

Віктор МАРТИНЮК

**БАЛАНС ФОРМИ І ЗМІСТУ МАЛАХІАНСТВА:
ДО ПРОБЛЕМИ МЕТАТЕКСТУАЛЬНОСТІ
“НАРОДНОГО МАЛАХІЯ”**

Літературознавство у своїх філологічній, модерністській та формалістичній традиціях не надто толерує втручання позалітературних чинників в інтерпретацію художнього твору¹, водночас не завжди наголошуючи на тому, що сам художній твір подекуди охоче втручається в позалітературне. Проте деякі твори від початку спонукають критику обговорювати їх у зв'язку з позалітературним, із зовнішніми ідеологічними системами, що означає шукати властивого ідейного змісту, котрий би пояснював, виправдовував існування такого твору. Природно, такий підхід до мистецького явища не викликає особливої довіри як неорганічний, хоча, на нашу думку, важко заперечити, що мистецтво буває готовим увійти в простір ідеології, “розпросторитись” у ньому, тобто ствердитися саме в цьому позалітературному; не ототожнюючись із ним – зберігаючи відмінність, і то насамперед не формальну, а так би мовити – сутнісну. В такому аспекті ми поведемо мову про драму Миколи Куліша “Народний Малахій”.

Коли цю п'єсу після тривалого репетиційного процесу нарешті побачив глядач, вона стала об'єктом запеклої полеміки, котра сформувала не суто естетичний дискурс інтерпретацій: критиків п'єси² цікавив передовсім її актуальний ідеологічний зміст, бо ж твір торкався низки понять, що й становили суть суспільно-ідеологічних процесів, які розгорталися на той час – ідеться про реформу суспільства. Отже, зацікавлений реципієнт старався витягнути для себе з п'єси певну “мораль”, тому охоче виявляв певні елементарні ідейні концепти, перш за все дошукуючись змісту образу головного персонажа як своєрідного узагальнення. Так, у ході дискусії виринуло поняття *малахіанства* як певного соціально-ідеологічного, історичного типу, ба навіть *факту*. Тепер важко сказати, кому належав сам термін. Куліш, наприклад, згадує, що “Довженко, кажучи про п'єсу, що вона, мовляв, гнітить, що таких п'єс нам не треба, закінчив свою

промову закликом відгородитися від Малахія і малахіанства”³. Прижився у дискусії та став основним її предметом, — сам автор, висловлюючись із приводу п’єси, змушений був говорити про малахіанство як про вихідний момент. І окреслював він це поняття, властиво, з позицій позалітературних: “...Малахіанство є наша національна хвороба. [...] воно не в минулому, воно живе міцно і тепер, бо це є проявлення, так би мовити, неоідеалізму дрібної української буржуазії”⁴; “[...] малахіанство, як певний комплекс чужих і ворожих для пролетаріату ідей, як своєрідний забарвлений під революцію націоналізм, а під лозунги соціалізму — неоідеалізм української дрібної буржуазії (та й не тільки української)”⁵. Отже, коло начебто замикається: зі слів автора, те, що потрактували з позицій політико-філософських, видається, саме з таких позицій і створено. Проте спробам автора бути критиком власного твору, котрий йому належить уже саме історично, а не онтологічно (маємо тут на увазі підхід не так у дусі У. Еко⁶, адже в нашому випадку навряд чи варто говорити про усунення автора на маргінес тексту, навпаки — автор змушений був нести цілковиту відповідальність за створене, навіть кримінальну⁷, як у дусі Г.-Г. Гадамера — твір випереджає автора: “Хоч би як автор хотів, щоб сучасна йому читацька аудиторія щоразу вважала, що власне буття цього твору саме те, що автор хотів цим твором сказати, твір сягає далеко за історичні обмеження”⁸), — таким спробам ми воліємо не надто довіряти, проте й ігнорувати їх було б недоречно, йдеться-бо про присутнє буття твору, про ту площину, в якій він віднаходить себе. Якщо розуміти малахіанство саме в ідеологічному плані, то, гадаємо, справедливо було би сказати, що суттю “Народного Малахія” не є ні малахіанство, ні те, якими “засобами” його відображено. Малахіанство, радше, окреслює інтенцію твору, це той вектор, що визначає його буттєве розгортання, а воно справді поширюється і на сферу ідеології, тобто твір вписується в ідеологічні координати. З огляду на це він може діставати відповідну інтерпретацію, але не перестає бути чимось більшим, що вихоплюється поза ідеологічні межі (адже таки не існує за правилами політико-філософської комунікації) завдяки власній самототожності.

Ми спробуємо подивитися на проблему малахіанства під іншим кутом — розглядаючи його як насамперед внутрішню стосовно твору квазіекзистенційну модель, що має певну

відкритість та інтенційність, завдяки яким, власне, й відбувається комунікування того, що у творі, з тим, що *поза* ним. Залишаючи малахіанство в центрі розгляду, ми будемо тлумачити його не так з позиції соціально-політичної актуальності, як з позиції художньої реальності драми, щоб уникнути тої ізоляції окремого елемента від художньої цілості, про яку йдеться у Гадамера⁹. Подібним чином про малахіанство, щоправда, без претензій на термінологічне звучання цього слова, говорить і Н. Корнієнко¹⁰. Ми спробуємо розв'язати стосовно малахіанства те, що сучасники намагалися розв'язати стосовно Малахія, прикладаючи до нього літературні моделі Гамлета (“міщанський Гамлет”¹¹), Дон-Кіхота¹² (згодом також — Сковороди¹³, біблійного Малахія-навиворіт¹⁴). Тобто для нас малахіанство — це не сам Малахій, а *Малахій-через-цілість-н'еси*.

Приймаємо також і предмет розмови, що його мимохідь накинув нам сам Куліш в одному з коментарів з приводу драми: “Малахій як людина, котра сприймає від революції не суть, а форму”¹⁵. Отже, йдеться про співвідношення форми та змісту. Ця проблема, актуальна в мистецтво- та літературознавстві ще від часів аристотелівської “Поетики”, надто загострилася в час написання твору, тобто в 20-ті роки ХХ ст. Схоже, маємо тут до справи з двома тенденціями: одна, що йде від політики, готова визнати незаперечний пріоритет за змістом, інша, “академічна”, наголошує форму як властиво літературне¹⁶. Таким є літературний метадискурс¹⁷ — те, що сказано з *приводу* літератури, натомість нас цікавить те, що говорить література, тому оперуємо поняттями форми та змісту більш узагальнено, як вони можуть цікавити критиків “*Малахія — суспільного феномена*”.

Отже, п'єса розробляє тему революції, реформації суспільно-політичного устрою, виводить перед реципієнтом персонажа-реформатора, Малахія, котрий, відповідно, як реформатор виявляється у межах цієї революційної форми втіленням революційного змісту. Таким є тематичний каркас. Водночас п'єса, послуговуючись відмінною від власне політичної мовою, існує понад самим революційним дискурсом, вона висловлюється не у, а з *приводу*, саме в цьому сенсі буття драми вихоплюється поза зображувані обставини, поза ідеологічні координати. Під цим оглядом Кулішів “Народний Малахій” виглядає як мета-текст¹⁸, де *політично* аналізоване малахіанство є не суттю, а так

само темою. Автор не ідеолог, отже він не задає тієї перспективи, котру слід було би вважати визначальною або справедливою для тлумачення внутрішніх ідеологічних колізій. Ба більше, твір збудовано на самій зміні перспектив. Додамо, що проблема формально-змістової інтерпретації нерозривно пов'язана з жанровою ідентифікацією твору, адже від цього залежить, яку комунікативну модель реципієнт прикладатиме, з якої аксіологічної системи він виводитиме висновки про цінність розглянутих елементів твору¹⁹. Те, що чинне для трагедії, не чинне для драми, комедії, й поготів – фарсу.

На початку п'єси виведено підкреслено драматичний (проблемний) міщанський світ. Він є дуже впізнаваним, і з його перспективи конфлікт звучить зрозуміло та драматично, тобто напозір вписується в систему соціально-психологічних взаємин у дусі реалістичного театру, а це значить: твір притягує знеактуалізовану на час його появи аксіологію “буржуазної” культури. Проте деякими прийомами (іронія народноепічного стилю ремарок, тричі повторюваний з деякими відмінностями “мегавигук”: Сусідів “Така ж драма, така драма, що й кіна не треба!..”²⁰) автор знецінює вагу такої перспективи – він раз-по-раз наголошує на формальності сюжетних колізій, тобто свідчить про те, що зміст події (утеча Малахія) випереджає міщанську форму, є незбагненним для цієї застарілої системи. Отож перед нами розгортається *псевдо-драма* – драма “Міщанський Малахій”, що зберігає формальну цілість, однак губить зміст із погляду більшої цілості – “Народного Малахія”. Так автор здійснює свою революційну настанову: він деконструє стару систему цінностей і робить це дуже “елегантно”, залишаючи навіть неготовому до революційних змін читачеві змогу дотриматися старого світогляду та відчитати п'єсу як драму (драму сім'ї Малахія Стаканчика).

Але що ж маємо на наступному етапі, тобто, де є теза до виставленої антитези? Місто нею не стає. Немовби замерле на півдорозі між індустріалізацією та комунізмом, воно виявляється світом численних помилок (гріхів) та непорозумінь (розчарувань). Цей світ іще не пропавший, його майбутнє попереду, однак воно вимагає “оформлення” за вищими законами, тому потрібен конструктивний принцип. Сюжетно на роль носія такого принципу претендує саме Народний

Малахій, що, як впливає з фіналу п'єси — безуспішно, поривається реформувати місто. Він самостійно покладає на себе відповідальність за конфлікт із цілим світом, і саме в цьому формально виявляється його трагедійна інтенція, водночас, те, чи стане він персонажем трагічним, із погляду змісту, залежить від ідео-логічного потенціалу персонажа. За влучним висловом С. Мрожека, який знаходимо в його п'єсі “Танго”, котра в дусі естетики театру абсурду розробляє онтологічний аспект проблеми співвідношення форми та змісту: “Трагедія — споконвіку найповніше вираження світу непорушних понять”²¹. І справді, саме через притаманну жанрові трагедії аксіологію можна ствердити певну концепцію як ідеальну, взірцеву; ефект трагічного безпосередньо пов'язаний із таким утвердженням. Зовнішньо твір набуває трагедійного звучання, Малахій зберігає поставу Героя-пророка²², а з цього мало би випливати, що ідеологічна позиція, яку він утілює, властиво, і є “ідейним” змістом драми. Гадаємо, критика малахіанства походить саме від визнання трагічної перспективи як основної. Проте аби визнати “Народного Малахія” за трагедію, потрібно упевнитись в “озмістовленості”, тобто конструктивності, образу Малахія. Критика ж, прийнявши трагедійну форму, побачила неприпустимий з ідеологічного погляду зміст малахіанства, отож, п'єса для неї виявилась ідеологічно хибною, бо формальне місце Героя зайняв антигерой²³. Ось тут ми і стикаємося з головними непорозуміннями. В одній зі статей Куліш визнає певну двозначність образу Малахія, якого сам піддає критиці. Це, вірогідно, свідчить про те, що в уста “деструктивного” персонажа вкладено певні конструктивні ідеї: “Ідеологічна неясність, нечіткість п'єси, загадковість Малахія в першій редакції, — це результат тієї подвоєності, що зазнав я тоді на моїй свідомості [...]”²⁴.

Ким же є Малахій? Пророком чи антипророком? Припускаємо, проблема ця концептуально нерозв'язна. Дійсно, автор дуже вміло поєднує в монологах Народного наркома загальні, суто формальні, заклики (голуба мрія, реформа людина, занепад інституту сім'ї) з цілком конкретними (осуд проституції, виважена реформа української мови, до певної міри — пильне дотримання закону), збиваючи з пантелику інтерпретатора. Проблема, зокрема, в тому, чи видається реципієнтові змістово достатнім

сам заклик до оновлення, тобто чи готовий він визнати ідею негайної реформи за зміст, а носія цієї ідеї за ідеологічно виважену особу. Якщо так — у його очах твір набудатиме трагічного звучання, адже “месієподібний” персонаж опиниться в нерозв’язному конфлікті з дійсністю, а сам сподобиться на право бути взірцем для чину, — таку перспективу накреслює Юрій Шерех: “У закінченні п’єси тема чисто людського Дон-Кіхота підноситься ще на один ступінь і стає темою *релігійною*, темою проповіданого, але ніколи не здійсненого на землі християнства, якісь нитки ведуть від трагікомічного містечкового листоніші до Христа [...]”²⁵. Водночас, якщо вимагати від персонажа більшого, трактувати ідею реформи як щось самоочевидне, що потребує сутнісного наповнення, то поневіряння Малахія, “фантаста і обмеженої людини”²⁶, виглядатимуть лишень на жалюгідний фарс, його мовлення буде суцільним обманом, “привидом віри”²⁷. Зрештою, і фарсова інтерпретація (фарс на тему революції) не може бути задовільною, адже в такому разі інтерпретатор, який спробує відновити сакральний еквівалент, позостанеться ні з чим. Жодна з перспектив не дасть шукачеві певності, і він опиниться в тенетах оманних доріг, що завжди приводять до негачії.

Проте, замість описувати різні відтінки внутрішньої “амбівалентності” тексту, відішлемо до цитованої книжки Н. Корнієнко, де авторка прекрасно розробляє цю тему “поліфонії”, поетики “зсувів” між високим і низовим, сакральним і профанним²⁸. Відзначмо лише, що це є, властиво, проблемою текстуральної риторики. Маємо на увазі, що дослідження драми “Народний Малахій” не повинно зупинятися на пошуку “істинного” змісту малахіанства, адже для нього характерна саме розбалансованість форми та змісту: форма і зміст сходяться й розходяться, створюючи та руйнуючи різні інтерпретаційні версії, — і це становить засаду риторики твору. Водночас, щоб досягти порозуміння з твором, потрібно збагнути, як сам він досягає порозуміння своїх риторики та онтології. Це й має стати предметом подальших студій.

¹ Вживаємо цей термін за Г.-Г. Гадамером.

² Принаймні в тому обсязі, який можемо бачити в праці Н. Корнієнко “Лесь Курбас: репетиція майбутнього”. — Київ: Факт, 1998. — 469 с.

³ Куліш М. Г. Твори: В 2 т. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, документ. Л. С. Танюка. – Київ: Дніпро, 1990. – С. 466.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 475.

⁶ Еко У. Що таке автор? // *Слово. Знак. Дискурс*: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької – Львів: Літопис, 2002. – С. 598-616.

⁷ Певна річ, такі міркування спонукають розуміти твір в екзистенційному аспекті.

⁸ Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // *Герменевтика і поетика*. Вибрані твори / пер. з нім. – Київ: Юніверс, 2001. – С. 8.

⁹ “Це склалося б на те, як коли б критик театральної постановки зосередився виключно на режисерській роботі, якості виконання окремих ролей тощо. Цілком справедливо, що він це робить, – однак це не спосіб наочно подати сам твір [...]” Гадамер Г.-Г. *Актуальність прекрасного*. Мистецтво як гра, символ і свято // *Герменевтика і поетика*. Вибрані твори / Пер. з нім. – Київ: Юніверс, 2001. – С. 76.

¹⁰ Корнієнко Н. М. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. – Київ: Факт, 1998. – С. 294-295.

¹¹ Качанюк М. Театр країни рад “Березіль” 1922–1932 // *Просценіум: Театрознавчий журнал*. – 2002. – № 3 (4). – С. 18.

¹² Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // *Пороги і Запорожжя*. Література. Мистецтво. Ідеологія. Три томи. – Т. 1 / Ред. рада: В. О. Шевчук та ін.: Упоряд. та прим. Р. М. Корогодського. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 70-71.

¹³ Залеська-Онишкевич Л. М. Л. Про Народнього Малахія // *Антологія модерної української драми*. – Київ–Едмонтон–Торонто: Таксон, 1998. – С. 94.

¹⁴ Корнієнко Н. М. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. – Київ: Факт, 1998. – С. 296.

¹⁵ Куліш М. Г. Твори: В 2 т. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, документ. Л. С. Танюка. – Київ: Дніпро, 1990. – С. 457.

¹⁶ Докладно щодо проблем формалізму 20-х див.: Матвієнко С. *Дискурс формалізму: український контекст*. – Львів: Літопис, 2004.

¹⁷ Іншими словами – літературознавчий дискурс.

¹⁸ Вживаємо термін у звичному значенні – “текст про текст”. Варто відзначити, що, в певному сенсі, кожен твір красного письменства є метатекстом у стосунку до дійсності, яку він “відображає”. Однак, відповідно до стратегії автора чи інтерпретатора, актуалізовуватись може морфологічна подібність художньої та “реальної” дійсностей або ж їхня гетерогенна природа. Відтак, у різних випадках ми маємо

змогу говорити чи то про засадничу однорідність мови, чи то про зудар різних мов.

¹⁹ Ratajczakowa D. *Stuga dwóch panów: dwoisty żywot dramatu // Problemy z teorii literatury. Seria 4.* – Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum. – S. 262-263.

²⁰ Тут ми, фактично, погоджуємося з Л. Танюком, який у статті “Драма Миколи Куліша” так характеризує цей прийом драматурга: “[...] це приспівують не тільки персонажі, а й актори від театру, вижартовуючи ‘трагедійне’”. Танюк Л. Драма Миколи Куліша // Твори: В 2 т. – Т. 2: П’єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, документ. Л. С. Танюка. – Київ: Дніпро, 1990. – С. 32.

²¹ Mrozek S. *Tango // Dzieła zebrane.* – Warszawa. – 1998. – Т. X. – Р. 123.

²² Чудовим прикладом відчитування цього трагедійного потенціалу є розгляд драматургії Куліша як витриманої в дусі романтичної поетики, безперечно саме романтичний герой Малахій буде максимально трагічним. Гудзенко О. Романтичні засади української драматургії 20-х років ХХ століття (І. Дніпровський, Я. Мамонтов, М. Куліш). Автореф. дисертації на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – Київ, 2002. – С. 7-11.

²³ Для прикладу, зачитуємо висловлювання одного з критиків стосовно другої редакції “Народного Малахія”: “Героя п’єси, що викликав стільки заперечень, знешкоджено чисто механічним шляхом [...] Раніше ми в малахаєві розпізнавали об’єктивного ворога. Тепер цей юродивий загорнутий у серпанок натяків і недомовок, він став туманніший”. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – Київ: Факт, 1998. – С. 308-309.

²⁴ Куліш М. Г. Твори: В 2 т. – Т. 2: П’єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, документ. Л. С. Танюка. – Київ: Дніпро, 1990. – С. 474.

²⁵ Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Пороги і Запорожжя. Література, Мистецтво. Идеологія. Три томи. – Т. 1 / Реда: В. О. Шевчук та ін.: Упоряд. та прим. Р. М. Корогодського. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 71.

²⁶ Там само.

²⁷ Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – Київ: Факт, 1998. – С. 292.

²⁸ Там само. – С. 289-314.