



## XX століття

Тетяна Свербілова

### ПРОРОК ТА САМОГУБСТВО

(п'єса Володимира Винниченка в контексті драматургії експресіонізму та постекспресіонізму)

Риси експресіонізму у творчості В. Винниченка дослідники почали вирізняти у зв'язку із загальним відродженням в останні десятиліття інтересу до цього, може, найсучаснішого з мистецьких напрямів першої половини ХХ ст. Сьогодні жоден дослідник поетики та стилістики письменника не обминає цього питання. Зокрема, ґрунтовно висвітлюються філософсько-естетичні засади напряму, а романи та п'єси В. Винниченка розглядаються в колі експресіонізму та постекспресіонізму<sup>1</sup>. Ця тенденція перебуває вповні в річищі універсальної орієнтації вітчизняної культурології на європейську модерну культуру. Втім, як здається, не слід нехтувати й не менш близьким контекстом, який склався історично. Однак у попередні роки він був настільки заідеологізованим, що воліємо взагалі забути про наявність, за Д. Дюришиним, східнослов'янської культурної спільноти, яка формувалася за колоніальним типом. В. Винниченко, у творчості якого невдалий життєвий проект стати російським письменником посів неабияке місце, цю колоніальну спільноту вивчав не за підручниками з компаративістики. Спільнота – спільнотою, але головним все ж таки залишається питання про окремішність кожного з національних досвідів, і метою сучасних порівнянь, на відміну від попередніх, стає *визнання неповторності національної моделі світу*. “Я хотів би, – писав у “Щоденнику” драматург, глибоко ображений закидами у зраді національному письменству, – щоб увесь світ мене читав, на всіх мовах друкувати свої праці, лишаючись українцем, як лишаюсь ним тепер, друкуючи по-російському”<sup>2</sup>. На необхідності вивчення російського контексту творчості Винниченка свого часу наголошував Григорій Костюк. Пропонуючи напрямки майбутніх досліджень, він зазначав: “Настав час, коли можна і треба цю тему поставити й опрацювати спокійно і солідно. Така праця була б новим важливим вкладом не тільки в українську, але й у світову літературну науку. [...] Треба всю творчість Винниченка проаналізувати в порівняльному пляні на тлі українського та російського літературного й суспільного процесів початку нашої доби. [...] Чи були це впливи і наслідування, чи тільки така звичайна в мистецькій творчості ідейно-психологічна співзвучність, зумовлена часто подібними соціально-культурними умовами народів та подібним психологічним баченням світу авторів”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Див.: Сиваченко Г.М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст. – К., 2003. – С.92–96.

<sup>2</sup> Цит за: Михида С.П. Слідами його експериментів. Змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2002. – С.33.

<sup>3</sup> Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. Дослідження, критика, полеміка. – Нью-Йорк, – 1980. – С.18–19, 20, 21.

Проблему цієї винниченко-російської “співзвучності”, попри всі численні спроби, ще навіть не поставлено на рівні сучасної компаративної поетики. А проте В. Винниченко здобув класичну російську освіту в місті, де працював автор відомого підручника з російської словесності і де періодика залюбки друкувала матеріали з типологічного зіставлення української та російської літератури<sup>4</sup>, а, ставши драматургом, “значні зусилля спрямував у бік російського та європейського театрів”<sup>5</sup>. Навіть традиційні звинувачення письменника в “арцибашевщині та андреевщині” ставили його в один ряд саме з цими одіозними російськими митцями. Треба зауважити, що тему цю не можна вичерпати російсько-українською критичною рецепцією<sup>6</sup>, хоча цей етап і необхідний.

Сучасні дослідники драматургії Винниченка в європейському контексті, висвітлюючи питання про витоки експресіонізму у творчості митця, орієнтуються переважно на *досвід німецькомовного експресіонізму*, хоча навіть цю проблему швидше тільки поставлено, а не досліджено докладно. Звертаються тут переважно до пізньої драматургії А. Стріндберга, “батька” європейського експресіонізму, з творчістю якого В. Винниченко був добре обізнаний. Можна згадати і “провісника” експресіонізму Ф. Ведекінда, творчий досвід якого чітко відлунується у п’єсах Винниченка, але поки що проходить повз увагу дослідників. Однак, власне, експресіонізм у вузькому розумінні традиційно тлумачиться в історії напрямів і стилів ХХ ст. як драматургічна практика німецькомовних письменників 1910 – поч. 1920-х років – Г. Кайзера, Ф. Верфеля, Е. Толлера, В. Газенклевера та ін. Можна пояснити це звичним відставанням української експресіоністської драми від європейської на 10-15 років, маючи на увазі “Пророка” Винниченка та “Народного Малахія” М. Куліша, що цілком закономірно розглядаються в одному ряду<sup>7</sup>. А можна, як це робиться в сучасному мистецтвознавстві, поставитися до трактування самого експресіонізму розширено, вводячи поняття *пізнього експресіонізму, або постекспресіонізму*, що охоплює явища кінця 1920–1930-х років, і навіть повоєнну драму. Саме в цей час експресіоністська драма з експериментальної стає повнокривною за рахунок внесення екзистенційних ідей, мотивів та образів. Сучасні історії світової драми включають до експресіонізму дуже широке коло явищ<sup>8</sup>. Наприклад, в американському мистецтві сьогодні популярні дослідження *абстрактного експресіонізму 1940–1950-х років*, в європейському – *неоекспресіонізму 1960–1970-х років*. Тобто, первинне визначення напряму як переважно німецько-австрійського руху першої чверті ХХ ст. сьогодні переглядається. Слід також відрізнити постекспресіонізм як магічний реалізм у мистецтвознавчій критиці 1920-х років і той же термін у сучасному розширеному розумінні. Розширення значення терміна може викликати подвійну реакцію. Наприклад, ще Ю. Тинянов 1921 р. зазначав, що в експресіонізму “виявилось

<sup>4</sup> Див.: *Михида С.П.* Слідами його експериментів. Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – С.15–16.

<sup>5</sup> *Там само.* – С.32.

<sup>6</sup> *Крутикова Н.Е.* Романи В. Винниченко 1911–1916 годов в русском литературном контексте // *Крутикова Н.Е.* Дослідження і статті різних років. – К., 2003. – С.393–538.

<sup>7</sup> Див.: *Хороб С.І.* Експресіонізм та символізм у новітній українській драмі (П’єси М. Куліша, В. Винниченка, С. Черкасенка та І. Кочерги в західноєвропейському контексті) // *Хороб С.І.* Українська драматургія крізь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми). – Івано-Франківськ, 1999. – С. 117–198. *Його ж.* Українська модерна драма: синтез новаторства і традицій (Драматургія В. Винниченка і М. Куліша крізь призму європейських течій) // *Там само.* – С. 91–117. А також: *Хороб С.І.* Становлення експресіонізму в українській драмі // *Хороб С.І.* Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті та дослідження). – Івано-Франківськ, 2000. – С. 40–48.

<sup>8</sup> Див., напр.: *Стайн Дж.Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: У 3 кн.; – Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр. – Львів, 2004. – С.13.

надто багато родичів... рідня поважна, але чи не забагато? (Почасти нагадує бібліотечний каталог)". Проте той же Ю.Тинянов знаходив "слов'янські впливи" на німецький експресіонізм у творчості М. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоєвського... Ф. Гюбнер розглядав традицію російської класики як одну зі складових німецького експресіонізму поряд із шопенгауерівським песимізмом та трагічним оптимізмом Ніцше<sup>9</sup>.

Питання про обізнаність українського письменника з німецькою експресіоністичною драмою 1910-х – поч. 1920-х років повинно стояти окремо. Ясна річ, що в Німеччині Винниченко перебував під впливом цього театру. Але безсумнівна також його обізнаність із творчістю Л. Андреєва, родоначальника російського драматургічного експресіонізму початку ХХ ст. Не слід забувати, що перша російська експресіоністична драма "Життя людини" Л. Андреєва з'явилася в один рік із знаковою для експресіонізму п'єсою А.Стріндберга "Соната примар" (1907). І значно раніше за драматургію німецького експресіонізму, що стала естетичним еталоном цього напрямку. Російський автор був у ті часи за рейтингом статей, книжок і рецензій першим драматургом Росії після смерті А. Чехова в 1904 р. і значно популярнішим за М. Горького-драматурга. Принаймні, найвище місце в рейтингу драматургів вже єднає "модного" Винниченка із "модним" Андреєвим. Але, звичайно, не тільки це. У російському часописі "Земля", де вперше побачили світ кілька романів В. Винниченка, друкувалася й відома п'єса Л. Андреєва "Життя людини", що її російські дослідники вважають уже не "провісником" чи попередником раннього німецького класичного експресіонізму, як драми Стріндберга, а *безпосереднім відкриттям принципів цього напрямку за кілька років до появи класичної німецької моделі*. Написані й перекладені значно пізніше драми Г. Кайзера російська критика одностайно виводила з "Життя людини" Л. Андреєва, втім, як і з Достоєвського, Гоголя, Чехова.

Винниченкового "Пророка" єднає з російським експресіонізмом кінця 20-х років, як і з експресіонізмом М. Куліша, хоча б спільна сумна доля – вилученість із історичного літературного та театрального процесу свого часу – безвідносно до того, чи знімалися з політичним скандалом п'єси з репертуару з наступним смертельним фіналом для автора та режисера, як у М. Куліша та В. Маяковського, чи просто без кривавих наслідків були невідомими для широкого радянського загалу, як це трапилося з "Пророком" вигнанця та емігранта В.Винниченка, "Самогубцем" М.Ердмана (відомого як автора сценарію найпопулярнішої радянської комедії "Веселье ребята"), "Адамом та Євою" радянського безробітного М.Булгакова. Тому, на наш погляд, метафору "заблокована культура" можна вповні віднести як до української, так і до російської експресіоністичної драми.

Як здається, сьогоднішнє культурологічне прагнення неодмінно включати вітчизняну культуру з її історією в коло лише західноєвропейських явищ хибує на ту ж саму надмірність, яка колись дозволяла порівнювати українське лише з російським і лише під кутом зору впливів. А однак, спільна колоніальна історія ХХ століття, від якої ніде дітися, вимагає підходів порівняльної типології. При цьому вдалою виглядає спроба побачити п'єсу В.Винниченка на тлі слов'янської драматургії в жанрі антиутопії, зроблена Г. Сиваченко<sup>10</sup>.

Власне, сучасні українські дослідники драматургії В.Винниченка вже вийшли на рівень компаративної постановки проблеми українського та російського

<sup>9</sup> *Терехина В.Н.* Экспрессионизм: русские реалии // Человек. – 2001. – №2. – С. 136.

<sup>10</sup> *Сиваченко Г.М.* Пророк не своєї вітчизни... – С.74–85.

експресіонізму, принаймні на рівні її визначення. Але не більше. Відмова йти далі здається прикрою саме тому, що російські дослідники експресіонізму безкінечно далекі навіть від можливості такої постановки. Спробуємо розглянути бодай деякі аспекти цієї проблеми, зв'язані із традиційним для експресіонізму *мотивом месіанства та самогубства*, на перший погляд, поняттями несумісними, адже християнська заборона на самогубство склала релігійно-етичний канон європейської культури (“О, якби Господь не поставив заборону на самогубство”, – це домінанта класичного монологу Гамлета).

Цей мотив, власне, не визначальний саме для експресіонізму, радше він притаманний будь-якому екзистенціальному стилю. Але саме модерні (або авангардні, якщо ці два явища розрізняти) напрями ХХ століття спромоглися актуалізувати цей мотив в інтертекстуальному полі попередніх стилів та жанрів, а отже, створити подвійну картину світу, де *містеріальне бачення поєднується з сучасною мелодрамою*. Зосібна важливим це стає для української драматургії, складні історичні стосунки якої з мелодрамою давно стали вже традиційною темою для мистецтвознавців. У такому семантичному контексті тема самогубства має подвійне висвітлення. На надмірну кількість самогубств у п'єсах В. Винниченка як рису старого мелодраматизму, поєданого із сучасною авторів модерністю ХХ ст., слушно вказують і винниченкознавці<sup>11</sup>. “Пророк” розглядається в контексті української “пророчої” п'єси<sup>12</sup>, де амбівалентність образу пророка пов'язується із амбівалентністю сучасного світу<sup>13</sup>. Саме амбівалентне поєднання мотиву пророка і мотиву самогубства відрізняє жанри експресіонізму від традиційної мелодрами та трагедії шекспірівського типу (“Ромео і Джульєтта”), трагедії Расіна (“Федра”) тощо.

Найперше тема смерті пророка пов'язується з *містерією, або, точніше, з такими її жанровими різновидами, як міраклі і мораліте*. Щодо російської драми початку ХХ ст., то ці жанри дуже активно використовувалися як символізмом, так і експресіонізмом. “Анатема” – одна з п'єс експресіоністичної трилогії Л. Андрєєва – розвиває сюжет про старого хворого єврея Давида Лейзера, якого спокушає Диявол взяти на себе роль Месії і роздати весь свій величезний несподіваний спадок бідним. Та на всіх грошей не вистачає, і натовп побиває камінням свого пророка, що його перед тим возвеличив як всемогутнього Месію. Але річ у тому, що самого пророка вже не задовольняє лише пророча роль і він намагається перейняти на себе роль Творця, роль головного героя містерії. Він береться оживляти мертвих. Тобто герой міраклі або мораліте в середньовічному театрі, що вийшов із літургійної драми, де зображувалося життя праведника або наверненого грішника, хоче змінити жанр на містерію. І саме це йому не вдається. Ця ж тема розвивається паралельно й у прозі Л. Андрєєва, у його повісті “Жизнь Василя Фивейского”, де герой-священик, спокушаючи свою віру, невдалою спробою оживлення мертвих, намагається перевести жанр “жизни” у жанр “життя” і гине, не витримавши експерименту. Російський письменник відтворює характерну для російської ментальності *модель ідейного фанатизму*, коли доведення будь-якої ідеї, пов'язаної з удосконаленням, перетворенням та спасінням людства, стає важливішим за життя. Цю згубну особливість російської ідеї всебічно проаналізовано російськими ж філософами екзистенціального

<sup>11</sup> Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок. – К., 2004. – С.129.

<sup>12</sup> Татюк А. До проблеми української “пророчої” п'єси // Сучасність. – 1992. – №2. – С.8.

<sup>13</sup> Кочерга С. Mithos ex machina: До проблеми відчуження віри у п'єсі В.Винниченка “Пророк” // Винниченко і сучасність: Зб. наук. праць. – Сімферополь, 2000. – С. 181-182.

напрямку в перші десятиліття ХХ ст., і відтоді російська класична література стала сприйматися ще й як прояв “духів російської революції” (М. Бердяєв), що призвели врешті-решт до появи російського більшовизму.

Цю домінуючу російську ментальність своєрідно трансформовано в *неонатуралізм*, напрямі 1900–1910-х рр. ХХ ст., який не був чужим і українському драматургові. Але єднає його з російським неонатуралізмом, і саме з драматургією неонатуралізму того ж Андрєєва чи Арцибашева, а не виключно з прозою, не тільки й не стільки увага до “проблеми статі” – це риса зовнішня, а протистояння ідейному фанатизму будь-якого ґатунку “*живого життя*” (хоча б і у формах сімейно-біологічних), яке на той час єдине могло скласти потужну опозицію ідейному месіанству. Проте останнє все ж таки принципово відрізняється від пророцтва хоча б уже тим, що *для пророка важлива не будь-яка ідея, а ідея духовно-релігійна*. “Чесність з собою”, ідея “пробного шлюбу”, попри всю повагу до них, – лише підступи до пророцтва, яке неонатуралізм не міг досягнути через свою суто біологічну зацікавленість. Це під силу було лише іншому напрямку – експресіонізму.

Тема самогубства наприкінці 1920-х років була дуже популярною у російських драматургів. Наприклад, В. Маяковський відомий не тільки як поет-самогубець, а й як автор обіцяної Вс. Мейєрхольдові за угодою і нездійсненої “комедії з самогубством”. Цей мотив з’являється в обох його останніх п’єсах – “Клоп” та “Баня”, що теж тяжіють до пізнього експресіонізму. Мотив самогубства наявний у п’єсах А. Платонова, М. Куліша. Що це: чи радянське життя навіювало певний фінал, чи силове поле експресіонізму ще було дієвим за десять років після спроб німецьких драматургів і впливало не тільки на творчість, а й на саме життя? Цікаво було б зіставити цей мотив з еталонним німецьким взірцем.

Трилогія Г. Кайзера (“Кристал”, “Газ I” і “Газ II”) не в останню чергу базується на варіаціях цього ж мотиву. В першій частині – “Кристал” – пророцтво в загальному розумінні відсутнє, адже Мільйонер свідомо віддає життя зовсім не за перетворення людства, а за другу редакцію власної біографії, купуючи такою ціною щасливе минуле в дитинстві та юності, чого він був позбавлений насправді. Але для експресіонізму, вкрай суб’єктивного стилю, який переносить увагу зі збуреного світу на збурену душу окремої людини, бажання віддати життя за власне минуле може вважатися *різновидом ідейного месіанства, месіанства заради однієї людини – самого себе*. Друга характерна риса цього мотиву – орієнтація на свідомо ілюзорний світ, до якого прагне герой. *Спогади, марення, видіння, сні* – це семантичне поле експресіонізму. І в цьому виявляються величезні можливості для опису утопій ХХ ст., адже, за словами персонажа п’єси М. Куліша, “комунізм – це тільки хвора мрія потомленого людства”. Це вже типово експресіоністська метафора. У класичній п’єсі Г. Кайзера “Від ранку до півночі”, що вплинула на весь світовий театр 1920-х років, фінал із самогубством після низки кінематографічних сцен-снів головного героя-касира, який тікає, заволівши великою сумою грошей, поєднується із картинами ілюзорного-показового перетворення окремої людини на зібранні Армії спасіння. У другій та третій частинах трилогії Кайзера виникає вже мотив спасіння світу. Син мільйонера невдало намагається переконати робітників своєї вибухонебезпечної “фабрики газу”, що виробництво слід припинити і побудувати на території фабрики хатинки з зеленими садочками. (Згадаймо, що дещо раніше подібну утопію пропонував герой п’єси Чехова “Вишневий сад”). “Газ-II” створює вже типово експресіоністичну картину самогубства пророка в космічних масштабах вселенської катастрофи. Мільйонер-робітник, нащадок все тієї ж родини, прагне запобігти використанню

нової газової зброї тотального винищення, але його не слухають. Смертельна кулька, якою йому вдається заволодіти, вибухає у нього в руках, перетворюючи миттєво місце дії на руїни зі скелетами. На початку 1930-х років М. Булгаков пише експресіоністичну п'єсу "Адам та Єва", де так само від газової фантастичної зброї гине спочатку місто Ленінград та загалом майже цілий світ, і також виводить свого пророка, приреченого після спасіння людства на вірогідну загибель в органах держбезпеки.

Згідно з поетикою експресіонізму, домінантним суб'єктивним світобаченням, *мотив самогубства пророка стає частиною мотиву самогубства світу*, отже, черговою перемогою сили зла, що первинно ототожнюється з тим чи тим різновидом Сатани. Образ Анатеми та Когось у Сіром у Л. Андрєєва має постійну традицію у творчості цього письменника, як і в М. Булгакова. Сатанізм образу Дерігана, винищувача з "Адама та Єви", був уже помічений дослідниками. Безперечно, відчутні ці риси і в образі Райта з п'єси-антиутопії Винниченка. Адже, спокушаючи пророка самогубством, він водночас змушує його впасти в непрощений гріх під кутом зору європейської та американської релігійної рецепції читачів. Але з погляду самого пророка, близького до екуменістичної релігійності, що вбирає в себе мотивацію східних релігій, самогубство з ідейних міркувань задля спасіння людства, збереження віри *стає вже не гріхом, а подвигом*. Він усе ж таки східний пророк. Райт це добре враховує. Амбівалентність мотивацій "Схід-Захід" робить твір Винниченка дуже сучасним у добу всесвітнього східного тероризму, що ґрунтується на *розумінні самогубства як подвигу*. До речі, цей аспект п'єси може розглядатися не тільки як релігійний, а й як політичний профетизм — передбачення ідеологічного монстра самогубства як подвигу в радянській ідеології та дійсності другої світової війни.

І все ж таки Винниченко зберігає європейський тип мислення, незважаючи на постійні захоплення впродовж усього життя духом східних культур. Це позначилося на традиційному розв'язанні образу сучасного спокусника: доводячи пророкові необхідність самогубства, він звично несе людству зло, незважаючи на модерну парадоксальну аргументацію зла як добра. Адже віра, побудована на збереженні ілюзій, не буде стійкою. "Пророк" В. Винниченка розвиває тему "Легенди про Великого Інквізителя" Достоевського з роману "Брати Карамазови". На початку ХХ століття цей текст отримав друге життя й постійно функціонував у полі культури, про що український письменник не міг не знати. Єдиний нюанс — Винниченко не наважився ототожнити свого героя зі Спасителем, а сюжет — із другим пришествям, яке для людей виявилось непотрібним, що відтворює Достоевський. У цьому драматург тонко відчув не тільки мистецьку міру, а й особливості жанру. Його п'єса функціонує в *межах мораліте, не переходячи до містерії*, адже Пророк, попри втрачену в суєтному світі здатність до незвичних дій, залишається лише людиною, хоча певні паралелі з євангельським мотивом спокуси Христа в пустелі все ж таки існують.

*Зміна жанрів "мораліте — містерія"* в драмі експресіонізму відбувається як не дуже вдала спроба сучасного апокаліпсису у творі Г.Кайзера "Пекло — Шлях — Земля". Спочатку звичайний персонаж — Художник — поступово перетворюється на пророка, месію, вождя, який викриває злочини суспільства, веде людей до нового життя, а наприкінці зникає, розчиняється в урочистому ранковому небі, розчиняється в усіх людях, залишаючи по собі голос у могутній світовій симфонії будівництва всесвіту. Пророк у Винниченка потребує для цієї мети спеціального технічного пристрою...

Німецька еталонна драма експресіонізму (із незначним запізненням) набула надзвичайної популярності на початку 20-х років у російському та українському сценічному варіантах (Мейєрхольд, Курбас) також і завдяки притаманній їй темі месіанства та перетворення людини у поєднанні із мотивом самогубства. Г. Кайзер — еталонний для експресіонізму драматург — видавався у перекладах 1923 р. багато разів у Москві, Петрограді та Харкові. Намагаючись виокремитися від російського посередництва у засвоєнні німецького театрального досвіду, Лесь Курбас стверджував, що ще 1919 р. ознайомився із програмами та творами німецьких драматургів за критичними статтями в німецьких часописах<sup>14</sup>. Автор української експресіоністичної вистави за п'єсою Г. Кайзера “Газ”, поставленої 1923 р., Курбас на той час не мав змоги бачити не тільки театри Європи, а й театр свого російського колеги експресіоніста Вс. Мейєрхольда. “Я, один із найголовніших контрабандистів “безпачпортної” української культури, попав у Москву тільки весною 1923 року, тільки після прем'єри “Газу”<sup>15</sup>,— писав Курбас.

Український режисер свого часу витратив багато сил на доведення елементарної істини: його експресіонізм не був наслідком впливу російської режисури, зокрема його геніальних російських сучасників Мейєрхольда, Таїрова, Вахтангова. “Закони мистецької революції однакові для всіх,— стверджує український митець. — [...]Руські та західноєвропейські художники розвивалися (весь час позбавлені від взаємного впливу) по тих самих магістралях[...] І Крег, і Рейнгардт, і класика, і Брам, і китайський та японський театри, і прийоми середньовічного балагану доступні не тільки для Мейєрхольда в Москві, але й для нас — у Львові, Харкові[...] В обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві всяка свіжа голова при всій різноманітності комбінацій, буде робити, по суті, те саме, що й другі”<sup>16</sup>. На думку Курбаса, його довоєнний спектакль “Іван Гус” був першим експресіоністичним спектаклем у тодішній Росії. Водночас митець визначальною вважав саме цю “*різноманітність комбінацій*”, залежну від національного типу культури. Саме тому він писав, що вистава Вс. Мейєрхольда за п'єсою російського драматурга М. Ерדмана “Мандат”, яка “в Москві б'є приблизно по межі [...] у нас тільки зверху лоскоче. Тут зовсім інші теми, що в міру деталізації виходять із кола загальнолюдських чи загальносоюзних і набирають характеру національного, тобто зв'язаного і з минулим, і з сучасним певної етнографічної території. І не тільки в темах річ, а *просто тут, на Україні, ми маємо других людей, під іншим культурним впливом вихованих*”<sup>17</sup> (курсив наш. — Т.С.).

Для нас цікаво те, що для відокремлення від іншого типу культури Курбас обрав спектакль за п'єсою найобдарованішого із сучасних йому драматургів, про геніальність якого найвидатніші режисери Росії не боялися твердити навіть у листах до Сталіна, як це робив, наприклад, К. Станіславський.

Безперечно, Курбаса передусім цікавила вистава Мейєрхольда, хоча “Мандат” Ерדмана у 1926–1927 рр. існував і в харківській, і в одеській театральних версіях. Гастролі ГостІМа відбулися у Харкові в липні 1927 р. Сценографія та режисура Мейєрхольда свідчила про неприховану експресіоністичну стилістику: сценічний майданчик у вигляді кола з доріжками, що рухалися у протилежні боки; виставу було кінематографічно розбито на епізоди-кадри з чергуванням нерухомих та

<sup>14</sup> Курбас Л. Філософія театру. — К., 2001. — С.36.

<sup>15</sup> Там само. — С.684.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Там само. — С.682.

німих сцен — із рухомими та мовними тощо. Це нагадує ремарки до п'єси Кайзера "Кристал", де місце першої дії — овальне приміщення під назвою "Гаряче серце Землі". Зазначимо, що вже в першій із двох своїх п'єс російський драматург звертається, бодай побічно, до теми пророцтва та самогубства, хоча за жанром це мають бути гротескні трагікомедії у традиції О. Сухово-Кобиліна, з бурлеском та перевдяганням кухарки в сукню покійної імператриці. Пророцтво це, звичайно, відносно, тому що герой — маленька людина, налякана партійно-бюрократичною радянською машиною, — написавши сам собі "мандата" (звичайну довідку про проживання), відчуває потребу бути "народним трибуном", як він каже, заради ідеї: "Я коли до ідеї дійду, я на все здатен", "В цьому наша свята ідея-фікс". Але все ж таки перша п'єса поступається другому — й останньому — шедевру М. Ердмана — "Самогубцеві", якого не отримав змоги побачити на сцені не тільки "контрабандист української культури" Курбас, а й узагалі ніхто. У 1928—1932 рр. Мейєрхольд, Вахтангов та Станіславський намагалися по черзі дати їй сценічне життя. Незважаючи на участь видатних акторів того часу в головній ролі (І. Ільїнський, М. Яншин), вистави здійснити не вдалося. У Росії вперше п'єса з'явилася на сцені у 80-ті роки, тоді ж її вперше було надруковано.

Комедію можна розглядати як травестію експресіоністської моделі "самогубство пророка". Московський безробітний із комуналки Семен Семенович Подсекальников, який мріє лише про ліверну ковбасу, опиняється в центрі добре відрежисованої вистави, коли його "самогубство на вимогу" стає бажаним фактом для кожного, хто його оточує персонально — від ідейних до матримоніальних мотивів. За таким розкладом самогубця можна продати й перепродати. Але вперше в житті відчувши власну значущість, маленький герой вимагає від життя "сатисфакції" і від ролі лжепророка переходить до ролі пророка справжнього — "перевтілюється у світового героя"<sup>18</sup>. Його монолог про вартість секунди, трагікомічно звернений до глухонімого, абсурдистські сцени відспівування та поховання живої людини, розмови старих жінок на кладовищі, що нагадують про могильники із "Гамлета", інтертекстуальні сліди якого не менш прикметні, ніж сліди Гоголя, масковість, маріонетковість персонажів, кінематографічна зміна кадрів *змушують вбачати у п'єсі риси пізнього експресіонізму*. "Домашній" негероїчний герой відчуває себе звільненим від страху — він навіть може зателефонувати до Кремля, аби сказати, що йому не подобається Маркс: "Я можу нікого не боятися... Я сьогодні над усіма людьми володар... Все можу". І цей "домашній" пророк відмовляється вмирати за будь-яку ідею. Здається, саме Ердманові вдалося покінчити з тим ідейним фанатизмом, який не давав жити персонажам ранніх п'єс Винниченка та їх близьким. "Дайте перетворитися нашій ідеї на панівну, — агітує один із персонажів Ердмана, — і вона вас прогодує". Сьогодні бажання головного героя мати замість самогубства тихе життя і пристойний заробіток сприймається зовсім не так сатирично, як сучасниками письменника. Бажаючи врятувати п'єсу, найвидатніші режисери Росії акцентували її антиміщанську спрямованість — це було дозволено. Насправді ж це твір про ціну пророцтва. Якщо й комедія, то, безперечно, "чорна". Роль Спокусника в ній відіграє письменник Віктор Вікторович (двічі переможець). Поки відбувається основна дія, він за лаштунками обробляє позасценічного загадкового Федю Пітуніна, закинувши в його душу "черв'ячка" сумнівів у доцільності життя. Новостворений "домашній" пророк "від життя",

<sup>18</sup> Трауберг А. Ордер на самоубийство // *Ердман Ник. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников.* — М., 1990. — С.452.



якого погрожують розстріляти за те, що він відмовився бути самогубцем, поєвангельському та водночас абсурдно-комічно пропонує: “У чий я смерті винний, нехай той вийде сюди”. Наступна фінальна сцена немовби відповідь: грає жалобний марш — ховають справжнього самогубця Федю Пітуніна, так і не побаченого глядачами. Його передсмертною запискою завершується моторошно-хімерична комедія: “Подсекальников правий: жити не варто”. Як здається, реалізується глибинний зміст п’єси, згідно з яким пророцтво, насамперед *ідейне пророцтво, потребує жертв*, і не обов’язково це сам пророк. *Пророцтво не буває безневинним, його віддалені наслідки непередбачувані*. Так, в “Анатемі” Л. Андреева гине не тільки головний герой, що перейняв на себе роль Спасителя, а й натовп випадкових людей. У п’єсі В. Винниченка такою безневинною жертвою, за логікою, має стати Рама, єдиний з апостолів, хто болісно розуміє згубність переродження вчення. Спокусник Райт логікою і фактами доводить Амарові небезпечність пророцтва: “Твоє вчення руйнує світ. Ти вчиш любові, а викликаєш ненависть. Ти сієш мир, а виростає ворожнеча. Ти проповідуєш братство, а загострюєш розбрат... Даючи одним, ти цим самим відбираєш у других... що для одних добро, то воно для других є зло. А наслідком цього злидні, самогубства, злочинства, зневір’я, розпуста...” (підкреслення наше — Т.С.). *Тема самогубства внаслідок ідейного пророцтва у Винниченка пов’язується з його “титульною” темою амбівалентності брехні: “Брехнею можна врятувати віру і щастя?”* — із подивом запитує Амар. У своїй останній проповіді любові та щастя він закликає нічого не шкодувати задля щастя людства, навіть правди. Великий Інквізитор у романі Достоєвського, змалювавши перед своїм полоненим щасливе життя людства у світі ілюзій і небезпеку правди, відпускає його з в’язниці з тим, щоб він більше ніколи не з’являвся на Землі заради загального щастя. Ув’язнений відходить, поцілувавши старого. Винниченко модернізує цей сюжет: у ХХ столітті просто відпустити Месію вже не можна, він повинен красиво вмерти.

Експериментальна драматургія українського письменника залишається такою до кінця: *не тільки його Месія робить черговий експеримент із Другим Пришестям, а й і з ним самим роблять експеримент — від технічного до психологічного*. Адже саме Кет бере Амара в заручники своєї сумнівної віри: вважаючи Амара людиною, вона каже, що цим обманом він убив у ній віру в Бога. *Вона експериментує з вірою і змушує Амара згодитися на самогубство*. Сучасна мільйонерша — Марія Магдалина — зраджує Христа і передає його катам. Ця *апокрифічна тема* була надто новою не тільки для християнства, а й для сучасної літератури.

Плідним у цьому плані буде повернення до думки Леся Курбаса про неорганічність і неактуальність для української культури вистави Мейєрхольда за першою п’єсою російського німця М.Ердмана. Залишаючи гіпотези про можливість неприйняття режисури Мейєрхольда, російського колеги Курбаса, поставимо питання так: чи є в останній п’єсі драматурга М. Ердмана саме російський “кут зору”, за висловом Курбаса, і чи є в останній п’єсі драматурга В. Винниченка так само український “кут зору”? Питання складне, якщо не збитися на типово московський побут в Ердмана і повну відсутність побутової конкретики особисто не відомого письменнику східного та американського життя у Винниченка. Різниця, на наш погляд, *лежить у площині означеної теми “Пророк та самогубство”*. Припускаємо, що для російського типу культури загибель пророка за ідейними міркуваннями традиційна. Адже саме в російській літературі вбивають, щоб

довести ідею (“Злочин і кара”). Ердман травестує саме цю особливість національно-культурного світобачення.

Для української культури ідейний фанатизм був значною мірою запозиченим, що доводять ранні п’єси Винниченка, де українськими були лише прізвиська, як уже зазначали дослідники. Український тип пророка – пророк “з любові”: “Гину // Не за небесне царство, // Ні, з любові, “ – каже у Лесі Українки Міріам (“Одержима”). Пророк Амар у Винниченка теж гине задля любові до людей, а благословення просить у своєї коханки Кет. Тому цей східний пророк, задіяний в “американському” сюжеті, має більш окреслені вітчизняні національні риси, ніж герої попередніх п’єс драматурга – українці з походження. Жертовність та ідейний фанатизм хоч і близько стоять одне до одного, все ж різняться. Німецький же експресіонізм тему жертовності пророка співвідніс із загальною катастрофою, в якій гине людство. І це теж стало німецькою національною профетичною моделлю в наступні десятиліття.

Отже, Курбас, вважаючи п’єсу Ердмана впливовою в Москві і мало дієвою в Харкові, мав на увазі саме цей національний “кут зору”, під яким “тут виховано людей”. Як видається, і модель експресіонізму, одного з найабстрактніших мистецьких напрямів ХХ ст., теж можна розглядати під цим національним “кутом зору”.



## Зігфрід Ульбрехт

### ПОДОРОЖНІ ВРАЖЕННЯ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА З НІМЕЧЧИНИ: до питання циклізації “Листівок з подорожі”

Євген Маланюк (1897-1968) – один із найвідоміших представників літератури української діаспори. Його твори з інтересом читають, вони привертають увагу науковців як в Україні, так і за кордоном<sup>1</sup>. Водночас поетичні цикли цього автора дослідницькою увагою й досі обійдені. Тож аби певною мірою заповнити цю лауну, спробуємо проаналізувати його “Листівки з подорожі”<sup>2</sup>.

Насамперед варто зазначити, що основоположне значення для формування цього літературного жанру мають подорожні цикли Генріха Гейне з його “Книги пісень” (1827)<sup>3</sup>. Великі фрагменти цієї книжки переклала, зокрема, Леся Українка.

<sup>1</sup> У Німеччині це, насамперед, Анна-Галя Горбач, яка багато разів писала про Є.Маланюка в різноманітних історіях літератури, довідкових виданнях тощо (*Horbatsch A.-H. Jevhen Malanjuk // Kindlers Neues Literaturlexikon. Bd.10 (La-Ma). Hg. von W.Jens. Red. R.Radler. – München, 1990. – S.947-948; Horbatsch A.-H. Die Ukraine im Spiegel ihrer Literatur: Dichtung als Überlebensweg eines Volkes. Beiträge. – Reichelsheim, 1997; 2002*). У Словаччині низка праць про Є.Маланюка належить перу М.Неврлого, напр.: *Махаф і Маланюк // Дукля. – 1996. – Ч.2. – С.33-40; Маланюк і сучасність // Самостійна Україна. – 1997. – Ч.2 (464). – С.2-27; “Як обернути рабів в буйтури”. Протиборство Візантії і Риму в поезії Є.Маланюка // Слово і Час. – 1997. – № 1. – С.25-30*. Див. також: *Салига Т. “Залізних імператор строф...” (Передмова) // Євген Маланюк. Поезії. – Львів, 1992. – С.3-30; Куценко Л. Чеськими слідами Євгена Маланюка // Панченко В., Куценко Л. “Євангеліє чужих піль...”: Подорож до двох вигнанців. – Кіровоград, 1996. – С.33-60*. Варто назвати тут і Лисенко Н., котра не тільки написала низку статей про Є.Маланюка, а й захистила в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка кандидатську дисертацію “Становлення і розвиток творчої постаті Євгена Маланюка (у контексті літератури 20–30-х років ХХ століття)”.

<sup>2</sup> Див.: Слово і Час. – 1997. – № 1.

<sup>3</sup> *Ляпина Л.Е. Циклізація в русской литературе XIX века. – Санкт-Петербург, 1997. – С.144.*