження і страху. Мов нове втілення Городничого з “Ревізора”, голова виконкому Хома Божий розгублено голосить: “Продразв’орстки 100% – не знімали з посади? Бандитів 100% – не знімали? На польському фронті – не знімали? Невже тепер товариші з ЦК... неville за Хулілу скинете мене?” [18, 290].

Українська літературна й театральна критика сприйняла обидві п’єси в найповерховішому їх вимірі – як побутові комедії-сатири. Про “Отак загинув Гуска” написано дуже мало, та й усі фактично її інтерпретації трактують комедію як засіб “висміяти міщанство” [16, 70], “обмеженість, ослячу впертість міщанина” [16, 76], що його автор буцімто неодмінно вважає класовим ворогом. У ґрунтовній студії Кулішевої драматургії Наталія Кузякіна все-таки розцінює Кулішеві вагання щодо можливого трагічного фіналу п’єси як свідчення його ворожого наставлення до персонажа, мовляв, “Куліш саме тому і хотів “повісити” свого героя, що в перспективі не покладав на нього ніяких надій” [17, 137]. Навіть у найцікавішій, напевне, статті на цю тему Неллі Корнієнко не може звільнитися від спокуси (навіяної, безперечно, і “вимогами часу”) дослівно сприйняти “епіграф” до п’єси (що його автор ніколи не вставив у текст!) та, побіч вдумливого обговорення психологічних тонкощів комедії, не забути про надзавдання “викриття” носіїв “дрібнобуржуазної ідеології”, які “навчилися пристосовуватись до радянських форм” [13, 160].

Якщо сатира на відсталий міщанський елемент (мовляв, рецидив старої системи) у новій дійсності не була в радянській драматургії явищем новим чи винятковим (найцікавіший зразок доволі подібного трактування цієї теми в російській драматургії написаний у 1925 р. “Мандат” Н. Ердмана), то Куліш був першим драматургом у СРСР, який відважився зробити центром нищівної сатири радянський бюрократичний апарат⁵. Поява контроверсійної комедії у формі книжкового видання (1926) викликала бурхливу полеміку в Україні про дозволени межі та форми сатири, а то й про право на існування

⁵ Коли в 1927 р. п’єсу в російськомовному перекладі намагався поставити Московський театр сатири, то, забороняючи виставу, “політичний редактор” прокоментував: “Дивовижним чином цю п’єсу дозволено на Україні за д[ітерєю] А. Між тим вона являє з себе чистісінький пасквіль на партійно-радянський апарат на Україні. “Сатира” — без найменшого проблиску. Радянська Україна — якась суцільна божевільня” [18, 497–498].

цього типу літератури в радянській державі⁶. (Згодом, у 1930-х, відлуння цієї полеміки спричинилися до арешту та фізичного знищення Куліша⁷.) Утім, попри значну кількість відгуків на “Хулія Хурину”, ні критики в 1920–30-х, ні автори пізніших інтерпретацій не вийшли поза рамки найочевиднішого (соціально-реалістичного) прочитання п’єси як сатири на “винятково напружену роботу радянського апарату середини 20-х р.” [16, 146] або на деякі аспекти комуністичного культу героїв у СРСР, а в кращому випадку – на природу “нехлюйства, некультурности й недотепства” [27, 164–165] українського суспільства 1920-х рр.

Однак натяком на те, що субстанція цих двох, на перший погляд, нескладних комедій виростає із глибших коренів, є чітко виокремлені інтертекстуальні мотиви, скажімо, прямі посилання на інші твори, особливо помітні порівняно з “97” та “Комуною в степах”, в яких “літературщини” й відвертих чи прихованих цитат (окрім пародій Біблійних сцен) майже немає. Виявлене в текстах обидвох комедій відлуння Гоголевого “Ревізора”, як і факт побудування комедійної інтриги в “Хулію Хурині” на мотиві з авантюрно нігілістичного роману І.Ерєнбург’а “Незвичні пригоди Хулію Хуреніто та його учнів” (1922), неминуче мусили б звернути увагу сумлінного читача і глядача на комплекс літературних і філософських проблем, заторкнених у тих двох текстах та й низці інших, споріднених із ними, творів російської та української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. А специфічна тематика тих творів та характер їх сприйняття в перших десятиліттях ХХ віку відсилають нас, як буде видно далі, до сфери релігійних та квазірелігійних інтерпретацій, зокрема до основного в цьому контексті питання чорта та реальної присутності метафізичного зла в людському суспільстві.

Це загальновідомий факт, що Кулішів земляк, українець Микола Гоголь, увів у царину російської літератури чорта, чортівську силу та містичну фантастику загалом – спершу в майже конкретній іпостасі на тлі напівфантастичних українських пейзажів, а згодом у завуальованому вигляді у примарному просторі Санкт-Петербурга. Пізніше (і чималою мірою на основі його-таки традиції) з’явилися демонічні елементи у творах російських “гофманістів” (А.Вельтманна, В.Одоєвського, А.Бестужева, О.Сенковського) та й А.Сухова-Кобиліна. Аж ніяк не без впливу Гоголя, значення якого Ф.Достоевський відмітив фразою: “усі ми вийшли із [Гололевої] “Шинелі”...”, – чорт потрапив у більшість романів автора “Бісів” і “Братів Карамазових”, звідки він проник до текстів Ф. Сологуба та поетів “срібного віку”. І саме один із провідних літераторів “срібного віку” Д.Мережковський – теж Кулішів земляк, але вже повністю зросійщений і асимільований в імперську культуру⁸ – сформулював інтерпретацію Гоголевої творчості, яка стала домінантною в Росії на початку ХХ ст. Те, якою мірою книжка

⁶ Представником одного крила в полеміці був М.Новицький, який аргументував, що й “Ревізор”, і “Мертві душі” відкидали навколишній світ, а ми “свого світу, де ми — хазяїни, не збираємось відкидати. Тому й “Ревізори”, навіть водевільні, це не нашого часу твори” [24]. З того погляду він гостро критикував (правильно зазначену) відсутність “позитивних сил” у Кулішевій комедії, а загалом твердив, що сатира непотрібна сучасному радянському суспільству. На протилежному крилі стояв Андрій Річицький, який не так захищав саму п’єсу, як пропагував ідею, що “сучасна епоха” саме й має бути епохою сатири [26]. Аналогічна дискусія про дозволені межі (а то і право на існування) сатири в СРСР відбувалася й у Росії, і започаткував її запеклий противник цього жанру, критик В. Блюм.

⁷ Приміром, І.Микитенко, який у 1927 р. писав: “Коли б автор не був тим революціонером, за якого ми його знаємо, — можна б закинути йому єхидний наклеп на периферію Радвлади” [22, 106], – у 1930 р. уже безпечелібно заявляв про “опозиційний пензель троцькізму” в “Хулію Хурині” [23, 1], розгортаючи послідовну ідеологічну нагінку на Куліша й Леся Курбаса.

⁸ Прадід Д.Мережковського, Федір Мережко, був козацьким старшиною в місті Глухові. Його син і дід письменника Іван в останні роки ХVІІІ ст. переїхав до Санкт-Петербурга і, як шляхтич, вступив до Ізмайлівського полку, змінивши українське прізвище на “благопристойніше” Мережковський. Згодом він був переведений до Москви, де народився батько майбутнього літератора Сергій, а в 1865 р. також і сам Дмитрій.

Мережковського “Гоголь і чорт” (1906) визначила загальний погляд на Гоголя і його творчість у перших двох десятиліттях ХХ віку, можна відчувати із зауваги А.Белого, висловленої в 1934 р., коли із презирством (частково, мабуть, накинутим ідеологічною вимогою таврувати творчість анти-комуніста Мережковського, який на той час жив у Парижі) він твердив, що “працю Й. Мандельштама [20] (аналіз мови Гоголя), що вийшла 1902 р., повністю заглушив заливчастий рик Д. С. Мережковського про Чічікова” [3, 291]. Микола Куліш, уважний читач російської літератури перелому століть, цього тексту просто не міг не знати.

Мережковський відповідно до власних переконань і мистецької програми (а водночас і на основі Гоголевих висловів та текстів) інтерпретує Гоголя насамперед як містика, а основну тезу базує на реченні з листа письменника до Степана Шевир'єва, написаного 27 квітня 1847 р. з Неаполя: “Уже від довгого часу я тільки тим і клопочуся, щоби після [прочитання] мого твору людина досхочу насміялася з чорта” [8, 293]. Однак природу чорта Гоголь (у поясненні Мережковського) розуміє не конвенціонально, а особливо. Чорт – “містична сутність і реальна істота, в якій зосередилося заперечення Бога, вічне зло”, і тому “чорт – заперечення нескінченного... [...] те, що розпочате, а не закінчене, але що здається [сутністю] без початку й кінця; чорт – [...] заперечення всіх глибин і вершин – вічна плоскість, вічна *пошлість*...”. За Мережковським, “єдиний об'єкт Гоголевої творчості – це чорт саме у такому розумінні, себто як вияв “невмирущої пошлості людської” [...]; – пошлість *sub specie aeterni*, “під виглядом вічності”... [...] Гоголь перший побачив невидиме й найстрашніше вічне зло не в трагедії, а у відсутності будь-чого трагічного, не в могутності, а в безсиллі, не в безумних крайнощах, а в цілком доброзвичайній середині, не в гостроті й глибині, а в тупості і пласкості, пошлості всіх людських почуттів та думок, не в найбільшому, а в найменшому” [21, 1–3]. Із цієї перспективи головне завдання (і здібність) диявола – здаватися тим, чим він не є насправді, себто прикидатися великим і могутнім. Утім Гоголь “перший побачив чорта без маски, узрів його справжнє обличчя, страшне не своєю незвичністю, а звичайністю... [...] зрозумів, що обличчя чорта не є [...] чужим, дивним, фантастичним, а найближчим, знайомим, загально кажучи, реальним “людським, занадто людським” обличчям, обличчям юрби, обличчям “таким, як у всіх”, майже нашим власним обличчям у ті хвилини, коли ми не відважуємося бути самими собою, а погоджуємося бути “такими, як усі”...” [21, 4].

Для Мережковського втіленням чортівського начала в людській формі були насамперед два найвідоміші Гоголеві персонажі Хлестаков та Чічіков. Вони – “дві іпостасі вічного, всесвітнього зла: “невмирущої пошлості людської”. [...] За цими двома протилежними лицями ховається третє обличчя, що їх поєднує, – обличчя чорта “без маски” [...], у “своєму справжньому вигляді”...” [21, 5]. Тому-то “в Хлестакова, окрім реального людського обличчя, є й “привид”: “оте фантазмагоричне лице [...], яке, наче брехливий уособлений обман, понеслось разом із трійкою Бог зна куди”...” [21, 8]. А загалом: “...в “Ревізорі” і “Мертвих душах” картини російського провінційного міста 1820-х років мають, крім явного, деякий таємний сенс, вічний і всесвітній, [...]: посеред “ледарства”, порожнечі, пошлості людського світу, не людина, а сам чорт, “батько брехні”, в образах Хлестакова або Чічікова, плете свою одвічну, всесвітню “плітку”...” [21, 7].

І Гоголь, і Мережковський були в особистому житті та в літературній творчості людьми глибоко віруючими. Микола Куліш, наскільки можемо судити з його власних висловів і з матеріалу його творів, релігійним не був (на цьому, можливо, і заснований глибинний песимізм його світогляду). Релігійні та

квазірелігійні мотиви в його творах мають іншу функцію⁹, а втім “механізми” й форми зображення “зла” у його драмах різночудно подібні до концепції “чорта”, яку виявив у писаннях Гоголя Мережковський. В обговорюваних тут двох комедіях Куліш насамперед звертається до хлестаковської моделі.

Як було сказано, чи не головна “зброя” гоголівського диявола – здібність прикидатися тим, чим він не є. Це здібність до обману, ілюзії, мімікрії. Дрібний чиновник Хлестаков обманює мешканців провінційного міста, прикидаючись царським ревизором. Так само шахрай Сосновський у “Хулію Хурині” користується із затурканості місцевих бюрократів, удаючи із себе відомого журналіста “Правди”¹⁰. А ще цікавіше й наближено до звичних життєвих ситуацій мімікрію-ілюзію уособлює П’єр Кирпатенко в “Отак загинув Гуска” – персонаж менш очевидно, але таки “хлестаковського типу”, – колишній революціонер (ба романтик революції¹¹), пов’язаний із партією есерів, а згодом (пристосувавшись до обставин) “червоний студент”. Він так пояснює свою позицію й відповідно дораджує Гусці: “Стати й стояти отак, прикинувшись і удаючи з себе, що ви теж за революцію, за соціалізм, етцетера, розумієте? Як, наприклад, я (*ставши в позу*): “Товариші! Про що писав Карл Маркс? Карл Маркс писав, що труд і капітал є труд і капітал, і я давно за це”. [...] Найкращий руль в житті – це наш язик [...]. З ним можна перепливти яку завгодно революцію, до РикаПи пристати, власний будинок конфіскувати і в оренду здавати...” [18, 229].

Що важливо, у Кирпатенка бажання “пристосуватися до обставин” зв’язане із глибшою й універсальною проблемою відсутності чіткої ідентичності (наявною вже в мінливості політичних поглядів), істинний симптом якої – намагання бути “таким, як усі”, а результатом – “диявольське” (за Мережковським) обличчя: не своє, а “таке, як у всіх”. Мережковський стверджує: “людина старається бути не тим, чим вона є, тому, що не хоче, не може, не повинна бути нічим” [21, 9], а саме із внутрішньою порожнечою та відсутністю окресленого “я” і, як наслідок, тенденцією до патологічної брехні й усякого роду маніпуляцій (якими “жив і дихав” Хлестаков) маємо справу у випадку Кирпатенка. Влучним прикладом того може служити сцена поблизу дірки в стіні, крізь яку родина Гусок підглядає за мовчазним квартирантом. Кирпатенко спершу називає акт просвердлення дірки “падлюцтвом”, утім, довідавшись, що це зробив Гуска, моментально й діаметрально міняє “правду” своїх слів і називає це “благородним вчинком”. Коли, уражений такою мінливістю поглядів, Гуска запитує: “Як же тоді розуміти з вашого боку те, що ви перед цим сказали? *Себто хто ви сам?*” (курсив мій. – М.Р.С.), –

⁹ У ранішому есеї показано, приміром, як квазірелігійне ставлення до революції і революційної боротьби віддзеркалює “призму”, крізь яку бачать світ Кулішеві персонажі, у даному випадку прості неписьменні селяни, навчені асоціювати структуру влади з церквою та виміром релігійної ідеології, а також трактувати значні події, які формують їхнє оточення, як дію зовнішніх “вищих” сил, що залишаються недоступними для їхніх розуму й волі. Глибшим підґрунтям такої емоційної реакції є факт, що герої Кулішевих драм – починаючи від комунарів у “97”, а кінчаючи на революціонерах-індивідуалістах Малахіїві (“Народній Малахії”), Ількові (“Патетична соната”) чи Роменові (“Вічний бунт”), – проєктують на суспільні події свої внутрішні прагнення до самовдосконалення та індивідуалізації, пов’язані (за Юнгом) із відчуттям сфери психічних змістів “божественного” характеру (див. точніше: [1]). Трагування квазірелігійних мотивів у обговорюваних тут комедіях навітлює ще деякі нюанси цієї проблеми.

¹⁰ Утім важливо згадати, що в обох випадках шахраї отримують нагоду “перевтілитись” у вигідні для них персони не з власної активної ініціативи, а за допомогою своїх “жертв”, які перші помилково сприймають їх за “ревизора” чи “журналіста Сосновського”. Себто шахраї на свій лад також “жертви” непорозуміння (“плітки”, заплетеної вищою інстанцією демонічної сили), але вони спромагаються використати ситуацію на власну користь. Окрім іншого, це підтверджує погляд Мережковського про “слабкого чорта”, що лише прикидається могутнім.

¹¹ Насторожено ставлячись до большевиків, мовляв, “хіба вони революціонери? Узурпатори, [...] демагоги етцетера!” [18, 211], він пояснює Гусці: “Революція, це коли березень, повинь всенародного почування, свобода на золотому човні, а не розхристана шинеля, не цигарка в роті, не зігнутий багнет... [...] Ах, ах, якби ж то у нас відбулася до краю справжня, чиста революція!...” [18, 210–211].

Кирпатенко годен відповісти лиш мовним жонгливанням: “З мого боку до вас перед цим було те, що з його боку до мене. Але я повернув справу з мого боку так, що з його боку до мене стало те, що є тепер з мого боку до вас. [...] Але справді я, з мого боку до вас, є такий, який ви є до мене з вашого боку” [18, 224]. Очевидна мета цієї плутової скоромовки – спантеличити Гуску та відвернути його увагу від основного питання – навіть не про особисту чесність і правдомовність Кирпатенка, а про реальність і цілісність його відчуття самоідентичності. Під “персоною” Кирпатенка – порожнеча, яка спонукає (від бажання “не бути нічим”) ховатися за обличчям “таким, як у всіх”. На відміну від того Гуска з огляду на свою особисту, чітко окреслену (нехай і насамперед негативну) вдачу не спроможний “навчитися пристосуватись до радянських форм”. Хоч-не-хоч він залишається вірним особистому характерові¹², і його, за висловом критиків, “обмеженість, осячча впертість” (хоч для його характеристики влучніше вживати епітет, вибраний Гоголем для Городничого: “вельми не дурний, на свій лад, чоловік”) яскраво людська й людяна на тлі “чортівської” невизначеності хлестаковського Кирпатенка.

Поєднання Кирпатенка з одним із “облич” диявола закладене в його досить незвичному прізвищі. У народній традиції “кирпа” або “кирпата” позначає смерть, а проте наявна і пряма літературна асоціація: Кирпатенко, етимологічно, – син Кирпатога, а це безпосередньо веде до “Записок Кирпатога Мефістофеля” (1917) В.Винниченка, автора, за творчістю якого Куліш уважно стежив і на яку відгукувався в інших п’єсах¹³. Очевидна спорідненість біографій та характерів Винниченкового Якова Михайлюка, відомого під прізвищем Кирпатога Мефістофеля¹⁴, та Кулішевого П’єра Кирпатенка залишає зовсім мало сумнівів щодо того, що вони “духовні” батько й син. Обидва колишні революціонери й романтики революції. За свідченням партійного колеги, Михайлюк був “найчеснішим, найпоряднішим, най... най... найпалкішим і найвідданішим!” [5, 42]. Однак, розчарувавшись в революційній боротьбі після поразки революції 1905 року і “стомившись бути нічним метеликом” [5, 216], він перетворив себе на хижака-адвоката, який “годується стервом закона, дурістю, беспорадністю та жадністю своїх жертв” [5, 26]. Не лише до колишніх ідеалів, а й до основних законів моралі він ставиться із відвертішим та свідомішим від Кирпатенкових презирством і зневагою, позаяк “що ж таке моральність? Моральність це рожева пудра на законах природи” [5, 192]. Якщо Кирпатенко намовляє Гуску йти проти його релігійних за силою емоційного впливу переконань¹⁵ та видавати себе за прихильника нової влади із, здавалося б, виправданих причин турботи за свою безпеку, справжнє підґрунтя його почуттів оголене у свідомо деморалізаторській поведінці “духовного батька” Кирпатога Мефістофеля, який учить колишніх ідеалістів “сміятися з того, чому вони раніше поклонялися” [5, 14]. Обидва “Мефістофелі” з подібним цинічним релятивізмом ставляться до поняття правди. Якщо Кирпатенко пропонує “до РИКАПИ пристати, власний

¹² На пораду Кирпатенка вдавати прихильника радянської влади він вигукує “Не зможу я такого удати [...]! Язык мій — ворог мій. [...] Я коли сплю, то, між іншими, у сні говорю. І сонний більшовиків лаю...” [18, 229].

¹³ Між іншими, у мемуарах “Розповідь про неспокій” знайомий із Кулішем і його творчістю Ю.Смолич твердить, що тезу “реформи людини”, яка стала основою “Народного Малахія”, Куліш узяв у Винниченка [28, 61].

¹⁴ У студії Мережковського мефістофелівська іпостась вичислена на першому місці у списку чортівських форм і поєднана (як і в Гоголя, Куліша й Винниченка) з нищівним сміхом [21, 4].

¹⁵ Свідченням того, наскільки глибоко закоріненими і принциповими були звички й сентименти Гуски, від яких він мав би відмовлятися, є релігійні порівняння, уживані ним для опису, здавалося б, найбуденніших аспектів колишнього життя. Наприклад, “у нас в установі тридцять службовців сиділо, а тиша — літання мух було чути. Лампадок неугасимий горів. На оливку складалися. Не служба, а літургія-с була! Додому з неї, як з церкви, бувало, йдеш...” [18, 211].

будинок конфіскувати і в оренду здавати”, то Михайлюк намовляє колишнього партійного однодумця, який повернувся із заслання, “поїхати в один город і вмовити одного чоловіка, що абсолютної істини на світі немає, і що світ є не що інше, як тільки наша уява. Простішими словами, дорогий мій, треба, щоб цей чоловічок змалював на суді деякі речі так, як *ми* їх уявляємо собі” [5, 9]. І, нарешті, Кирпатий Мефістофель прямолінійно відвертими заявами на зразок “хиба не приємно посунути когось на страшне?” [5, 52] або ж “мені приємно заманути чоловіка на саму гору й зіпхнути його вниз. І той момент, коли в очах, поширених надією й захватом, блискає жах – є найкращий” [5, 4] натякає також на глибші мотивації Кирпатенкової поради Гусці втекти на безлюдний острів, зокрема, у світлі того, що на острові Кирпатенко врешті-решт напризволяще покидає охопленого “надією й захватом” міщанина на “загибель”, – ба ще й не без того, щоби, відходячи, послати його родину “к чортовій мамі” [18, 243].

Зрештою, “утеча в природу” безпосередньо пов’язує Кирпатенка також із Хлестаковим. Коли Хлестаков признається в коханні дружині Городничого й та, удаючи нерозуміння, каже: “але дозволю собі вам нагадати, я під деяким оглядом... я замужня”, – то пройдисвіт блискавично знаходить розв’язку: “Це нічого! Для кохання нема різниці – ще краще. Ще Карамзин сказав: “Закопи судять”. Ми втечемо в тень потоків” [9, 88]. Ці слова (з погляду Мережковського) означають, що “людські закони осуджують нашу вільну любов, але ми відійдемо від людей у природу, де панують лише вічні закони” [21, 15]. Кирпатенко в п’єсі Куліша дослівно намовляє Гуску втекти від революції “в тень потоків”, на “тихий, безлюдний, невидимий острів” [18, 231] серед плавнів, де буцімто не панують “людські закони” революційної влади, де загалом нема, здавалося б (як на це натякають групові сцени залицянь), “рожевої пудри” моралі на “законах природи”.

Утім те, що обережний і розважливий Гуска погоджується на такий явно тимчасовий і невідповідальний крок, свідчить про особливу збентеженість та запамороченість його психічного стану. Не менше спантеличені незвичною ситуацією й бюрократи на чолі з Хоמוю Божим у “Хулію Хурині” – люди, зрештою, теж “вельми не дурні, на свій лад”. Спершу Хома Божий не хоче піддаватися “ревізорській моделі”. Коли лже-Сосновський уперше з’являється у виконкомі, Божий присоромлює своїх підвладних: “Ну, чого? Чого ото закрутилися? Що це вам губернатор, старий режим, що підскочили на три аршини заввишки?” [18, 263]. А проте незабаром сам повністю потрапляє під владу колективної істерії. Ця ситуація точно віддзеркалює принципи “чортівської” омани в текстах Гоголя. У фіналі “Ревізора” персонажі п’єси самі не годні збагнути причини своєї попередньої “сліпоті”: “Як се так сталося, не розберу, хоч убий! Туман найшов, *нечистий полутав*” (курсив мій. – М.Р.С.) [9, 107]. На гадку Мережковського, динаміка таких ситуацій викликана саме незалежними од людини чинниками, мовляв, демонічна сила, ошелешивши людей, злобно знущається і насміхається з них¹⁶. Тому Гоголеві персонажі “відчувають якийсь приголомшливий сновидний туман, фантастичне марево Чорта” [21, 24], бо, як було сказано, “не людина, а сам чорт, “батько брехні”, в образах Хлестакова або Чікікова, плете свою одвічну, всесвітню “плітку”...”.

¹⁶ Загалом, одне з улюблених, здавалося б, занять чорта в Гоголевих творах — перетворювати людей на дурнів і виставляти їх на посміховисько. Тому й Гоголь, за Мережковським, намагається вживати сміх для протилежного: “Гоголь, як митець, при світлі сміху досліджує природу цієї містичної сутності; як людина, [він] зброєю сміху бореться проти цієї реальної істоти; сміх Гоголя — це боротьба людини з чортом” [21, 2]. Аналогічну думку висловив наприкінці 1930-х (уже після смерті Куліша) Д.Чижевський, чи не найпроникливіший, крім Мережковського, інтерпретатор теми чорта у творчості Гоголя. В есеї “Про “Шинель” Гоголя” (1938) він писав: “Гумор являє своерідний засіб боротьби Гоголя з незначущістю, з демонічною ніщотою” [35, 321].

Зовсім аналогічну недовірливо-збентежену реакцію виявляють Кулішеві персонажі, до того ж Куліш виразно показує, що не відсутність знання (а бодай не тільки вона), а якийсь незрозумілий психічний стан розгубленості та втрати здорового глузду став причиною всіх перипетій. Наприклад, редактор газети у “Хулію Хурині” знав твір Іллі Еренбурґа і його фіктивного персонажа Хулію Хуреніто, отож ніяк не повинен був потрапити в халепу нісенітних розшуків могили неіснуючої людини, а все таки, неначе “туман найшов”, він разом з іншими піддався колективній “омані” й навіть “шкварнув передову в газеті” про героя-учителя Хулія Хурину, а згодом бідкався: “Якийсь ідіот з письменників написав роман “Хулію Хуреніто” і я його читав... читав... А два ідіоти приїхали і закурили так, що вийшло... Ти сам бачиш, що вийшло” [18, 290]. Можемо уявити собі, як Гуска, оговтавшись після авантюри втечі на безлюдний острів, недовірливо і з жахом роздумуватиме про причини своєї незбагненно нерозважливої поведінки...

Утім у Куліша, як і в Гоголя, оце явище “чортівського туману”, що перетворює “вельми не дурних, на свій лад” людей на позбавлених здорового глузду дурнів, таки не зовсім незалежне від них самих, бо можливе лише за наявності певних створених ними умов та в середовищі відповідних почуттів і реакцій. Основне почуття, що дозволяє “чортові насміятися з людини”, – це її бездумний страх. У статті “Страхи і жахи Росії” (із “Вибраних місць із листування з приятелями”) Гоголь, пишучи неначебто про “Єгипетську темряву” біблійних часів, так характеризує деяких своїх сучасників: “Усі почуття, всі спонуки, всі сили в них пропали, окрім єдиного страху” [7, 345]. Страх перед всемогутністю та водночас і химерністю царської влади й боязнь, що доведеться розплачуватися за минулі прогріхи, спонукує “ревізорських” чиновників запобігати ласки у випадкового хитрого брехуна. Аналогічний страх формує поведінку Хоми Божого і його підвладних, а вся особистість “заяляканого на смерть” Гуски визначена страхом. Крім страху, риси, які роблять людей податливими на “чортівський туман”, – це теж, з одного боку, хлестаковські “легкість думок, прямо незвичайна” [9, 60] (через яку найсерйозніші дилеми зводяться до примітивних егоїстичних бажань, “адже на те й живеш, щоб зривати квітки розкоші” [9, 57]), та схильність до брехні, плітки й перекручення дійсного (раз-у-раз відображувана в Куліша, приміром, коли гіперболічно перебільшені Пташихою уривки з підслуханих розмов переконують церковну громаду, що Хулію Хурині був святим учителем), а з другого боку, чічковське прагнення до “поміркованої ситости духа й тіла, “спокійного задоволення”...” [21, 41], коли метою життя стають пошуки “замість блаженства – добробуту, замість благородности – доброзвичайности, тобто зовнішньої умовної добродетельности” [21, 43] – лиш формального дотримання суспільних норм, а відтак і відмови від особистої автентичної правди¹⁷ та перебрання “обличчя такого, як у всіх”, – себто, одне слово, “невмируща пошлість людська”¹⁸.

Мережковський убачав у динаміці двох сил у фіналі “Ревізора” – міщан, заклякших від страху перед приїздом справжнього ревізора, і Хлестакова, що

¹⁷ У Кулішевих п’єсах, зокрема в “Хулію Хурині”, відмова персонажів від їхніх автентичних особистих рис майстерно передана драматургом на рівні самої мови. Критикуючи комедію з ідеологічних міркувань, Микола Новицький влучно помітив, “що всі представники радянської влади, коли мова заходить про щось “серйозне”, то балакають якоюсь виключно ідіотською мовою, перекрученими штампами шаблонних промов і резолюцій...” [24].

¹⁸ Д. Чижевський в есеї про “Шинель” називає та обґрунтовує ще дві ключові риси, які відкривають людину на вплив запаморочливого “чортівського туману”. Перша — це зосередженість і велика емоційна прив’язаність до зовнішніх і матеріальних аспектів життя, які, тлінні за сутністю, неодмінно призначені на знищення. Друга — це відсутність внутрішнього “непохитного якоря” (для Гоголя однозначного з Богом і вірою в божественне провидіння), який дозволяє людині знайти її єдино-правильне місце в житті і здолати найважчі життєві випробування [див. точніше: 22, 315–321]. Обидві ці риси безперечно збігаються також із характеристиками героїв Кулішевих комедій.

“мчить у своїй трійці в невизначений простір: в ніщо” [21, 30], – метафору шляхів чи пак безвиході імперської Росії. “Невже закам’яніле російське “місто” [...] – це уся стара й сучасна Росія; а Хлестаков, що мчить кудись до чорта, – нова Росія? Кам’яна важкість, примарна легкість, реальна пошлість теперішнього, фантастична пошлість того, що гряде, – ото ж і є два однаково жалюгідні кінці, однаково страшні дороги Росії до “чорта”, в порожнечу, в “нігілізм”, у ніщо...” [21, 31]. Куліш, як на це вказує уважне прочитання його творів, великою мірою бачив ці проблеми дуже подібно, лише з дещо іншої перспективи. У його комедіях сприятливе середовище для бентежного “чортівського туману” утворюють згадані Ю.Смоличем “нехлюйство, некультурність і недотепство” “старого” українського суспільства. І в той самий час пророк “нового” українського ладу нарком Малахій Стаканчик бачить у уяві, що на його шляху “в голубому мареві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо...” [19, 53].

Оцей чіткий збіг паралельних тем, мотивів і засобів у творах Гоголя та Куліша, зокрема наявність у комедіях останнього “демонічного” виміру, виразно утриманого в дусі інтерпретації “демонології” Гоголя, що її запропонував Мережковський, викликає питання: чому невіруючий (за всіма показниками) автор, пишучи в епоху (здавалося б) гегемонії атеїстичного “матеріалізму”, встановленої внаслідок перемоги більшовиків, звертався б до квазірелігійних символіки та семантики? Крім того, що тонкий психолог Куліш свідомо відбиває таким способом психологію своїх героїв, повністю прив’язаних до релігійної манери мислення і світосприйняття, існує ще інший аспект проблеми, для насвітлення якого потрібно дещо уважніше глянути на реалії літературного процесу 1920-х. Адже такий підхід, зокрема і звернення до демонічних мотивів, – це явище ніяк не випадкове і не виняткове в тому часі. Подібне (хоча й базоване на іншому світогляді і творчому темпераменті) пересадження гоголівських тем у пореволюційну дійсність бачимо, наприклад, у ранніх оповіданнях М.Булгакова¹⁹. Назва першої збірки письменника “Дияволяда” (1925), а також і зміст уміщених у ній текстів без недомовлень ставлять диявола в центрі дії, а “Пригоди Чічікова” (в яких той потрапляє в НЕПівський СРСР та процвітає завдяки вигадливим шахрайським махінаціям) однозначно (згідно з Мережковським) асоціює Чічікова з чортом. Раніше чорт привиджувався Сінебрюхову, персонажеві іншого Гоголевого послідовника, М.Зощенка. Демонічним духом у дещо іншій атмосфері насичені тьмяні фантазмагорії В.Іванова. В українській літературі того часу чорт приховано присутній у низці творів М.Хвильового (чий вплив на Куліша, а особливо на його погляди на культурно-політичні питання й позицію в дискусіях 1920-х, був величезний), включно із “Пуделем” (1923), “Я (Романтикою)” та “Санаторійною зоною” (обидві 1924). Кулішеві п’єси багато в чому вельми співзвучні з творами оцих та інших авторів, які, попри позірний суспільно заангажований тон, не вміщувалися в рамки марксистської класової теорії і промовляли мовою релігії або неканонізованої містики.

Ця загальна ситуація має своє підґрунтя у природі передреволюційних і революційних настроїв у Російській імперії, що якийсь час продовжували існувати в СРСР 1920-х. Хоч про містичну основу знакових творів російського “срібного віку” (почавши з “Короткої повісті про антихриста” (1900) В.Соловйова, через творчість Мережковського, Зінаїди Гіппіус, М.Волошина та інших аж до “Петербурга” (1911) А.Белого та “Дванадцяти” (1918) А.Блока, які сприймали

¹⁹ “Творча полеміка” Куліша з Булгаковим закономірна вже на цій ранній стадії. Згодом, у 1928–1929 рр., саме у відповідь на виставу в московському МХАТі “Днів Турбіних” Куліш напише шедевр “Патетичну сонату”.

революційні процеси, як акт суперництва начал Христа, Антихриста, Люцифера, Аримана), навряд чи потрібно сьогодні нагадувати, то факт ключової важливості різних містичних течій у формуванні та самоінтерпретації революційних процесів у Російській імперії перших десятиліть ХХ ст. досі залишається не поміченим і належно не усвідомленим українськими (та й не тільки) літературознавством, культурознавством, історіографією. Чи не єдине україномовне дослідження, що безпосередньо й детально аналізує ці теми, виявляючи містичні основи творчості М.Хвильового, – це студія Л.Плюща “Його таємниця, або “прекрасна ложа” Хвильового” (2006). Пишучи про насиченість “психоідеології революційної доби” містичними концепціями, якими “заворожила себе” не тільки інтелігенція, автор малює таку картину тодішньої “колективної свідомості”: “інтелігентський гностицизм різного типу об’єднувався з світовідчуттям селянських та міщанських сект в єдиному передчутті та стремлінні до пришестя царства свободи, рівності й братерства на чолі з Месією, Вождем, Пророком, нацією, класом, під гаслами Третього Завіту, П’ятого Євангелія, Третього Риму, Нового Єрусалиму чи Ізраїлю. [...] Революційна, але [...] й контрреволюційна психоідеологія були сумішшю гностицизму, хлистовщини, фьодоровщини, антропософії, теософії, ніцшеанства, марксизму та християнського соціалізму. Символізм і постсимволізм лиш оформили всі есхатологічні та хіліастичні відчуття й передчуття в слово” [25, 135]. Плющ не лише доводить, що “ці настрої передреволюційної та революційної доби лежать просто на поверхні творів Хвильового, навіть “раціоналізованих”, публіцистичних, в яких Хвильовий мусив використовувати офіційну термінологію й аргументацію”, а й виявляє, що його ідеологічні опоненти, які, безперечно, не були містиками, теж уживали мову, насичену релігійною символікою. До аналогічних висновків доходять ізраїльські дослідники Мая Каганська і Зеєв Бар-Селла, які, відмітивши антропософські мотиви у віршах Б.Пастернака, пишуть: “Ми не хочемо сказати тим, що Пастернак був антропософом. Більше того, Пастернак не був антропософом. Утім, з кінця 1910-х до початку 30-х рр. інтелігенція спілкувалася мовою антропософії і за її посередництвом осмислювала та зашифровувала реальність” [12, 96]. А це вказує, що, попри позірну перемогу більшовицького “матеріалізму”, містичне або ж квазімістичне світовідчуття залишалось основним світосприйняттям на напівсвідомому рівні.

Уважне прочитання Кулішевих п’єс, зокрема обговорюваних тут двох ранніх комедій, указує, що він дуже тонко відчував саме ці настрої доби ще до зустрічі і дружби з Лесем Курбасом, про чий містичний зацікавлення та колишні особисті контакти із засновником антропософського вчення Р.Штайнером він пізніше, безперечно, мусив знати²⁰. Він, як і Пастернак, не будучи містиком, таки вживав “містичну мову” й символіку для зашифрування (і, тим самим, зображення, виявлення) реальності, включно з реальністю зла. Обидві комедії, а особливо “Хулій Хурина”, органічно вписуються у загальніший контекст радянської сатиричної літератури з містичними та демонічними підтекстами. Першим визначним твором цього напрямку був роман І.Еренбурґа, що його героя “великого провокатора” Хулію Хуреніто Плющ називає одним “з перших ‘веселих антихристів’ російської літератури” [25, 797]. Найвідомішим “веселим антихристом” російської літератури того часу був “великий комбінатор” Остап Бендер із романів “Дванадцять стільців” (1928) і “Золоте теля” (1931) І.Ільфа (Файнзільберґа) та Є. Петрова (Євгенія Катаєва). Кулішевий “Хулій Хурина”, крім очевидного пов’язання з романом Еренбурґа, поєднаний теж із майбутніми творами його земляків з Одещини Ільфа й Петрова, позаяк Сосновського можна

²⁰ Більше про вплив учення Штайнера на Курбасівські теорії театру див.: [14, 16–24].

вважати предтечою Остапа Бендера²¹. Іншим попередником цього персонажа називають також і булгаковського Аметістова з п'єси “Зойчина квартира”²² (1925). В українській літературі 1920-х “демонічних” героїв типу Хлестакова й Чічікова створив Хвильовий у “Ревізорі” та “Іванові Івановичу” (1929). Завершувальним акордом цієї серії віртуозних сатиричних творів був написаний уже в дещо іншому ключі роман Булгакова “Майстер і Маргарита”.

Щодо демонічного виміру “Майстера й Маргарити” жодних сумнівів немає. Дія роману побудована навколо вторгнення чорта Воланда та групи його демонічних прибічників у Москву 1920–30-х рр. Містичний чи квазімістичний вимір роману настільки ключовий, що в деяких дослідників текст здобув собі назву “Євангелія від Міхаїла” (див., приміром: [1, 156–248]). Із романами Ільфа й Петрова (як і з двома комедіями Куліша) справа виглядає дещо інакше, бо, на перший погляд, стикаємося тут із побутовою сатирою на радянських шахраїв, щоправда, “хлестаковсько-чічіковського” типу, що (за Мерсезковським) натякає на “вимір чорта”. Утім ґрунтовний аналіз романів М.Каґанською та З.Бар-Селлою звертає увагу на наскрізну насиченість обох текстів містичною і масонською символікою й доводить пов'язаність Бендера як з Антихристом, так і з чортом. Окрім численних паралелей у характеристиках Бендера та Воланда (зовсім природних з огляду на контакти Булгакова та Ільфа в Москві), цей висновок підтверджений низкою антихристових та чортівських рис, починаючи з Бендерового віку (33 роки) і походження “турецького підданого” (тут натяк на Христові сирійські корені) через явну спорідненість його кавказьких мандрів (“Дванадцять стільців”) із “Демоном” М.Лермонтова аж до його праці в конторі заготівлі роґів і копит та причетності до “апокаліптичної” пожежі “Вороною слобідки” (“Золоте теля”).

Як у “Майстрові й Маргариті”, так і в романах Ільфа й Петрова (та й великою мірою, хоч і не зовсім, у п'єсах Куліша) маємо справу, мовити б, із “малим чортом” (*diabolus minor*), грайливим витівником, спокусником, брехуном і шахраєм, що, однак, іноді буває доволі позитивним і симпатичним і присутність якого може призвести до оновлення динаміки людського духу. У кращому випадку це Ґетівський “дух заперечення”, чюю важливість у житті визнає, у “Пролозі на Небі” у “Фаусті”, сам Бог: “Людина не всякчас діяльності радіє, / Понад усе кохає супокій; / Потрібен їй супутник воружкий, / Щоб бісом грав і збуджував до дії” [6, 74]. Зокрема, булгаковський Воланд у традиції Ґетівського Мефістофеля, мовляв, прагнучи зла, чинить добро, бо його вплив веде до низки позитивних розв'язок. А саме Мефістофеля (аналогічного Воландові, Бендерові, Сосновському й Кирпатенкові) Бог визнає найменш шкідливою із чортівських форм: “А з духів заперечення, лукавче, / Ти був мені найстерпніший завжди” [6, 74].

Дещо інакше, однак, стоять справи з Хуліо Хуреніто (чюю постать потрібно ґрунтовніше проаналізувати з огляду на безпосередній її зв'язок із комедією Куліша), який, дарма що він предтеча як Бендера, так і Воланда, принципово відмінний від тих “легкодушних” демонічних персонажів. Хоча розповідач роману в першій сцені впізнає в ньому чорта, бо “повище скроней під кучерями виразно виступали в нього круті ріжки, а плащ марно силкувався прикрити гострий, войовниче піднятий хвіст” [10, 12], оце перше враження, як нам

²¹ Увагу на це звернула на початку 1960-х Наталія Кузякіна, зауваживши, що “Сосновський чимось нагаує Остапа Бендера” [16, 83], а згодом висловила це виразніше, стверджуючи, що двох шахраїв й орендаря Хуну Штільштейна “слід розглядати як скромних попередників Остапа Бендера” [17, 152]. У 1990-х Т. Свєрбілова додала: “Тему двох шахраїв, що вдають себе за партійних бонз та дурять ціле містечко, М. Куліш не тільки відкрив раніше за Ільфа і Петрова, але й сміливіше, бо його герої [...] вже зовсім не поважають партійний карний кодекс” [11, 690].

²² Про можливі впливи Булгакова та його творів на формування постаті Остапа Бендера у книжках Ільфа й Петрова див.: [31, 46].

пояснюють, виявляється помилковим. Навпаки, Хуліо заперечує навіть саме існування чорта: “Я знаю, за кого ви мене вважаєте. Та його не існує” [10, 13]. У цьому перша його суттєва відмінність від Воланда й Бендера. Воланд чітко та неодноразово підтверджує існування як Бога, так і чорта, а Бендер у сцені боротьби за душу Адама Козлевича з католицькими священниками обмежується стандартним чортівським запереченням Бога, про чорта нічого не згадуючи. Хуліо, попри свій, поза сумнівом, демонічний характер (адже його пов’язаність із чортом залишається очевидною впродовж тексту, і, нажаханий нігілізмом його поглядів, розповідач незабаром вигукує: “Ви без хвоста, але ви – сам він!” [10, 14]), заперечує існування як Бога, так і чорта, себто себе самого. Це вказує на глибший рівень демонічної “омани”, про який ще буде мова далі.

Антихристові риси Хуліо яскраво та всебічно висвітлені в романі – від ролі учителя із (щоправда, тільки сімома) “апостолами”, що приходять у світ поставити під сумнів основи усталеного суспільно-релігійного ладу, крізь його вчення, які перверзійно пародіюють проповіді Христові²³, крізь викривлені імітації Христа, зображеного у хрестоматійних творах літератури²⁴, аж до химерної самопожертви, коли Хуліо, якому “остаточно усе остогидло” [10, 217], вирішує (позаяк не може “вмерти заради ідеї” [10, 217]) умерти “за чоботи” й тому виїжджає до України, у Конотоп, і про цю його подорож розповідач однозначно заявляє, що “це була хресна дорога” [10, 218]. Побіч цього, Хуліо має риси просто здегенеровані, а то й патологічно криміногенні²⁵. Утім цю складну постать навряд чи виправдано було б умістити у вузьких, суцільно негативних рамках. Адже його нещадно прямолінійна манера мислення й вислову, яка, без огляду на будь-що, веде думку, концепцію, поведінку до її остаточного логічного вивершення, не так “пропагує” різні нігілістичні тенденції, як викриває та оголює їх, а парадоксальна його філософія глузливо заперечує не лише навколiшній світ, а й себе саму, канони власних переконань і вчинків.

Оцей “викривальний” аспект дій Хуреніто пов’язаний, приміром, із його взаєминами з більшовицькою владою. Загалом, попри запевнення розповідача роману, Хуліо навряд чи можна вважати “людиною без переконань” [10, 9]. На відміну від Бендера, а то й Воланда, які, попри свій нонконформізм, по суті, позбавлені чіткого напрямку опортуністи, Хуліо не лише добре знає, якими повинні бути наслідки його діяльності, але й, за всіма ознаками, має “програму” дій²⁶. Згідно з принципами “програми”, він, приміром (знов на відміну від пізніших “веселих антихристів”, які були у прямій або ж опосередкованій опозиції до радянської влади), пробує нав’язати активну співпрацю з більшовиками, бо вважає їхню “місію” співзвучною із власною, дарма що водночас бачить їхні реальні дії не досить радикальними²⁷. Перед обличчям можливого розстрілу він

²³ Ось один із численних зразків: “Якщо хочеш по-справжньому навчитися ненавидіти людей, міцно люби дітей. Зневажай святині, порушуй заповіді, смійся, смійся ще голосніше, коли сміятися не вільно, сміхом, стражданням, вогнем розчищай місце для нього, що гряде, щоб було для порожнього — порожне” [10, 38].

²⁴ Ідеться, приміром, про пародію дій Христа з оповіді про Великого Інквізитора у “Братах Карамазових” у сцені розмови Хуліо з вождем більшовиків, в якому чітко прочитується Ленін.

²⁵ Факт, що “п’ятилітнім хлопчиком він відрізає голову котеняти, бажаючи пізнати різницю між смертю і життям” [10, 17], сучасні психологи, безперечно, вважали б поведінкою патологічно криміногенної особистості. Цей мотив, зрештою, асоціює Хуреніто з демонічним Смердяковим із “Братів Карамазових”, який теж у дитинстві знущався з котенят.

²⁶ Основний постулат цієї “програми” стає відомим на початку книжки, коли у філософській полеміці про природу дійсного та мету життя людини розповідач питає: “Проте можливо знищити дiм?” (себто світ), і Хуліо відповідає: “Повністю закономірне бажання. Давайте займемося цим ділом” [10, 16].

²⁷ Наприклад, він нарікає на більшовицьких наглядачів над культурою: “О, лицеміри, [...] вони покликані нищити, а вони між руїнами, з ломами в руках, пробують гратися в археологів або [...] в антикварів” [10, 175].

так промовляє до агента Чека, висловлюючи (у 1922 р!) принципи, які вже одне десятиліття по тому на практиці втілює у життя демонічний сталінський апарат: “Революція мені дуже по душі і можу казати, що протягом тридцяти одного року мого життя я вибирав займатися нищенням, підриванням, підкопуванням і всякими очищувальними операціями. [...] Ви нищите “свободу”, і я вас поздоровляю. [...] Сьогодні “свобода” – контрреволюційне поняття. [...] Якщо мене не розстріляєте, я буду в міру моїх сил працювати з вами, тобто нищити красу, свободу думки, почуттів та вчинків во ім’я закономірної, єдиної, точної організації людства! [...] Велика й складна Ваша місія – настільки привчити людину до дибів, щоб вони їй здавалися ніжними обіймами матері. Для того [...] потрібно створити новий патос для нового рабства” [10, 179–180]. Це рабство й доба, “коли тисячі рук простягаються по кийка, а мільйони сластолюбно готують спину”, – буцімто неминучий етап на шляху до дня, “коли кийок нікому не буде потрібен” [10, 164]. Адже, як пояснює Еренбург-розповідач, “Хуліо Хуреніто вчив нас ненавидіти теперішнє і, щоб ця ненависть була міцна і пристрасна, він прихилив перед нами [...] двері, які ведуть у величне й неминуче завтра” [10, 10]. Із цього проникливого, “викривального” оголення суті большевицької “місії” впливає моторошно пророчче (не єдине в цьому дивному тексті) передвістя “потрібних майбутніх заходів” включно із масовим винищенням населення²⁸, перетворенням на абсурд ідей особистої свободи та самоповаги й одночасним “творенням нового патосу для нового рабства” засобами офіційної пропаганди, цинічно названої “пролетарською культурою”. Оті реальні майбутні злочини виправдовувано саме вимогами шляху до “величного й неминучого завтра”, – шляху, який в очах Д.Мережковського був дорогою Хлестакова “до чорта, в порожнечу, в нігілізм...”, а в очах М.Куліша – Малахіївим шляхом у “голубе ніщо”.

Ці аспекти “Хуліо Хуреніто” вводять в інший вимір демонічного (причетний також до комедій Куліша), якого безпосередньо не заторкали ні Булгаков, ні, тим більше, Ільф і Петров, – моторошний вимір “великого чорта” (*diabolus maior*), не грайливого шахрая, витівника й “лукавця” Мефістофеля, “найстерпнішого” з “духів заперечення”. Це вимір сили, яка не вписується в антропоморфічні уособлення²⁹, а залишається невидимою й захищеною, хоча відчутною та вельми ефективною³⁰. Попри позірне заперечення чорта, Хуліо передає відчуття цієї сфери демонічного після вибуху війни, коли пояснює учням: “Вони служать безликому, не народженому, проте [вже] в утробі – найжорстокішому. Служіть і ви!” [10, 98]. *Diabolus maior* – це “дух” докорінного заперечення всіх аспектів сенсу й відомого людині життєвого досвіду, про що проникливо писав польський поет М.Яструн: “Сатана ХХ віку мусив би бути уособленням пекла концентраційних таборів, запереченням всіх понять про світ і сенс існування; мусив би втілювати не лише негачію усіх цінностей, а й ще щось далеко більшою мірою злоблिवе та віроломне – інверсію значень, поєднану із примусом визнавати їх у первісному сенсі. Отож, це сатана апокаліпсису й сатана досконалої омани, яка межує з абсурдом...” [34, 14]. Реальність, котра

²⁸ Ніби вістуючи майбутні слова Сталіна (а може, і ставши свідомим чи напівсвідомим натхненням для них), один з учнів Хуліо заявляє: “Вбити заради добра всього людства одного слабоумного або десять мільйонів – різниця лише арифметична” [10, 150–151].

²⁹ У 1920-х рр., спілкуючись “мовою антропософії”, інтелектуали мали схильність пов’язувати сферу *diabolus maior* не так із відомим світляним “скиненим в ад ангелом” Люцифером, як із темним Аріманом, чий риси та “сфери влади” краще підходили для опису тих вимірів зла, які вони реально відчували навколо себе. Досить згадати енігматичні рядки “пустіть по тирсі Арімана свій гострий нюх!” із програмної поеми Хвильового “Клявіятурте” [30, 321]. Часто цей демонічний вимір безпосередньо асоціювався з апаратом нової влади.

³⁰ Це, між іншими, той рівень демонічної присутності, який “плете одвічну, всесвітню плітку”, невидимо створюючи “малим чортам” сприятливі умови для обманювання й висміювання людини, оскільки, як було сказано раніше про дію “Ревізора” й “Хулія Хурини”, малі чорти теж якоюсь мірою мимовільні учасники дії, а то й навіть “жертви” диявольського “непорозуміння”.

втілює принципи тієї “досконалої омани”, включає заперечення реальності зла (тобто й чорта, як це робить Хуреніто), його тривіалізацію й насильне переконання себе та й інших, що глибинно ненормальні обставини зла – найнормальніші. Так, як у час терору 30-х, коли щоденно арештовано й нищено маси невинних людей, часто на основі доносів найближчих друзів, а то й рідних, коли мільйони вмирили внаслідок штучно створеного голодомору, організованого згідно із засадою, оспіваною учнем Хуреніто: “Вбити заради добра усього людства одного або десять мільйонів – різниця арифметична”, коли стало дійсністю Гоголеве видіння суспільства, в якому “всі почуття, всі спонуки, всі сили в людей пропали, окрім єдиного страху”, – тоді й найбуйніше процвітало “мистецтво” писання од великому й безмежно доброму вождеві радянського народу, а слово “культура” означало ентузіастичні описи щасливих і життєрадісних робітників та селян, які вже впізнають смак радянського раю на землі. (Зрештою, ще досі в Україні й Росії такими барвами силкуються змальовувати ту страхітливую епоху (чи то з душевної та інтелектуальної сліпоти, чи з глибинного цинізму) сучасні спадкоємці “цінностей” комуністичної ідеології в її радянському варіанті, так і продовжуючи традиції ширення “демонічної омани” та “інверсії значень”).

Та, звісно, суть цього демонічного часу, цієї дороги “до чорта, в ніщо”, залежала аж ніяк не лише від зовнішніх сил та обставин, а й впливала із глибин людських свідомостей, навіть і тих, які, на перший погляд, боролися проти неї. На універсальному, містичному рівні про внутрішній вимір демонізму говорить, приміром, А.Белій, звертаючись (як випадає антропософу та колишньому другові Р.Штайнера, що приєднався до офіційної радянської культури під брутальним тиском обставин) до антропософської термінології: “Ми всі – арімани, люциферики... [...] в “містичних” і в “скептичних” світосприйняттях; ми – темрява матеріальної “об’єктивності” плюс темрява [наших] містичних ілюзій. Згадайте: першим результатом самопізнання в героя штайнерівської “Містерії” є поява Люцифера й Арімана” [2, 140]. А конкретних прикладів варто б пошукати серед пережиттів декого з обговорюваних тут авторів.

Коли М.Булгаков доживав свої останні дні, покинений лікарями, які не бачили вже надій на видужання, троє його друзів, відомих театральних діячів, звернулося листом до особистого секретаря Сталіна з уклінним проханням, щоб вождь, який десять років перед тим телефонним дзвінком “порятував” письменника, зглянувся знов на його долю, потелефонував хворому й отаким жестом підтримки спричинився до подолання хвороби. Польський дослідник А.Дравіч так прокоментував цей вельми бентежний епізод: “Троє визначних майстрів сцени [...], здавалося б, щиро вірили в те, що голос Сталіна [...] міг би виявитися сильнішим од медицини: потрясти хворого й повернути до життя. Це не абсурдальне твердження, бо в той час та й пізніше люди розповідали одні одним про такі розмови й ефекти. Отож, [...] найбільшого в історії масового вбивцю і злочинця проти людства намагалися отак підслесливо намовити, щоб той ужив приписуваних йому надлюдських атрибутів і здійснив чудо. У цьому спокійному божевіллі, продиктованому відрухом дружніх сердець, яке, зрештою, є свідченням про стан свідомостей, – *diabolus maior*, володар перевернутих значень, проступає якнайдокладніше. Це чорт мовчанки, порожнечі, знаку мінус, слова *nihil*. Сталін зробив те, що йому й належало, – не потелефонував” [33, 456–457].

Аналогічно весною 1937 р. важко хворий та психічно зламаний Микола Куліш пише зі свого ув’язнення в ізоляторі концентраційного табору на Соловецьких островах листа-сповідь [15, 64–112], в якому у глибоко інтимній, ліричній манері описує “злочини” свого життя, до того ж починаючи з раннього дитинства, коли він “дуже грішив” дитячими витівками, та молодості, коли, приміром, прапорщиком

російської армії вистрелив у повітря, бо двоє солдатів із дівчатами не віддали йому честі, а потім, ще в 1930-х в ув'язненні, терпів від галюцинацій, що міг був так убити людину. У цьому листі він із розпачливою надією на людський відгук, зрозуміння (ба прощення) просить помилування й направлення його на таборову роботу. І висилає він цю інтимну сповідь на ім'я наркома внутрішніх справ, ефективного помічника Сталіна у злочинах проти людства, Н.Єжова. Кулішів лист теж потрапив у порожнечу мертвого мовчання, “знаку мінус”. А замість відповіді через півроку його разом із Л.Курбасом, М.Зеровим, В.Підмогильним, Г.Епіком (який же зрадив Куліша на допитах ГПУ, приписавши йому вигадані злочини) і сотнями інших в'язнів повезли вантажівками з Соловецьких островів (“тихих та безлюдних”, як в “Отак загинув Гуска”) по шосе Медвеж'єгорськ–Повенець, а на урочищі Сандармох їх, напівобморожених, клали долілиць в яму й одна людина, начальник загону (що згодом дожив на почесній пенсії до 1974 р.), власноруч стріляла в'язням у потилицю, а іноді для певності розбивала голови палицею. Лиш у тому одному місці протягом чотирьох днів убито “на честь святкування двадцятої річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції” 1111 відомих представників української інтелігенції, і цей жахливий (демонічний) акт поглинула мертва мовчанка карельських лісів і назавжди закритих (як здавалося) таємних архівів НКВД: “порожнечі, знаку мінус, слова *nihil...*”. А в Україні у той самий час як колишні опоненти (О.Корнійчук та ін.), так і побратими Куліша (П.Тичина, М.Бажан), силкуючись переконати себе в нормальності ненормального, співали оди наймудрішому й найблагороднішому з вождів і прославляли життя в найкращій у світі Країні Рад.

І таки здається, що М.Куліш – не містик, та, тим не менш, проникливий дослідник-дешифратор механізмів (трансцендентного?) зла, у двох комедіях, написаних на самих початках творчої кар'єри, символічно закодував передвістя, інтуїтивне передчуття отого грядущого часу, паростки якого були видимі вже в половині 1920-х. Адже ніби очевидне твердження Кузякіної, що “сюжетно “Хулія Хурина” Куліша пов'язаний із сатиричним романом Еренбурга досить умовно” [17, 146], правильне за одним важливим винятком. Є в “Хулію Хуреніто” епізод навіть не другорядний, а третьорядний, як після вибуху війни, у час пристрасно розбурханих “патріотичних” емоцій (пов'язаних саме з колективною істерією “служіння безликому, не народженому, проте в утробі – найжорстокішому”), на подвір'ї паризької кам'яниці знаходять напівзруйновану статую – зображення “істоти чоловічої статі, що в одній руці тримає щось наче книгу, а в другій, зведений до небес, уламки терезів” [10, 109]. І через втручання Хулію, який вважає оцю провокацію повчальним уроком для учнів, її визнають (попри заяви сторожа, що це статуя покійного крамаря з терезами та гробухом) пам'ятником “Чемпіона Цивілізації” із “декларацією прав людини й громадянина” та символом вічної справедливості – терезами. Хулію організовує прощу тисяч людей до статуї, і вона стає спонукуючою для проведення воєнної пропаганди, центром якої виявляється один з учнів, негр Айша, який щойно повернувся з поля битви, де власноруч зарізав кільканадцятьох німецьких солдатів.

Паралельним глумливим символом людських деструктивних ілюзій та й “чортівського туману”, що їх засліплює (а може, чогось іще “злобнішого й перфіднішого”), стає в “Хулію Хурині” трухлявий хрест на кладовищі із напівзатертим написом “Ху...”, навколо якого збираються, поклоняючись “героєві” (або ж “святому”) “вчителєві” як комуністи, так і представники церковної громади. Адже, хоча видимий представник демонічного виміру в п'єсі, Сосновський, фігура зовсім незначна порівняно з Хуреніто, сам “великий провокатор” у віртуальній формі безперечно бере участь у дії. Він суб'єкт і невидимий автор провокації, й очевидна поєднаність цього епізоду зі статуєю “Чемпіона Цивілізації” недвозначно натякає на сферу “безликого” (невидимого,

невідомого), “не народженого, проте в утробі уже – найжорстокішого”, себто *diabolus maior*. Сам символ трухлявого (себто прогриженого червою, заплідненого смертю) хреста й вочевидь сороміцький зміст записаного на ньому імені також указують на чорта, імовірно, віддзеркалюючи вживане деякими сатанинськими сектами зображення розп’яття, на якому Христос частково або повністю глумливо зображений у формі пеніса. Отож якщо у драмі “97” комунарі, та й куркулі були, бодай позірно, розподілені на два ворожі табори, кожен з яких мав свого “бога” й релігію (хоча цей розподіл поверховий та умовний), у “Хулію Хурині” ілюзія дихотомії зникає, оголюючи істину, що обидві ці групи (як “стара й нова Росія” в Мережковського) засліплені “туманом”, поклоняються єдиній силі – “чортівській” ілюзії, знакові мінус, бо обидві групи й уся країна прямує “до “чорта”, у порожнечу, “нігілізм”, у ніщо...” Іззовні і зсередини персонажів Кулішевої комедії охоплює “демонічна омана” – з одного боку, брехня Сосновського (у дійсності втілена у сфабриковану “димівську справу” й інші, якими більшовицька влада вже в 1920-х намагалася привчити населення до сприйняття перекручених і ненормальних обставин і дій за правдиві й найнормальніші), а з другого – самоілюзія й самоомана окремих (не досить самосвідомих) людей і юрби у стані масової істерії. Як влучно писав Бєлий, “темрява матеріальної “об’єктивності” плюс темрява наших містичних ілюзій”.

Подальше підтвердження такого прочитання “Хулія Хурині” знаходимо, звернувши увагу на інші мотиви “невидимої” демонічної сили, яка, попри позірну пасивність, глибинно впливає на дію та поведінку персонажів у Кулішевих п’єсах. Приміром, хто квартирант Гуски, якого ні разу не видно й не чути, бо він сидить у своїй кімнаті, увесь час читаючи книжки? А водночас саме через його мовчазну присутність Гуска, остаточно втративши здоровий глузд, погоджується втекти на безлюдний острів. Служниця Івдя наполягає, що квартирант “чорні книги читає” [18, 216]. Ця загадкова невидима постать передвіщує, з одного боку, доволі демонічного Малахія Стаканчика, який наказав себе замурувати в комірці, де два роки, не виходячи, читав “книжки большевицькі” [19, 11]. Та, з другого боку, хіба це випадково, що квартирант – член грамчека, комісії по ліквідації неграмотності, коли Хуреніто офіційно прибув в Україну із завданням “ліквідувати неграмотність” [10, 218]? Себто “на смерть заляканий” Гуска опинився між двома “чортами” – “малим” хлестаковським Кирпатенком, який утягає його в авантюру втечі на безлюдний острів, а там покидає напризволяще, та “великим”, котрий уже поселився в його хаті. Ситуація героя насправді безвихідна і трагічна³¹, аналогічна до обставин персонажів “Ревізора”: поміж “малим” демоном Хлестаковим і “великим” ревізором. Багато хто із критиків уважав, та й уважає постать ревізора втіленням людської совісті або фатуму, перед яким треба відповісти за свої вчинки, навіть Бога, утім Мережковський слушно виявляє амбівалентність цієї фігури: “Ми не бачимо його; він залишається для нас ще більше, ніж Хлестаков, особою фантастичною, примарною. Однак якби ми побачили, хтозна, чи не відкрилася б дивна подібність двох “чиновників з Петербургу”, більшого й маленького...” [21, 26–27].

Згодом, уже у страшному 1932-му, невидимий “чорт” з’являється у фіналі “Вічного бунту” Куліша, у сцені, коли Ромен після невдалої спроби втекти за кордон вертається на завод і намагається приєднатися знову до колективу, який раніше його відкинув. Воратар уже його (буцімто) не впізнає (він дещо нагадує сторожа з оповіді “Перед Законом” у “Процесі” Франца Кафки), а на прохання впустити Ромена телефонує до невидимого когось, хто має вирішити

³¹ Тому зовсім закономірно у виставах на малій сцені Московського драматичного театру (реж. Сільвіу Фусу) актор І. Смісловський інтерпретував роль Гуски саме як постать трагедійну, а не комічну.

Роменову долю. Воротар тричі питає, що робити із прибулим, та дія п'єси обривається, заки зі слухавки надходить відповідь. Ясно, що Роменова доля вирішена. Так, як вирішеною була вже на той час і доля Миколи Куліша.

Порівняно з розпачливим вигуком Городничого в кінцевій сцені "Ревізора" "З кого смієтесь? З себе самих смієтесь!" нереалізований, проте задуманий фінал "Отак загинув Гуска", в якому Куліш хотів повісити свого героя, натякає на суттєву різницю поглядів і творчих темпераментів Гоголя й Куліша. У Гоголя сам факт прямого заклику до глядачів указує на імпульс дидактичний, на бажання остерегти, викликати зміну поведінки та в ідеалі порятувати реальних членів аудиторії від долі зображених на кону персонажів. Гоголь, зрештою, вірив у силу Божого провидіння, яка, кінець-кінцем, мусила б перемогти чорта і його "обманливий туман". Куліш, як на це натякає матеріал його п'єс, такої віри в існування і спасенню властивість метафізичного добра не мав. Він драматург не дидактичний, а трагедійний, і задум повісити Гуску "на вербі у плавні" – не так спроба остерегти й оберігати, як констатація безвихідного становища людини, застуканої поміж "двома чортами" (і третім – внутрішнім). Якби комедія з тим варіантом фіналу ставилася в театрах України 1920-х, то чимало глядачів мали б нагоду побачити в цій сцені свою неминучу майбутню долю. І хоча Куліш вибрав у 1925 р. інше закінчення, він неодмінно вертався до тієї песимістичної візії в майбутніх драмах. Головні герої його важливіших п'єс – люди трагічної долі, до того ж трагедія приходить до них як ззовні, від "темряви матеріальної об'єктивності", так і зсередини, від їхніх "містичних ілюзій", бо вони самі часто знищують те, до чого, здавалося б, прагнули. Малахій в одержимому намаганні "реформувати людину" приносить нещастя тим, хто опиняється на його шляху, зокрема, зумовлюючи падіння дочки Любуні, а Ілько в "Патетичній сонаті", прихильник ідеалів "вічної любові" і "всесвітнього гуманізму", розстрілює втілення цих ідеалів, кохану (і проєкцію аніми-душі) Марину. Не випадкова, отже, завважена критиками відсутність позитивних героїв і будь-якого "проблиску" в ранніх комедіях Куліша. Кульмінаційним виявленням цього песимістичного світосприйняття є "Маклена Граса" (1932), про яку Ю.Шерех писав: "Перед Селіном з його подорожжю в нікуди, в країну заперечення всього в ім'я нічого, українська література вирушила тим же маршрутом у "Маклені Грасі"..." [32, 78]. І в тексті цієї п'єси знову виринає чортівський мотив, адже маклер Зброжек у красномовній "інверсії значень" (перверзійній і вельми влучній у контексті демонічних 1930-х) повторює польську фразу "дзябел буг" [19, 324] – "диявол бог".

Але водночас цей глибинний песимізм не однозначний із капітуляцією або підкоренням невблаганним обставинам життя. Як творець і як людина, Куліш виявляв непокірливий опір "демонічним" силам оточення, індивідуалістичний "вічний бунт", зокрема і проти "чорта досконалої омани". У своїх творах він відмовлявся (іноді мов усупереч власним бажанням³²) пропагувати "інверсію значень" і "новий патос для нового рабства", а сміх та гумор у більшості його творів виконували функцію чи не тотожну з Гоголевими – будучи, мовляв, "зброєю" для "боротьби людини з чортом"³³, навіть якщо "чорта" він мислив не в метафізичному сенсі, а як силу з "людським, занадто людським обличчям".

³² Приміром, починаючи працювати в 1928 р. над "Патетичною сонатою", Куліш уявляв собі цю п'єсу як компромісну, схожу на офіційно схвалену (і не надто високого польоту) драму К.Треньова. Він писав Дніпровському: "Думаю писати п'єсу... Вийде щось схоже на "Любов Яровую", та чорт з ним... Іду на маленький компроміс моєму милому і рідному, але не дуже культурному суспільству" [19, 557]. А проте остаточним результатом його праці був один з його найвідоміших шедеврів і твір неконформістський як під оглядом змісту, так і форми.

³³ У тому контексті для характеристики як Куліша, так і Гоголя влучно було б застосувати фразу Моріса Надо про Альфреда Жарі: мовляв, гумор – "це героїчна позиція тих, які не готові йти на компроміси" [36, 78].

Як було вже сказано, містичні або квазірелігійні мотиви у творчості Куліша не можна вважати відбиттям особистих релігійних поглядів автора. Найімовірніше Куліш не був віруючою людиною, а містиком – і поготові. Здається, квазімістичне “світобачення” в його драмах насамперед пов’язане із психологічною сферою – відображенням дійсності почерез очі його героїв, які проектують глибинні психічні процеси на зовнішні події та, відповідно (за Юнгом), мислять квазірелігійними категоріями. Окрім того, він, як й інші письменники 1920-х, згідно з літературно-інтелектуальною конвенцією доби звертався до “містичної лексики”, аби за її допомогою “осмислювати і зашифрувати реальність”, а сама вже динаміка цієї “лексики” та її архетипової символіки (мимоволі?) утягала його у виміри трансцендентних понять й універсальних філософських концепцій. На такому рівні він, урешті-решт, наближався до осмислення й виявлення природи зла (“чорта”), яке спостерігав навколо себе. На аналогічному філософському (такі метафізичному?) рівні він досліджував також інші “вічні” дилеми, зокрема (найяскравіше представлені у трилогії “Народний Малахій”, “Патетична соната” й “Вічний бунт”) конфлікт-несумісність між автентичним життям та намаганнями індивіда й законами “машини” суспільства, навіть і самого матеріального буття. У пізніших драмах доля Кулішевих героїв-індивідуалістів виявляє неминучість протистояння між “масою” (що не терпить індивіда, який заради збереження неповторної сутності та свободи думки не погоджується бути “гайкою”³⁴ в суспільному “механізмі”) та людиною, яка перед лицем безнадійної, здається, ситуації відмовляється йти на компроміси й залишається переконаною в незаперечності її права на вибір своєї індивідуальної (нехай ілюзорної і самоніщівної) дороги³⁵. З огляду на таке світобачення й індивідуалістичний вимір його “філософії” Куліш був творцем із питомо західними, європейськими ментальністю й темпераментом. Якби мав він нагоду довше жити й писати і якби його твори закономірно ставали чимраз відомішими в Західній Європі (опісля перекладу “Патетичної сонати” на німецьку Фрідріхом Вольфом, який порівнював її з “Фаустом” Гете й Ібсеновим “Пер Гюнтом”, й опісля захоплених відгуків Р.Роллана на прем’єру “Патетичної” в Московському Камерному Театрі у грудні 1931 р., коли він назвав цю п’єсу визначним явищем світової драматургії), Куліш, зовсім імовірно, міг би стати одним із чільних натхненників екзистенціалізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белза І. Генеалогія “Мастера и Маргариты” // *Контекст*. – 1978. – М., 1978.
2. Бельй А. Воспоминания о Штейнере. – Paris, 1982.
3. Бельй А. Мастерство Гоголя. – М.–Л., 1934.
4. Будило Г. Зустріч із М. Кулішем // *Українські вісті*. – Новий Ульм. – Ч. 52 (930). – 16.09.1955.
5. Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля. – К.-Ляйпціг: [без дати].
6. Гете Й.-В. Твори. – К., 1969.
7. Гоголь Н. Полное собр. соч. – Л., 1952. – Т. 8.
8. Гоголь Н. Полное собр. соч. – Л., 1952. – Т. 13.
9. Гоголь М. Ревізор / У ред., з передм. та поясненнями д-ра І.Брика. – Львів, 1927.
10. Эренбург И. Собр. соч.: У 9 т. – М., 1962. – Т. 1.
11. *Історія української літератури ХХ століття*. – К., 1993. – Кн. 1.
12. Каганская М., Бар-Селла З. Мастер Гамбс и Маргарита. – Тель-Авів, 1984.
13. Корнієнко Н. Вогонь і попіл // *Вітчизна*. – 1968. – № 8.
14. Корнієнко Н. Лесь Курбас: Репетиція майбутнього. – К., 1998.
15. Кузякіна Н. Архівні сторінки... – К., 1992.

³⁴ Закономірно, один із персонажів “Вічного бунту”, який принципово протиставляється самотній позиції Романа та обирає дорогу конформістичного підлягання вимогам суспільства, міняє своє прізвище Гай на машинізоване Гайка.

³⁵ Аналогічно Куліш намагався обстоювати свою принципову позицію в житті — чи то під час культурної полеміки 1920–1930-х, чи й після арешту, про що свідчать звіти підсаженого до його камери донощика Е. А. Штейнберга, який передавав агентам ГПУ зміст розмов із Кулішем [15, 47–63].

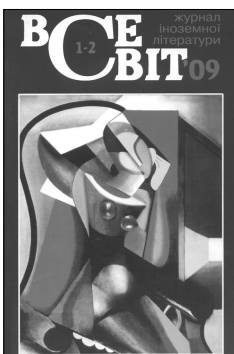
16. Кузякіна Н. Драматург Микола Куліш. – К., 1962.
17. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. – К., 1970.
18. Куліш М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1.
19. Куліш М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2.
20. Мандельштам Й. О характере гоголевського стиля. – Гельсінгфорс, 1902.
21. Мережковський Д. Гоголь і чортъ. – М., 1906.
22. Микитенко І. М. Куліш. “Хулій Хурина” // *Молодняк*. – Харків. – 1927. – № 2.
23. Микитенко І. На інтернаціональному фронті // *Критика*. – Харків. – 1927. – № 11.
24. Новицький М. Торба реготу, або сто найновіших анекдотів // *Культура і побут*. – Харків. – 1927. – № 1, 8 І.
25. Плющ А. Його таємниця, або “прекрасна ложа” Хвильового. – К., 2006.
26. Річицький А. Дещо про епоху, про сатиру, про критику та про класну даму // *Комуніст*. – Харків. – 1927. – № 36, 13 ІІ.
27. Смолич Ю. Драматичне письменство наших днів // *Червоний шлях*. – Харків, 1927. – № 4.
28. Смолич Ю. Твори: У 8 т. – К., 1986. – Т. 7.
29. Стех М.Р. “Революція маленької людини” у ранніх п'єсах Миколи Куліша // *Сучасність*. – К. – 2004. – № 11.
30. Хвильовий Микола. Твори: У 5 т. – Нью-Йорк–Бальтімор–Торонто, 1982. – Т. 3.
31. Чудакова М. Архив М. А. Булгакова: Матеріали для творческої біографії писателя // *Записки* Отдела рукописей Гос. Бібл. СССР ім. Леніна. – М., 1976.
32. Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. – Х., 1998. – Т. 1.
33. Drawicz A. Mistrz i diabeł: rzech o Bułhakowie. – Warszawa, 2002.
34. Jastrun M. Historia Fausta // *Literatura* (Warszawa). – 1972. – No. 40, 16.XI.
35. Maguire R.A. Gogol from the Twentieth Century. Eleven Essays. – Princeton, 1974.
36. Nadeau M. The History of Surrealism. – Harmondsworth, 1965.

м. Торонто (Канада)

Наші презентації

ВСЕСВІТ. – 2009. – № 1–2.

У рубриці “Новітня література” надруковано роман Д.Джонсона “Аліна” та п'єсу нобелівського лауреата Г.Пінтера “Новий світоустрій”, а також виступи учасників ІІ Міжнародного письменницького форуму “Слово без кордонів” (Київ, листопад 2008 р.) – В.Яворівського, Б.Йонушкяйте (Литва), Р.Сіляна (Македонія), Н.Петева (Болгарія), М.Вавжкевича у рубриці “Література ХХ сторіччя” – новелу Ж.Гріна “Левіафан”. Рубрика “Скарбниця” містить матеріали, присвячені видатному англійському поетові й художнику Вільяму Блейку, зокрема нові переклади його “Поезій”, “Пісень невинності” й “Пісень досвіду”, та статті про його творчість Д.Дроздовського “Так помирають святі...” Кілька штрихів до портрета Вільяма Блейка та В.Кейса “Пісні невинності і



пісні досвіду: парадоксальна візія Вільяма Блейка”. У рубриці “Письменник. Література. Життя” публікуються статті Ю.Микитенка “Аліна”: віртуальна реальність сонячного затемнення”, Г.Чернієнко “Мандрівка в нікуди”, Д.Дроздовського “Taras Shevchenko: знайомство з Туманним Альбіоном”, “Грушевський української філології”, “Під сузір'ям Остапа Тарнавського”, “Чингіз Айтматов”: Я сприймаю світ як щось трагічне. Але з життєствердним фіналом”, літературний діалог з Доном Монкерудом. Статті Ю.Щербака “Україна в зоні турбулентності” та Я.Поліщука “Бандити і жертви: чорно-білий світ пам'яті” вміщені в рубриці “Акценти сучасності”, фрагменти спогадів Р.Воронки “Коли воскресла Україна” – у рубриці “Україніка”.

I.X.