

РОЗДІЛ V МОВОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2 Куліш 08

Людмила Бублейник

СТИЛІСТИЧНІ СТРУКТУРИ У П'ЄСІ М. КУЛІША „НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ” І ЄВРОПЕЙСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ТРАДИЦІЯ

Проаналізовано мовно-стилістичні засоби побудови мовних характеристик, поєднання різностильових структур, складові антропонімікону. Розглянуто прийоми створення наративу, що споріднюють драматургічний та прозовий художні дискурси.

Ключові слова: стиль, антропоніміка, гротеск, комізм, лейтмотив.

Bubleinyk L. Stylistic structures in M. Kulish's play „Narodny Malakhiv” and european literary tradition. Linguistic and stylistic means of making linguistic characteristics, combination of structures of different styles, anthroponymics are analysed. Ways of making narration which connect drama and prose literary discourse are examined.

Key words: style, anthroponymics, grotesque, the comic element, leitmotif.

Творчість М. Куліша, видатного драматурга ХХ ст., протягом тривалого часу залишалася вилученою з аналізу літературного процесу в Україні. Вагомий доробок у науковому опрацюванні спадщини письменника маємо у літературознавстві, де чільне місце посідають оригінальні праці Ю. Шереха [10]. Інші науковці – Ю. Лавріненко [6], С. Колісник [2], М. Кореневич [3], В. Працьовитий [7], О. Шевчук [9] – розв'язують окремі, важливі для літературознавства проблеми творчості М. Куліша. Однак дотепер поки що бракує досліджень п'єс драматурга в лінгвістиці. Отже, вважаємо актуальним наше дослідження, у якому ставимо завдання розглянути найголовніші особливості мовно-стилістичних структур у п'єсі „Народний Малахій” (1927). Ці риси значною мірою притаманні всім творам письменника, зокрема вони споріднюють „Народного Малахія” з „Миною Мазайлом”,

попри особливості художнього задуму п'єс та їхню жанрову своєрідність.

М. Куліш постає у своїх творах блискучим стилістом. У „Народному Малахіїві” драматургічний наратив будується на мотивованому співіснуванні різних стилістичних структур, які не зливаються одна з одною, а представлені як самостійні, достатньо відокремлені. Паралельне функціонування фольклорної, розмовно-побутової, патетичної стихій зумовлюється домінантою художньо-філософського змісту – розвінчанням „голубих мрій” про торжество справедливості на землі. Принцип паралельності стилістичних структур, що зближує аналізовану п'єсу з „Миною Мазайлом”, виявляється в ній своєрідно.

Панівною в “Народному Малахіїві” є розмовно-народна стихія, яка має відчутний для сучасного читача яскравий відбиток епохи і часто забарвлена колоритними лексичними та фразеологічними елементами слобожанських говірок: *семий* ‘сьомий’, *жалько, що’дне, прося* [5, 19], *попервах* [5, 9], *папотьку співами **впинити*** [5, 12], *біжи нагукай* [5, 12] та ін. Форма 3-ої особи однини тепер. часу найчастіше є стягненою: *Невже лампадик **заважа** тобі тікати* [5, 12]. Невимушеного характеру надають мовленню лексеми, що через фонетичне спрощення наближаються до часток: *Так, **каете**, тіка?* [5, 12], *Сам казав – умліваю, **ка**, видіння божественні бачу, як зачую цей спів...* [5, 17], *Тіка од нас кум, а куди – то й сам, **ма’ть**, не зна* [5, 13]. Виразною є в назвах неживих предметів ідіоматична українська конструкція знахідного відмінка, омонімічного родовому: – *Оце побіг до виконкому совіцького **пашпорта** брати...* [5, 8]; *Молебня найняли, чи що?* [5, 12]. У просторічний контекст органічно вписуються і народномовні звороти, такі як пошання множина, що сприймається іронічно (*Покликала хрещеного? – Ідуть. <...> – Де він, далеко? – Зараз увійдуть <...> Заскочили в одне місце, заслабли на шлунок...* [5, 7]). Ускладнене іронічними оцінками, народне мовлення в п'єсі переоформлюється, стаючи засобом викриття міщанства, ознаки ідеології якого просочились і в частину селянського середовища (багатозначною є тут авторська ремарка: дія на початку п'єси відбувається на вулиці *Міщанській*).

В індивідуальних мовних портретах у М. Куліша за кожною дійовою особою закріплюються якісь найголовніші особливості, при цьому лексеми або виразні граматичні риси слугують ніби сигналом,

ярликом легко розпізнаваної словесної маски, яка, в душі італійської комедії масок, при всій своїй, здавалося б, умовності складається з цілком реалістичних, живих елементів. Так, *Тарасовна* полюбляє слово *драма*, що десь почуте було нею в „панській” мові, але звучить чужорідно у неприродному для нього, позбавленому внутрішньої логіки словесному оточенні: – *Геть, одчепися! Хіба можна – таку драму в серці та валер’янкою впинити... Дай мені отрути!* [5, 5]; ... *хай ізрадіють, що драма така в нас у домі, що муж мій законний тіка-а-є...* [5, 5]. Це словечко, ключове в устах *Тарасівни*, відлунює і в мові *сусідів* – колективної дійової особи, утворюючи в драматургічному наративі цілісний контекст: – *Така ж драма, така драма, що й кіна не треба!..* [5, 9]. Унаслідок багаторазового повторення слово десемантизується, а першорядною за значущістю стає його функція як маркера комічної мовної ситуації.

З народнорозмовною основою в п’єсі взаємодіють фольклорні фрагменти, пов’язані з визначеною Ю. Шерехом „темою п а т р і я р х а л ь н о г о життя <...>, не позбавленого своєї поезії” [10, 71]. Але уже в зачині цей пласт, з типовим для нього словесним наповненням та характерним ритмом, гротескно сполучається, навіть у межах однієї синтагми, з „чужою” для фольклорних текстів лексикою, набуваючи згрубілих побутових інтонацій; подібне поєднання стає одним із визначальних чинників у створенні іронічної стилістики п’єси, втягуючи в поле відповідних суб’єктивних оцінок і фольклорні елементи, за якими в українському культурному просторі традиційно усталилися піднесені, ліричні співзначення: *Заплакала, затужила у своєму домі (на Міщанській вулиці, № 37) мадам* *С т а к а н ч и х а* *Т а р а с о в н а*:

– *Ой, хто ж скаже, хто ж розкаже, чи ти, доню, чи ти, пташко, а чи ти, матінко божя, куди він, у яку сторононьку тікає та на кого ж мене, бідну, покида-а-є?..*

Похнюпилась канарка в клітці <...> Тільки д о ч к а с е р е д у л ь ш а біля матері впада:

- *Мамонько!*
- *Не перебивай! <...>*
- *Сіли б ви краще од вікна, абощо. <...>*
- *Товченого скла дай, я втруюся!..*

Контрастує з народнорозмовним тлом п'єси піднесений, патетичний стилістичний малюнок промов, виголошених *р о б і т н и к а м и* в офіційному агітаційно-пропагандистському стилі: – *Завтра там, де б'ють пороги, вже не місяць зійде. Завтра зійдуть електричні, можна сказати, сонця і засяють на весь степ козачий, на всю нашу Україну, аж до моря... <...> Завтра там, де скиглила чайка літаючи, заспівають сирени, можна сказати, морських пароплавів, залунають гудки нових фабрик, заводів. Вже сьогодні Дніпрельстан розбива динамомоторами очеретяний той сум і дике, хай воно сказиться, тужіння порогів, бо чув я його на екскурсії... <...> Отам починаєм ми реформу всього українського роду, отам, і тут, і скрізь, де тільки є рука робітника... [5, 67].*

У подібних фрагментах немає проекції авторського іронічного ставлення, типового для стилістичного малюнку твору. Особистісна індивідуалізація в цілому декларативної промови здійснюється за рахунок розмовних вставних слів та зворотів; відгомін високих національно-патріотичних настроїв звучить у ремінісценціях з Т. Шевченка. Ю. Шерех, аналізуючи ці сцени, висловлює різні їх оцінки. Спочатку він констатував в учинках робітників ту саму відсутність змісту, що й у інших персонажів: „ <...> робітники на заводі – всі однаково роблять тільки ф о р м и, тільки зовнішнє обрамлення життя, обрамлення, що покликане приховати внутрішню порожнечу й гнилизну” [10, 70]. Але згодом, в іншій своїй статті, присвяченій театральній постановці „Народного Малахія” в еміграції (через двадцять років після режисури Леся Курбаса), Ю. Шерех пише про робітників інакше, пояснюючи появу позитивного ореолу в їхньому зображенні цензурними вимогами радянського часу, яким мусив підкоритися драматург: „... уся правдоподібність за те, що ця сцена була йому накинена урядовими цензорами” [10, 432].

Контрастна співвіднесеність стилістичних структур, їхній перетин, чергування визначають мовну архітектоніку п'єси загалом і простежуються навіть у тих текстових мікрофрагментах, які продукуються одним суб'єктом і, отже, мали б відзначатися певною єдністю виразових засобів. Гротескні стилістичні змішування, поєднання одиниць, які належать до різних сфер уживання і різняться джерелами походження, а отже, своєрідністю конотацій та асоціативного ореолу, характерні для мовлення „народного Малахія”, ви-

являючи химерність *idée fixe*, що опанувала його. У мові головного героя п'єси результатом алогізму текстових сполук, куди потрапляють високі слова, символи епохи, є пародійне їхнє зниження, що спричинює викривлення змісту. Безладна плутанина різностильних мовних одиниць – патетично забарвленої офіційної політичної лексики, церковної фразеології, яку нібито герой відкинув, фольклорної цитації, усталених у фольклорі символів України (*зелений барвінок, зоря з місяцем, червона калина* [5, 63]) та грубопросторічних слів – відображає плутанину хворобливих, приречених зникнути марень героя: *Чуєте грім? Огонь і грім на квітчастих степах українських... Кришиться, дивиться, пада розбитеє небо, он сорок мучеників сторч головою, Христос і Магомет, Адам і Апокаліпсис раком летять... І сузір'я Рака й Козерога в пух і прах... <...> „Чуєш, сурми заграли...”. Сурми революції чую [5, 23]; ... не до гробу тепер єрусалимського нам треба йти, а до Ленінового Мавзолею, до нового Єрусалиму плюс до нової Мекки – до Москви <...> [5, 29].*

Драматургічна нарація у творі характеризується використанням слів-лейтмотивів (опорних лексем), які, регулярно повторюючись у ключових пунктах розвитку сюжету, виразно підкреслюються і щоразу варіюють своє контекстуальне значення, несучи на собі відбиток цілого змісту і разом створюючи цей зміст. Завдяки зреалізованій таким способом функції слово як знаряддя драматургічного дискурсу в М. Куліша збагачує свою внутрішню структуру, стаючи до певної міри „дійовою особою” п'єси і набуваючи тим самим нової естетичної цінності. Так по-особливому тут виявляється риса, властива європейським літературам ранніх модерністських напрямків, – недовіра до „семантичної однозначності слова”. Лейтмотивні лексеми, які виступають у різних позиціях тексту і кількість яких суворо обмежена й чітко вивірена, мають у творі велике семантичне й емоційне навантаження. Виступаючи як лінгвістичні сигнали, вони забезпечують текстову когезію в макроструктурі і відіграють значну роль у формуванні загального змісту твору.

Найбільш значущим лейтмотивним словом у п'єсі є *голубий*. Символічна і загалом культурологічна семантика його різномовних еквівалентів сформувалася в контексті європейської літератури. Вираз „*голубой цветок*” – про ідеал, нездійсненну мрію – став гаслом романтиків. У Лесі Українки пориви до прекрасного, небуденного –

це пориви *ins Blau*, з романтичними асоціаціями пов'язаний і заголовок її п'єси „Блакитна троянда”; „Голубая роза” – так було названо й об'єднання російських митців початку ХХ ст. з виразно символістичними уподобаннями; ірраціональні, часом містичні мотиви звучать у „Голубому птасі” М. Метерлінка.

У М. Куліша слово *голубий* вкладено в уста представників різних таборів. У складі різних словосполучень, залежно від характеру стрижневого слова, модифікується його відтінкова контекстуальна семантика, причому широка амплітуда цих коливань охоплює протилежності. Колористичне значення слова, прямо чи опосередковано, реалізується лише в частині сполук. У *Малахія* слово гіперболізовано уже своєю частотністю, через що виглядає ніби нав'язлива ідея, маячня. Найчастіше – кількість слововживань 8 – воно сполучається зі словом *мрія*, утворюючи похідне: *голубосяйні мрії* [5, 55], 6 словосполук нараховується зі словом *даль*, по 2 відповідно – зі словами *море* та *реформа*, з *голубими країнами* синонімізуються *блакитні простори*. Контекстні уточнення також свідчать про те, що мовець надає важливого значення улюбленому своєму слову: ... *потонула в морі... Більш точно – в голубому морі* [5, 77–78]. Патетичні конотації увиразнюються завдяки контекстним поширювачам: *всесвітня голуба симфонія*. Але одиниці високого звучання несвідомо змішуються у мовця зі зниженими: *голубая мара, себто – мрія..., голубенька мрія; вищеазначена, велика, № 666006003, голуба мета*. Пародійними є також фрагменти, у яких підкреслена квазіколористична семантика невмотивовано, порушуючи логіку, поєднується з символічною: *Вихор думок, голубих, зелених, жовтих, червоних <...> А найбільш голубих, і вони <...> найкращі та найпридатніші будуть на мою реформу* [5, 49]; прийомом сатиричного зображення також є переведення оповіді в конкретний план: *голубе снідання* [5, 53].

Авторська розширена ремарка, що містить наведене слово-лейтмотив, ніби утворює єдиний текстовий континуум з мовленням *Малахія*, але поступово в ній збільшується концентрація семантичних компонентів лексеми у зображенні видінь хворої уяви героя: це *голубі коливання і метелики, голубі кола з жовтогарячими центрами, голуба РНК, голубе покривало, з-під якого виходить оновлена людина, голубе марево, голубі долини, голубі гори, голубі дощі і нарешті голубе ніщо* [5, 49–50]. У колористичній палітрі фрагмента на тлі

голубого закодовані непокєднувані кольори прапорів України радянської і самостійної: *червоні маки і жовті нагїдки*. Показовим в цїй амплїфікаційній парадигмі є завершальне *ніщо* як символ трагічного фіналу мрій про нове людство.

На протилежному полі лексико-асоціативного простору, організованого навколо центру *голубий*, – негативне забарвлення, що частково виявляється і в ядерних, і в периферійних семах опорних компонентів сполук *Adj+S*: в *Олі* – це *голуба брехенька* Малахія про світлу любов, що жде її в майбутньому; у *робітників* – *голубий дим в голові* Малахія, *голубі слова*, що суперечать реальній дійсності, *голубий туман*, що затьмарює ясну перспективу.

Вагомість слова віддзеркалилась у роздумах Ю. Шереха, який увів його в нові сполуки, зберігши його емоційність і надавши йому пафосу романтичної звеличуваності, коли йдеться про Любуню: *Голуба Беатріче українського театру*, або ж, зберігши іронію в номінації Малахія, *голубий нарком*.

Характеризуючи стилістичні функції антропонімікону п'єси, насамперед треба спинитися на імені героя, винесеному в позицію заголовка. Досить рідкісне як для українського селянина ім'я *Малахій* (комічним є і його поєднання з прїзвищем – *Стаканчик*) саме завдяки своїй незвичності у побуті та в художній літературі насичується багатограним амбївалентним змістом. Ю. Шерех, уживаючи похідне від нього – *малахїянство*, відзначає для свого часу типовість антропонімічного образу, в якому втілилася, на його думку, ментальна спадщина хутірської України, „... вічні грані української національної психології, що вже дістали загальну і загальновідому назву – *малахїянство*” (Виділено автором.– Л. Б.) [10, 433].

Походження імені – церковне: Малахія – пророк, один із дванадцяти малих пророків, Старий Заповіт містить Євангеліє від Малахії. У буквальному перекладі з давньоєврейської – ‘посланець Божий’, він страждає за народ, шукає вільної людини, прагне утвердити правду, справедливість, любов. У сюжетних деталях Кулішевого твору помітні перегуки, паралелі з конфесійними текстами: так, *Малахій*, як він сам про це говорить, *зрікся родинного стану* [5, 76]. Але прагнення героя подолати свою колишню внутрішню суть потребує і переміни зовнішнього – костюма, назви – для себе та для інших: герой урочисто *помазався на Нармахнара! Першого!* [5, 76].

До самоназви героя гротескно домішуються структурні елементи, що є відголосом суспільних устроїв епохи, у новому найменні скомбіновано риси радянські й церковні. Автор удається до аббревіатури, цієї прикмети „новомовного” вираження, що набула характеру своєрідного гасла часу. У самоназві *Малахія* скорочений елемент *нар(одний)* підсилений у повторі, на початку і в кінці слова – так у самій формі аббревіатури есплікується іронічний авторський погляд. Фальш пишного наймення героя відразу ж розкривається в означенні *Перший*, що недвозначно натякає на офіційний титул російського самодержця (*Петро Перший, Олександр Перший*). Отже, в самопроголошеному найменні карикатурно віддзеркалюється радянський час, тим самим ставиться під сумнів сама можливість реалізації його ідеології любові до народу, самопожертви для нього, суспільної рівності і братерства, ідеології, співзвучної в своїх витоках із християнським ученням, проти якого вона оголосила війну. Ця виразна спорідненість відзначена Ю. Шерехом: „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...” (Виділено автором.– Л. Б.) [10, 71]. Природним видається і зниження конотацій, які мали б бути пов’язані з іменем християнського пророка, ім’я *Малахій* паронімічно асоціюється з *малахольний* ‘придуркуватий’ (слово поширене в уснорозмовному українському мовленні, очевидно, не без впливу російської мови. Парономазійна гра *Малахій* – *безмалахольний* заснована на внутрішньому семантичному протиставленні: *Слухай, Малахіє, – не тільки ти, а всі, хто в домі сему суці! Гадалося нам, що доживеш ти безмалахольно свого віку і сконання життя вчиниш на руках у нас, у друзів ...*” [5, 22]. Водночас обігрується і словотвірний зв’язок прислівника з запозиченим *меланхолійний*, ознака, властива *меланхолікам*, прикладають до *Малахія* *робітники*: *... пролазять до нас отакі Малахії. А хто вони? Ще добре, як просто собі меланхоли-мрійники <...> як ще такі ісуки на осликах...* [5, 65–66]. Сусідство у вузькому контексті членів парадигми *Малахій* – *меланхол* – *безмалахольний* безсумнівно свідчить про реальність і фонетичних, і змістових зв’язків між ними, демонструючи протилежність між високим, священним осмисленням власного імені, відповідно до його походження, і висміюванням ідеальних намірів героя, невітлених у життя. Так

функціональні характеристики антропоніма, взаємодіючи з загальними назвами, з'ясовують глибинні шари змісту твору.

Інтертекст світової літератури представлений у п'єсі завдяки імпліцитним асоціативним зв'язкам з образом Дон-Кіхота, що набув значення вселюдського типу. Авторське ставлення до Кулішевого героя, який пережив гротескне переродження порівняно зі своїм історичним попередником, трансформується в новому контексті у складній суміші доброзичливої іронії, жарту, несприйняття, нерозуміння і водночас співчуття.

Специфічною рисою драматургічного дискурсу в п'єсі є його зближення з прозаїчним нарративом. Ця особливість виявляється і на формальному рівні, зокрема в тих діалогах, де, всупереч загальноприйнятим і традиційно усталеним нормам, перед репліками не вказується персонаж – так само, як це робиться у художній прозі.

Значної ваги в цьому зближенні набуває характер авторських ремарок, часто призначених не стільки для актора та через нього для публіки в театральному залі, скільки для читача. На особливій функціональній наснаженості ремарок у деяких п'єсах наголошувала свого часу Леся Українка, маючи на увазі, зокрема, свою „Блакитну троянду”: „... в сій речі і ремарки мають свій стиль”, а не тільки „служебные значення” [8, 399]. Висвітлюючи позицію автора, ремарки в „Народному Малахіїві” актуалізують зміст, прихований у діалозі. У цьому разі важливо врахувати роль так званого внутрішнього адресата – поняття, яке дає змогу в термінах комунікативної лінгвістики уточнити та деталізувати явище підтексту: „... орієнтація на розгортання імпліцитної інформації в художньому тексті є типовою, конститутивною функцією внутрішнього адресата, який, зорієнтовуючи мовні засоби у проекцію прихованої комунікації, „працює” на формування глибинних пластів тексту” [1, 112].

Подібна комунікативна стратегія драматургії розвиває її характерну рису – *двоадресатність* та *трисуб'єктність*, коли автор „покладається на такі форми мовлення, які дозволяють персонажеві звертатися одночасно до партнерів у дії п'єси та читацької аудиторії” [4, 467].

Отже, ремарки драматургічного дискурсу М. Куліша, спрямовані на сприйняття читача, створюють образ автора, певно виявляючи його позицію. Вони становлять внутрішню, ідейно-тематичну та естетичну єдність із репліками діалогу, що приводить до зближення у

письменника мовних стратегій драматургічного та прозового літературно-художніх творів.

У стилістиці „Народного Малахія” на новому ґрунті отримують у М. Куліша життя риси гоголівської комедії та української класичної драми. На етапному значенні твору наголошував Ю. Шерех: „Народній Малахій”, – на його думку, – <...> завжди залишиться в репертуарі українського театру як твір клясичний, як величезної ваги щабель у витворенні національного українського стилю в театрі українському...” [10, 433].

Перспективою подальших досліджень є більш детальний розгляд особливостей словесної майстерності драматурга. Постає завдання аналізу мовностилістичної своєрідності всього корпусу творів М. Куліша в контексті слов’янської драматургії, з’ясування рис наступності в його поезиці та розвитку його традицій у сучасному літературному процесі.

Література

1. Венгринюк М. Імплицитно-орієнтаційна функція внутрішнього адресата в художньому тексті // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. пр. / Редкол.: А. В. Козлов (відп. ред.) та ін.– К.: Акцент, 2006.– Вип. 24.– Ч. 1.– С. 111–117.
2. Колісник С. Відновлення шедевра („Мина Мазайло”) // Дивослово.– 1991.– № 11.– С. 37–38.
3. Кореневич М. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської „нової драматургії”: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05.– К., 2001.– 21 с.
4. Криницька О. Лінгвістичні засоби реалізації комунікативних стратегій у художньому тексті (на матеріалі драми Івана Кочерги „Майстри часу”) // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. пр. / Редкол.: А. В. Козлов (відп. ред.) та ін.– К.: Акцент, 2006.– Вип. 24.– Ч. 1.– С. 466–481.
5. Куліш М. Народний Малахій. Мина Мазайло.– К.: Альтерпрес, 1998.– 157 с.
6. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933.– К.: Смолоскип, 2001.– 984 с.
7. Працьовитий В. Українська драматургія 20-30-х років ХХ століття: Жанрова модифікація.– Л.: ТзОВ „Ліга-Прес”, 2001.– 132 с.
8. Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т.– К.: Наук. думка, 1975–1979.– Т. 12.– С. 399.
9. Шевчук О. До проблеми „суспільство і особистість” у творчості Миколи Куліша // Дивослово.– 1994.– № 5–6.– С. 60–62.

10. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеологія: У 3 т. Т. 1.– Х.: Фоліо, 1998.– С. 424–433.