

Терещенко О. В.

БІБЛІЙНИЙ МІФ ПРО ВСЕСВІТНІЙ ПОТОП У ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША

У статті проаналізовано інтерпретацію образів і мотивів біблійного міфу про всесвітній потоп у драматургії Миколи Куліша. Зокрема, розглянуто втілення таких структурних одиниць цього міфу, як образи дощу (потопу), птаха, ковчега, гори, райдуги (веселки), бездітної жінки (пари) і мотив жертвоприношення, мотив кастрації батька. Заразом виявлено значущість водних символів і образів. Також стисло згадано про образ зла в текстах драматурга. Досліджено особливість Кулішевої міфотворчості: образ ковчега співвідноситься з образом дому, що стає загрозливим простором і пов'язаний з образом бездітної жінки.

Ключові слова: драматургія Миколи Куліша, міфопоетика, біблійний міф про всесвітній потоп, образ дому, образ бездітної жінки.

Міфологія — важливий складник людської культури. Вивчати міф почали ще з античних часів, однак досі не існує єдиного тлумачення цього поняття, адже воно охоплює багато сфер людської культури¹.

Елеазар Мелетинський зауважує, що в історії культури існують два способи осмислення міфу: «деміфологізація» та «реміфологізація». Перший спосіб стосується епохи Просвітництва XVIII ст. і позитивізму XIX ст. [23, с. 10], коли в науці панує скептичне ставлення до міфу. Проте в 1725 р. з'являється праця «Нова наука» Джамбаттісти Віко, у якій учений розглядає історію як цикл, першою епохою якого є міфічна епоха [38, с. 32]. Ця епоха співвідноситься з дитинністю людства й давньою поезією, де відображена первинна мудрість [23, с. 14–15]. Вчення Дж. Віко вплинуло на романтиків XIX ст., для яких національні міфології стали частиною творчої естетики [27, с. 187]. У другій половині XIX ст. формується німецька міфологічна школа, психолінгвістична концепція Олександра Потебні (міф пов'язаний із мовою та мисленням) й англійська антропологічна школа (зв'язок міфу й етнографії) [23].

Натомість «реміфологізація» передбачає не лише активне зацікавлення міфом, а й тлумачення його як «живого ідеологічного явища сучасності»² [23, с. 28]. Це відбулося під впливом філософії Фрідріха Ніцше. Мірча Еліаде пише, що

«розуміння міфу колись вважатиметься одним з найкорисніших відкриттів XX ст.» [8, с. 137]. Справді, наприкінці XIX — на початку XX ст. виникає низка шкіл і теорій для аналізу специфіки міфу: ритуальна течія міфокритики, французька соціологічна школа, символічна теорія Ернста Кассіра, психоаналітична теорія Зигмунда Фрейда, аналітична психологія Карла-Густава Юнга тощо [23]. Згаданий М. Еліаде був послідовником К.-Г. Юнга. Румунський учений розглядає міф як священну, отже, реальну, історію і розповідь про творення, яку переказують у сакральний період часу. Адже «вибух священного у Світ, розказаний у міфі, справді *засновує Світ*» [8, с. 52]. Прихильником К.-Г. Юнга був і представник архетипної критики Нортроп Фрай, який визначав міф як оповідь («упорядковану послідовність слів») [38, с. 65]. Структураліст Клод Леві-Стросс виокремлює таку складову одиницю міфу, як міфема. А сам міф є сукупністю варіантів, себто поєднанням міфем, «“пакетами” відносин» між ними [18, с. 201]. Юрій Лотман розглядає міф як феномен свідомості, а міфологічне мислення співвідносить із процесом номінації [22].

Міфопоетика (міфологізм) — поетична реалізація міфу в художньому творі відповідно до авторського задуму [21, с. 452]. У XX ст. міфотворчість пов'язана особливо з творчістю Томаса Манна, Франца Кафки, Джеймса Джойса [23]. Стосовно української літератури, то міфотворчість характерна для Лесі Українки, Тараса Шевченка, Ольги Кобилянської, Павла Тичи-

¹ Матеріал для цієї статті взято з моєї кваліфікаційної роботи [36].

² Наведено мій переклад цитати з праці Є. Мелетинського.

ни і т. д. Міфопоетиці Миколи Куліша присвячена дисертація Євгенії Ліберт, де дослідниця аналізує функціонування біблійного тексту в творчості українського драматурга [20]. У цій статті досліджено реалізацію образів і мотивів старозавітного міфу про всесвітній потоп у п'єсах М. Куліша: «97» (1924, 1929), «Комуна в степах» (1925, 1930), «Отак загинув Гуска» (1925), «Хулій Хурина» (1926), «Зона́» (1926), «Народний Малахій» (1927), «Мина Мазайло» (1928), «Закут» (1929), «Патетична соната» (1929), «Вічний бунт» (1932), «Маклена Граса» (1932–1933) і «Прощай, село» (1933).

Міф про всесвітній потоп наявний у багатьох міфологіях світу: християнській, давньогрецькій і давньоєгипетській, шумерській, індійській, китайській тощо [32]. Потоп і історія про праведного Ноя описується в VI–IX розділах Книги Буття. Умовно її можна поділити на дві частини: 1) будова ковчега, власне потоп і його закінчення (розділи VI–VIII); 2) заповіт між Богом і Ноем, а також гріх Хама проти батька (розділ IX) [1 М.].

Найперше в цьому міфі присутній **образ по-топу (дощу)**. Н. Фрай виокремлює апокаліптичну (ідеальну) й демонічну образності в Біблії. Перша пов'язана з працею й порядком, натомість друга відображає хаос і руйнування. Потоп — демонічний образ, що «втільює божий гнів і кару, або образ спасіння, залежно, чи поглянути на нього разом з Ноем та його родиною, чи з погляду когось іншого» [38, с. 218]. У Новому Заповіті потоп і перехід Червоного моря народом Ізраїлю означають Таїнство хрещення [38, с. 219]. Двозначним у міфі про всесвітній потоп є **образ птаха**. З одного боку, це крук, який не повернувся до героя й означає зло. З іншого, голубка, що принесла оливковий листок у дзьобі, чим сповістила Ноя про закінчення потопу. Стосовно перебування зла в ковчезі, то автори апокрифів про всесвітній потоп пояснюють це змовою Ноєми з дияволом, котрого вона принесла в пазусі на корабель [34, с. 82]. Так дружина старозавітного праведника порівнюється з праматір'ю Євою, котру спокусив змії. Цікаво, що Ной спочатку не хотів одружуватися, передбачивши загибель людства [1, с. 732].

Образ ковчега — символ храму [25, с. 32] і Світового дерева. Дерево життя вертикально поділене на три частини: віти, стовбур і коріння [6, с. 140]. Три поверхи має і Ноїв ковчег: нижній займали тварини й рептилії, середній — люди, а верхній — птахи [1, с. 731]. Ще одним варіантом Світового дерева є **гора** [6, с. 112]. У біблійному міфі **Арапат** символічно ділить світ на до й після потопу.

Заразом у міфі про потоп присутній **мотив жертвоприношення**. Вийшовши із ковчега, Ной приніс жертву для Бога. Після чого Він промовив, що вже не буде нищити все живе на землі [1 М., 8: 21]. Н. Фрай пише, що угода Ноя з Богом виявляє нижчий рівень природи в Біблії, коли та має підкорятися людині (знаком цього є відсутність обмежень щодо споживання їжі, окрім заборони вживати кров [38, с. 122]). Натомість вищий рівень природи — угода Господа з Адамом, де людина є її, природи, частиною [38, с. 209]. Символом заповіту між Богом і людьми постає **веселка (райдуга)**: «І буде веселка у хмарі, і побачу її, щоб пам'ятати про вічний заповіт між Богом і між кожною живою душею в кожному тілі, що воно на землі» [1 М., 9: 16].

IX розділ Книги Буття закінчується описом **сп'яніння Ноя і гріхом Хама проти власного батька**. Гріх Хама полягав у тому, що він побачив Ноя нагим. У раввинській екзегетиці цей вчинок трактують як кастрацію власного батька. Заразом Ной проклинає не тільки свого сина, а й онука — Ханаана. Це ще одне підтвердження того, що Хам завадив батьку породити нову дитину після потопу [1, с. 732]. Ненароджена дитина в новому світі (бездітність) відрізняє пару Ноя й Ноєми від пари Адама та Єви, у котрих після смерті Авеля й вигнання Каїна народився третій син — Сиф. А герой і героїня давньогрецького міфу про потоп — Девкаліон і Пірра — кидали через плече каміння Великої Матері (Землі), аби відновити рід людський [31, с. 81].

Тепер варто розглянути перелічені образи й мотиви в п'єсах М. Куліша. Зокрема, це образи дощу й туману, голубий колір і прями згадки про Ноя і всесвітній потоп у драмах. Окрім цього, у цій роботі буде розглянуто символи, антропоніми й топоніми, що пов'язані з водою. Стихія води також є і просторовим маркером (ставок, канава). Адже потоп, дощ — насамперед вода, яка може очищати й відроджувати [8, с. 69–70], та водночас бути пов'язаною з хаосом і царством мертвих, де перебувають демонічні істоти [23, с. 208]. Заразом важливо зауважити, що ковчег як дім (загрозливий простір) — особливість міфотворчості М. Куліша.

Згадки про біблійний міф. Безпосередньо біблійний міф про всесвітній потоп згадується в двох п'єсах — **«Комуна в степах»** (1925, 1930)³ і **«Отак загинув Гуска»** (1925). У першій п'єсі елементи міфу про потоп присутні в репліках

³ У двотомному зібранні творів М. Куліша цю п'єсу подано за виданням 1932 р. [16, с. 483].

Вишневого, колишнього господаря хутора. Повернувшись додому після довгої подорожі, чоловік погоджується стати сторожем у колективі, аби бути ближче до власної землі. Про своє теперішнє положення герой розмірковує так: «Ще гірш, як після потопу. Причались хочу — і нема до чого. Помолиться хочу — і нема де стати, землі під ногами нема...» (дія третя, сцена I, ява 9) [16, с. 127]. У діалозі з головною комуні Лавром колишній господар бідкається про неможливість повернути свою землю: «Знаю ж, що не вернуть її мені, не повернеться і *мрія голубом* назад, не принесе й *гілочки з надії* (курсив мій. — *Т. О.*)» (дія третя, сцена I, ява 10) [16, с. 131]. *Перелаз*, згаданий у репліках цього героя, виконує функцію міфічної гори Арарат, себто ділить життя Вишневого на минуле й теперішнє. «На перелазі стану, минуле спом'яну, за перелаз гляну, аж до моря. (*Уявивши, що він біля перелазу* [тут і далі курсив авт. — *К. М.*])» (дія друга, сцена I, ява 3) [16, с. 112].

В «*Отак загинув Гуска*» міф про всесвітній потоп згадує ще один представник старого режиму — Саватій Гуска, колишній колезький секретар. У третій дії п'єси, утікаючи від революції, родина Гусок разом із нянею Івдею і есером П'єром Кирпатенком потрапляють на безлюдний острів. Проте няня сумнівається, чи справді на острові немає людей. Тоді, згадавши біблійну історію, Гуска відправляє Івдю перевірити це. «*Гуска*. [...] Ной коли пристав ковчегом до гори Арарату, між іншим, то теж не повірив, аж доки не послав на вивідки голуба і той приніс йому маслинову гілку, ти розумієш, Івдонько? *Івдя*. Нащо голуба, голубе мій, коли я сама ось голубкою побіжу» (сцена 1) [16, с. 234]. Далі міф про Ноя звучить у монологі головного героя, коли той намагається передихати революцію, але починає чхати: «Тепер я розумію, як ізрадів Ной, коли він нарешті причалив до Арарату, побачив там (*подивився на сонце*) сонце (*чхнув*), верби (*чхнув*), метелика ось... (*Чхнув*). Простудився!» (дія третя, сцена 10) [16, с. 243]. Такий комізм знижує пафос «героя-переможця революції».

Натяк на потоп присутній уві сні⁴ дружини Саватія Гуски — Секлети Семенівни. «Дивлюся й боюся: як же це я в дзеркало велике дивлюся, коли ж ми його на горіщі сховали! Дивлюся — аж воно вже не дзеркало, а вода і мій відбиток. Далі бачу — не відбиток, а я у воді. У ногах вода, в головах вода, скрізь вода» (дія друга, сцена 2) [16, с. 216]. Хоча насправді дзеркало не перетво-

рюється на воду, а розбивається. Окрім цього, у п'єсі присутні й інші знаки, які віщують загибель Гусок.

Образ дощу. Образ дощу частотний у п'єсах М. Куліша. Власне, так драматург вводить тему близької катастрофи [14, с. 342]. На початку «*Комуни в степах*» (1925, 1930) з'являється Вишневий, розчарований занедбаністю комуни. Навіть небо над нею «щось не таке вже, як колись було. Невмите немов, полиняне, сіре якесь...» (дія перша, сцена II, ява 2) [16, с. 100]. Його колишній робітник Макар сповіщає, що дощу не було від Великодня.

Уві сні дощ бачить Хима, котра є «серце в комуні» (дія третя, сцена I, ява 9) [16, с. 127]. «І немов випав дощ, буйний дощ. Стала вода. А небо все в райдугах, аж дзвонить. І в калюжах райдуги, а степ голубий-голубий» (дія перша, сцена III, ява 3) [16, с. 103]. Цей сон є доволі ідилічним, нагадує закінчення міфу про потоп: на небі з'являються райдуги (множина), а райдуга означає заповіт між Господом і Ноєм. Дівчина вважає, що цей сон віщує їй кохання до Якова.

У кінці п'єси «*Отак загинув Гуска*» (1925) починається дощ, який є ще одним знаком трагічного фіналу для родини Гусок. Івдя в цій п'єсі виконує роль берегині, тому після того, як няня заснула, її захист над родиною зник — і пішов дощ. Також причина дощу може бути в тому, що Христонька порушила свою обітницю мовчання й розповіла П'єру Кирпатенку, що найменша Охтисонька є незареєстрованою. Окрім загибелі, дощ у цій комедії⁵ означає перемогу революції: саме рибалки-пролетарі забирають Гусок у свій човен.

Заразом загибель героїв може бути спричинена тим, що Саватій, на відміну від П'єра, не вмів контролювати свою мову. «*Гуска*. [...] Язык мій — ворог мій. [...] Мені навіть захворіти тепер не можна, бо хворий я блуджу словами і могу про все секретне висказати, а він підслухає, почує, га?..» (дія друга, сцена 17) [16, с. 229–230]. Останні слова стосуються квартиранта, якого Гуски вважають агентом із грамчеки. А в наступній дії на блаженному острові мова «видасть» Гуску рибалкам, яких Секлета Семенівна, а за нею решта родини, сприймає теж за

⁴ Оніричний код у творчості М. Куліша — окрема велика тема.

⁵ Комедія — жанр визначений автором п'єси. Натомість Тетяна Свербілова й Людмила Скорина зауважують, що за жанром це радше трагічний фарс [29, с. 211]. Із цим можна погодитися, адже головний герой і його родина переживають екзистенційну кризу, опинившись у новому для себе світі. І «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» [33, с. 5].

агентів із грамчеки. Прикметно те, що один з рибалок (дідок), «сміючись, показав непомітно, мовляв, п'яний (про Гуску — уточнення моє. — Т. О.) же як ніч» (дія третя, сцена 16) [16, с. 249]. А інший рибалка (Рудий) вважає п'яною Івдю: «Ну нехай пани, а ви ж, здається, стара селянська жінка — і так допила!» (дія третя, сцена 17) [16, с. 249]. **Мотив сп'яніння** стосується головного героя біблійного міфу про потоп. Цікаво, що в «Маклені Грасі» Ігнатій Падура розповідає дівчинці про п'яних гусей своєї тітки, що може бути алюзією й на «Отак загинув Гуска».

У наступній комедійці «**Хулій Хурина**» (1926) образ дощу — деталь із минулого. Леп, агент комгоспу, повідомляє, що дощі змили напис на хресті й залишилося тільки «Хе-у, дві букви» (дія друга, сцена 16) [16, с. 280]. Тому чоловік робить помилковий висновок, що це і є могила вчителя Хулія Хурини.

Для наступної п'єси «**Зона**» (1926) важливим є образ дощу як втілення чистої й брудної води [28, с. 70]. Як символ чистої (живої) води він стосується насамперед жіночого начала, материнства й родючості. У другій дії Ніна й Брус ховаються від дощу в хатині Шайби. Там головна героїня дізнається, що Векла має дев'ятеро дітей. Залишившись на самоті з коханцем, Ніна просить: «Зроби з мене бабу, Брусе!.. Щоб я плодила дітей, годувала, няньчила, жито жала... [...] З Радобужним жила — три аборти!.. Вишкребла!..» (сцена I, ява 5) [16, с. 319]. Саме чуттєвістю ця персонажка відрізняється від свого чоловіка Антипа, котрий ототожнює себе з каменем.

Дощ як брудна вода реалізується в образі калюж [28, с. 70] у третій дії п'єси. Радобужний під час слідства пригадує: «Нестерпимо блищала калюжа біля різниць, нестерпимо... [...] Калюжі, місяць у воді, шосе...» (сцена II, ява 4) [16, с. 347]. Очевидно, що калюжа — не лише забруднена, «стояча», вода, а й кров Ніни та Бруса, котрих убив Антип. Символіка смерті підкреслюється образом місяця, що є сонцем у царстві мертвих [37, с. 201]. Заразом брудна вода стосується містечка, що хворе на зону, себто морально гние. Ось як описує його Пуп: «Місто з вітринами й модами, сифілісом, горілкою, з старцями і товстозадим міщанством, з золотом і багном... Жере, п'є, корчиться, блює, співа...» (дія перша, сцена I, ява 5) [16, с. 297].

У «**Закуті**» (1929) символіка дощу як чистої (символ материнства) і брудної води (калюжа — кров) зберігається. Єдине, в чому Радобужний зізнається своєму секретарю Кухману, що він *уяві* тричі вбивав Бруса й власну дружину.

Коли Ромен — головний герой п'єси «**Вічний бунт**» (1932) — перебуває в селі і бачить несправедливість, яка там панує, за вікном крапає дощ. Заразом свій внутрішній стан герой характеризує так: «На душі в мене мжичка» (дія друга, картина VI, ява 1) [16, с. 427]. Ромена хвилює несправедливе ставлення міста до села як до джерела сировини, звідки тільки забирають, а натомість дають декілька пар чобіт «у кооперації на показ, горілку та пудру» (дія друга, картина VIII, ява 1) [16, с. 435]. Зрештою соціалізм у голодному селі відображений лише зовнішньо: обшарпаний сільбуд, «убогенький колгосп з нашими здохлими тракторами», а перед «сільрадою якийсь жахливий пам'ятничок десятиріччя революції — ледве впізнати Ілліча, і “древонасаження”, які не ростуть і ніколи, мабуть, не виростуть, обламані, засохлі» (дія II, картина VI, ява 1) [16, с. 427–428]. Чоловік розповідає дівчині з околиці свій сон, де він сам, степ і місяць-недобір. «Раптом бачу — місяць кришиться, падає. Темно. Якесь катастрофа в світі» (дія друга, картина VI, ява 2) [16, с. 429]. Отож, дощ віщує катастрофу, а образ місяця підкреслює стан світу перед загрозою. Прикметно, що цей твір написаний у період Голодомору.

Образ дощу також присутній у трагедії «**Маклена Граса**» (1932–1933). Дощ іде, коли пан Зарембський, а за ним пан Зброжек, погрожують виселити з підвалу Грасів через несплачене комірне; у момент, коли дівчинка вирішує заробити грошей проституцією, однак все ж таки відмовляється від цього рішення. Дощ капає на світанку перед вбивством маклера Зброжека. Так дощ супроводжує основні етапи дорослішання головної героїні. «Я вже не маленька! За одну цю ніч я виросла так, що в мене все тіло болить, серце, думки, — так росла» (дія третя, сцена 4) [17, с. 318]. Під час такого дорослішання змінюється дитяча психіка — від абсолютної невинності до скоєння найстрашнішого злочину. Інна Кремінська вказує на важливість образу засохлого дерева або зрубаного клена, що стосується Маклени й Зброжека. Дослідниця пише, що «архетип світового дерева виступає варіантом гори, що з'єднує соціальний “верх” і “низ” (“соціальне дно”）」 [14, с. 342]. У контексті міфу про потоп цю гору можна розглядати як *Арапат*, який не приносить порятунку. Зло робить світ і людство приреченими на руйнування.

Образ туману. Туман — один із станів води [28, с. 72]. У ремарці до яви 9 (дія третя, сцена I) «**Комуни в степах**» (1925, 1930) вказано, що Вишневий входить, коли «досвітне повітря взялося туманом» [16, с. 127]. Туман підкреслює

зв'язок героя з минулим, потойбіччям і смертю. До того ж чоловік порівнює себе з місяцем [16, с. 112], а в кінці убиває дівчину — серце комуни. Туман означає загрозу, смерть і в трагедії «*Патетична соната*» (1929). Жінка Оврама — Настя — говорить, що коли її чоловік ішов на війну, то стояв туман, «воріт було не видно» (дія I, сцена 5) [17, с. 177]. Заразом у дії V Іван Ступай-Ступаненко умирає й бачить туман: «Світ йому береться туманом. Туман глибшає — чи то небо, чи степ» (сцена 9) [17, с. 243]. У «*Прощай, село*» (1933) туман з'являється під час зустрічі Романа з пророком Зосимом. Чоловік має зробити вибір: залишитися на своїй землі чи послухати сина й піти в колектив. Пророк радить Роману закопати камінь на своїй межі, щоби зберегти зв'язок із власною землею. «Коли не держатимемось кісток батьків наших та дідів, що лежать в землі, то покотимось і закотимось» (дія третя, сцена I) [16, с. 180].

Героїня комедійки «*Хулій Хурина*» (1926) має символічне ім'я Пташиха, що, вочевидь, є алюзією на біблійний міф про всесвітній потоп. Жінка приходиться до «Церковної сторожки» зі звісткою. Вона тричі бачила сон: «Немов якась дівка прийшла і з нею вони, три святителі печерські... І немов туман такий, на всю мою хату, на всю Расаю туман...» (дія друга, сцена 6) [16, с. 274]. Та якщо голубка принесла Ноеві звістку про закінчення потопа, то в п'єсі М. Куліша Пташиха приносить протилежну вість. Окрім цього, героїня має й негативні риси характеру (пліткарство). Зокрема, вона переконує церковну громаду, що Хулій Хурина — святий учитель. Її можна порівняти з Хомою Божим, котрий, з одного боку, має втілювати світло й добро (як Божий), проте, з іншого, піддається страху, який «дозволяє “чортові насміятися з людини”» [33, с. 12].

Голубий колір. Голубий колір часто присутній у п'єсах М. Куліша. У «*97*» (1924, 1929) чаша й хрест, загорнуті в тканину голубого кольору, «виступають тепер уже не символом Сина Божого, а нагадуванням про старий устрій, коли правив цар та пан» [7, с. 13]. Голубому кольору протиставляється жовтий — символ смерті (маслаки в рядні). Старчиха Орина божеволіє від голоду й скрізь бачить кістки дитини, котра була з'їдена. «Учора в церкві, думала, свічки горять, аж то кістки... такі жовтенькі, як у Маринки...» (дія четверта, сцена 4) [16, с. 87]. Натомість героїня «*Комуни в степах*» (1925, 1930) уві сні бачить голубий степ (див. цитату вище), що має бути символом життя й свободи. Як і в «*97*», в «*Отак загинув Гуска*» (1925) присутня опозиція голубого й жовтого кольорів. Голубий стосу-

ється минулого життя родини Гусок: наприклад, на Великдень доньки одягали голубий одяг [16, с. 214]. Прикметно, що тиша в післяреволюційному світі є жовтою. А в старому світі тиша була *золота*: «На кожному розі стояв городовой і золота тиша» (дія друга, сцена 18) [16, с. 230].

Голубий стає кольором-символом у трагікомедії «*Народний Малахій*» (1927). Малахій Стаканчик, як Вишневий або Саватій Гуска, теж є представником старого режиму (колишній містечковий листоноша). Він по-своєму сприймає ідеї революції й переймається голубою мрією — ідеєю реформи людини. У третій дії в уяві Стаканчика з'являються голубі думки-мрії. Вони підносять головного героя, і він уявляє процес реформування людини: під звуки Інтернаціоналу й «Милості миру» Дехтярьова люди по черзі підходять до Малахія, який накриває їх голубим покривалом, «*робить магічний рух рукою*», після чого людина стає оновлена, «*ангелоподібна*» [17, с. 53]. Потім з'являється гора Фавор, Оля як Пречиста Діва несе святити яблука, «*далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо*» (сцена 7) [17, с. 53]. Малахієва голуба мрія несе хаос й руйнування («голубе ніщо»). Цікавим є пояснення самого М. Куліша про голубі мрії свого героя: «Це спокій, це не тільки кольоровий спокій, це статика, це не рух» [17, с. 465]. Через Малахія гине його донька Любуня й санітарка Оля, у кінці п'єси герой залишається один. «У нього є дудка, і він дудить. Він вважає, що він творить симфонію, а насправді це не симфонія, це дисонанс» [17, с. 465]⁶.

На противагу голубому, у цій п'єсі присутній червоний колір. Він позначає колишнього Бога. Головний герой трагікомедії говорить, що «підходить до старенького бога хтось в червоному, лица не видно і кида гранату» (дія перша, сцена 9) [17, с. 25]. І «раз добрий Бог такий схожий на звичайного селянина, то чому не може взятися за його функції сам Малахій?» [2, с. 52]. Але герой М. Куліша стає не Бог, а Антихристом. Його голуба мрія нищить усе. Заразом прикметними є перші числа номера реформи Стаканчика — 666 (число звіра) [5, с. 149]. До речі, «червона лента через ліве плече» є зовнішньою ознакою Нармахара (дія третя, сцена 8) [17, с. 54]. Також червоний колір присутній у четвертій дії («сцені»), де відбувається зустріч головного героя трагікомедії з робітниками заводу. Однак її автор увів аж у третій редакції (весна 1929 року) на вимогу цензури [17, с. 755].

⁶ Виступ на театральному диспуті 1929 року.

Окрім голубого й червоного кольорів, помітним у цій п'єсі є й жовтий колір: символ колишнього життя (жовтява курка із золотим чубком, яку кум наказав убити, щоб Малахій залишився вдома) (дія перша, сцена 5); символ тілесної жаги (жовта квітка в руках четвертого хворого, який запитує про санітарку Олю) (дія третя, сцена 4). Поруч із жовтим присутній сакральний — золотий — колір: про золоту сурму герой говорить робітникам на заводі (дія четверта, сцена 1).

Голубий колір стосується двох жіночих персонажок трагедії *«Патетична соната»* (1929). У Великодню ніч модистка-повія Зінька одягає голубе плаття, заплітає по-дівоному волосся й приходить у гості до поета Ілька (дія перша, сцена 4). Вочевидь, тут голубий колір означає чистоту й невинність. Також голубий — колір очей дівчини, у котру закоханий головний герой. У цьому випадку він означає недосяжність мрій Ілька-Поета й Марини. З образом Марини пов'язаний символ голубого вікна, що означає вічність (дія сьома, сцена 2).

Цікавим є діалог двох героїнь, коли Зінька приходить позичити нитки для свого прапора. *«Зінька (оглядає Марину). Я думала, у вас очі сині, аж вони блакитні! Вам певно жовте до лица? Марина. А у вас, я думала, карі, аж вони чогось червоні! Зінька. Третю ніч не сплю, от і зчервоніли. [...] А може, це від прапора, від червоного, як і в вас он від блакитного»* (дія п'ята, сцена 4) [17, с. 237]. Як і в попередній п'єсі, тут протиставлено червоний і голубий кольори, зокрема і в ідеологічному сенсі.

Голубі очі має героїня драми *«Вічний бунт»* (1932) — дівчина з околиці. Її ясні очі протиставляються сірим очам Майки, котра «проста і нехитра, як схема. І добродісна, як схема» (дія друга, картина VIII, ява 2) [16, с. 439]. Дівчина з околиці — жива, їй близький романтичний запал Ромена. Прикметно, що головний герой п'єси порівнює хорошу дівчину з голубою мрією (дія перша, картина друга) [16, с. 410]. Себто справжня людина стає нездійсненою мрією в механізованому світі.

Топоніми й антропоніми, пов'язані з водою. Слобідка, де відбуваються події п'єси *«97»* (1924, 1929), має назву *Рибальчанська*. Образ риби, поширений у багатьох культурах і міфологіях, є амбівалентним. «Риба пов'язується не лише з утвердженням життя і сподіванням на воскресіння, а й виступає як еквівалент царства мертвих, позначаючи могутні злі сили (кит)» [19, с. 68]. У драмі представлені дві ворожі сили — неможливі й можливі селяни. За заду-

мом самого М. Куліша, у фіналі твору всі незможники мали померти. Проте Гнат Юра, котрий уперше ставив *«97»* на сцені, змінив кінцівку на більш оптимістичну, що згодом закріпилася за цією п'єсою. В оптимістичному фіналі використали прийом *«deus ex machina»*, коли Сержога Смик із продармійцем повертається до слобідки з хлібом і рятує Копистку від розправи [41, с. 262].

Про морське місто Одесу говорить персонаж Сосновський із *«Хулія Хурини»* (1926). «Нам треба відпочити, Кириль, після Одеси...» (дія перша, сцена 4) [16, с. 256]. *Одеса, Крим, Чорне море, Каспійське море* згадуються в репліках персонажів п'єси *«Мина Мазайло»* (1928).

Стосовно антропонімів, то ім'я Марина (з лат. «морська») мають чотири героїні, три з котрих безпосередньо не беруть участі в дії, а згадані іншими персонажами або персонажками М. Куліша. Орина говорить про свою доньку Марину, яку з'їли (*«97»*); Марін — старша донька Ахтительного (*«Комуна в степах»*); Марина — головна героїня трагедії *«Патетична соната»*; Марина — покоївка в родині пана Зброжека (*«Маклена Граса»*).

Водні символи. Опозиція хліб / самогон стосується християнського й радянського міфів у *«97»* (1924, 1929). Хліб, як і церковні речі (чаша, хрест), постає частиною християнських духовних цінностей. Він є символом тіла Христового, Пасхи й жертвності Божого Сина [7, с. 13]. Євгенія Гай зауважує, що у *«97»* є три герої, які втілюють образ Спасителя, — Гиря, Мусій Копистка й глухонімий Ларивон. Гнат Гиря — власник хліба й зерна в слобідці. Цінний продукт чоловік використовує для маніпуляцій над іншими людьми. Та, окрім хліба, Гиря також є власником і самогону. *Самогон* — замінник вина, що «є опіумом як для віруючих, так і для атеїстів (комунарів)» [7, с. 14]. У п'єсі самогон пов'язаний із Святим Причастям і біблійною історією про Юду Іскаріота [9, с. 143]. Сержога Смик називає Панька «Юда-предатель! Хабарник! Гад!» (дія перша, сцена 7) [16, с. 50–51], адже той відійшов від ідей комунарів і допомагав Гирі. А самогон — плата заможного селянина для комісії. Дізнавшись про зраду Панька, Мусій відмовляється пити самогон, але й не наважується його вилити. **«Смик.** Куркульського самогону вилити боїться!.. Аякже! Це ж святе причастя Гирине, а Мусійове добро!» (дія перша, сцена 7) [16, с. 52]. Звідси можна зробити висновок, що в *«97»* мотив Святого Причастя і зради стають взаємопов'язаними.

Цікаво, що образ самогону пов'язаний із біографією самого драматурга. Вагаючись, Мусій Копистка все ж таки бере чарку із самогоном, мотивуючи свою дію тим, що «не пив би, дак через зуби... Крутять і крутять, немов у них контра завелась...» (дія перша, сцена 4) [16, с. 45]. Наталя Кузякіна зазначає, що в цій репліці відображено «не лише лукавство героя, який любить чарку в добрій компанії, а й хворі зуби самого автора» [15, с. 203–204]. Зубний біль турбуватиме героя наступної п'єси драматурга («*Комуна в степах*») — Луку. А Малахій Стаканчик, прийшовши до РНК, зауважує, що «проблеми — це пломби, що ними запечатано двері в майбутнє» (дія друга, сцена 2) [17, с. 29]. У «*Вічному бунті*» Гайка порівнює романтичного Ромена з «болящим зубом». На що чоловік відповідає: «Який болить від копірса п'єси драматурга поганих зуболікарів» (дія друга, картина VIII, сцена 1) [16, с. 433].

Ще один образ у «97», який має зв'язок із символікою води, — вінок зі снігу на голові в Ларивона. Подібно до месії, глухонімий наймит Гирі намагається захистити церковні речі від комунарів. Та згодом чоловік стає людоджером. Сніговий вінок можна порівняти з терновим вінком, однак сніг розстане, «як розтануть усі сподівання людей на спасіння, хліб, добробут» [7, с. 14]. Вінок із снігу означає також людяність Ларивона, котрий щиро виконує урок Господа: ділитися з ближнім. Глухонімий наймит віддає свій єдиний шматок хліба старчиси Орині, яку перед цим проганяє заможний Гиря. «Посунулась Орина в сні. Коли тут Ларивон до неї мугика, тиче їй у руки свою пайку хліба» (дія друга, сцена 4) [16, с. 56].

У «*Зоні*» (1926) Брус часто використовує слово «буза»: «На душі буза і в голові буза...» (дія перша, сцена I, ява 13) [16, с. 304]; «Ет... Без бузи!...» (дія перша, сцена II, ява 6) [16, с. 313] тощо. Буза — «легкий хмільний напій із проса, гречки, ячменю», що вживають у Криму, на Кавказі [35]. У 1920-х рр. «буза» було ««епохальне» слово», яке використовували тогочасні письменники. Воно означає химерну вигадку, гру [29, с. 224]. Для Бруса «буза» означає кохання до Ніни, вагання між почуттям до жінки й дружбою з її чоловіком. У «*Закуті*» про бузу говорить також Овчар: «Я бузю, ти бузиш, він бузить. Ми бузимо, ви бузите, вони бузять. Поїхали в Крим до татар відпочивати, стали пити бузу і зробили з того епохальне слово» (дія друга, сцена 13) [16, с. 375]. Для цього персонажа буза позначає зневіру в революції, розчарування від того, як «реалізовано» соціалізм.

Образом-символом у трагедії «*Патетична соната*» (1929) є вода, що капає у відро (водяний годинник) у підвалі будинку Пероцьких. Каплі води рахує Настя, котра чекає свого чоловіка з війни: «Якби мені хто сказав, що як упаде квадратльйонна крапля, тоді вийде війні кінець, тоді вернеться мій Оврам, я б перещитала» (дія перша, сцена 5) [17, с. 177]. У передостанній дії, коли Оврама понесуть на розстріл, жінці ввижається, що це вже не краплі, а намистинки, які вона нанизує на нитку (дія шоста, сцена 4) [17, с. 250]. Так Настя уподібнюється до однієї з мойр, котра тче нитку життя людини.

У «*Прощай, село*» (1933) своєрідним водним символом є полумисок. Повернувшись додому, Марко просить вмитися з дороги. Мотрона подала йому полумисок із водою і чистий рушник. «**Марко** (постояв трохи — знає ж, що з цього полумиска їдять і на вмивання собі не поставлять). Невже й умивальника нема? Невже й тепер ще вмивається так, як до революції вмивалися, з рота?» (дія перша, сцена I, ява 10) [16, с. 147]. З одного боку, полумисок характеризує неприязне ставлення Мотрони до свого дівера. З іншого, Марко постає як «культурний герой», адже радить зробити умивальник і роздає всім мило (дія перша, сцена I, ява 10) [16, с. 147].

Простір у п'єсах. Образ загрозового дому й образ бездітної жінки. Вище було згадано, що в «97» (1924, 1929) простір поділено між двома ворожими групами — незаможними селянами на чолі з Мусієм Кописткою і «багатіями», яких очолює Гнат Гиря. Такий поділ персонажів представляє опозицію свої / чужі, характерну для моделі традиційної української драматургії [41, с. 263]. Прикметно, що в п'єсі однакова кількість персонажів-представників протилежних таборів — семеро комнезамів і семеро заможних селян [24, с. 224].

Дія п'єси відбувається в основних чотирьох локусах, що поділені між групою Копистки й групою Гирі. Перші два пов'язані з будинком Стоножок і сільрадою, другі — з будинком Гирі й церквою (церковною брамою). Відповідно тут можна говорити про сакральний / профанний простір, себто «те, що для представників одного табору виступає сакральним, для інших не є таким» [41, с. 263]. Третя дія відбувалася біля церковної брами — сакрального місця для групи Гирі й Годованого. Прийшовши туди, Копистка почав курити біля неї, чим викликав обурення в діда із ціпком (діда Ониська): «Не маєш такого права, щоб цигаркою смердіти під церквою! Не маєш права, щоб ти знав!» (сцена 4) [16, с. 70]. Локуси церкви й сільради протиставленні через кольорову сим-

волюку. Церковні речі, загорнуті в голубу тканину, а в сільраду приносять докази людоїдства — ряднину з маслаками (жовті кістки).

Цікаво те, що «мовою Ларивона» («миги й знаки») володіють очільники обох таборів — Гири і Копистка. Вище було зауважено, що Є. Гай розглядає Гириноного наймита як одного з трьох образів Спасителя в цій п'єсі. У кінці заможні селяни вбивають Ларивона, щоби покарати за людоїдство. Тож цей ««спаситель»» став іграшкою в руках людей та їхніх зазіхань на владу, став їхньою жертвою» [7, с. 15]. Коли глухонімого чоловіка не вдалося застрелити, дід Онисько радить Годованому: «Кажу, куля не візьме! Свяченим ножом дорізати треба!.. Свяченим, щоб ти знав!..» (дія четверта, сцена 5) [16, с. 90]. Тому в контексті міфу про потоп вбивство Ларивона, вчинене священним ножом, можна трактувати як *жертвоприношення*. У такий спосіб заможні селяни разом із Годованим і Гирею намагаються запобігти загибелі свого світу. Прикметною є їхня молитва в будинку Гирі: «О господи, царю небесний! Перебори ти силою своєю революцію! [...] Поверни все на старий лад!.. (курсив мій. — Т. О.)» (дія друга, сцена 11) [16, с. 67]. Символічно й те, що вбивство Гириноного наймита відбувається біля *канави*, що ділить простір на світ живих і світ мертвих.

У драмах М. Куліша важливе значення мають *жіночі персонажі*, зокрема і як маркер *свого* простору. Мусій Копистка каже, що «без жінки, як без хати...» (дія перша, сцена 4) [16, с. 47]. Мусієва Параска позначає табір *незаможних* селян, а Лізя, донька Гирі, — *заможних*.

Простір у «*Комуні в степах*» (1925, 1930) поділено, як і в «97», між двома ворожими таборами — комуною імені Комінтерну й колективом імені товариша Посунька. Одним із маркерів цього поділу є *ставок*. Основний сакральний локус для комуни — млин, де Хима (серце комуни) прикрашає червоний куток, що став заміником такого сакрального місця (у минулому), як покуття [7, с. 15]. Під час цього заняття дівчина розповідає про інший свій сон, контрастний до попереднього, ідилічного. Усе відбувалося взимку; дівчина бачила степ, дорогу. «Коли дивлюсь, аж дорогою сани — не сани, немов човен пливе, засипаний снігом. Щось везуть хороше. А за човном товариш Ленін [...]» (дія третя, сцена III, ява 6) [16, с. 138]. Сани, як і човен, пов'язані із семантикою смерті [10, с. 522, 641]. У кінці твору відбувається вбивство героїні, а отже, комуна приречена теж на загибель. А «товариш Ленін» постає як демонічна сила так само, як і в «Зоні» й «Закуті» [7, с. 15].

Окрім Хими, у комуні є ще дві героїні — Мотронька й баба Лукія. Перша зраджує ідеї комуни заради кохання. Натомість закохана в іншого Хима готова пожертвувати своїм почуттям і тілом, аби тільки Микитко залишився в комуні: «Ви ж комуну зраджуєте, пролетарські інтереси, все добро напризволяще кидаєте... [...] Не йди, Микитоньку! Хочеш, я з тобою спатиму? Тільки не йди...» (дія третя, сцена I, ява 7) [16, с. 126]. Баба Лукія — працівниця на комунальній кухні. На звинувачення комунарів про глевкий хліб жінка відповідає: «За чоловіком була, у просвірниці служила, [...] в Явдокії Марковни — вже ж яка покійниця була на хліб вередлива: і окрайчик щоб хрускотів, і шкуруночка тоненька, бочечок рум'яний, і щоб пахтів та щоб яснів, — а спитайте в неї, чи хоч раз спекла глевкий я хліб?» (дія друга, сцена II, ява 1) [16, с. 113]. Якщо Хима — втілення духовної їжі, то баба Лукія — фізичної.

Цікавою є структура простору в п'єсі «*Отак загинув Гуска*» (1925). Адже в ній реалізовано бароковий принцип: життя — це сон [40, с. 231–232]. У контексті цього твору навіть точнішим буде: життя — це спогад. Бо Савагій Гуска разом зі своєю дружиною і сімома доньками не може змиритися з новою реальністю.

Так, у першій дії Савагій Гуска просить доньок зачинити ставні й починає занурюватися в минуле. У темряві під звуки романсу «Кри-ки чай-ки белоснежной...» герой згадує старий календар, перераховуючи основні свята: Різдво, Великий піст, Вербна неділя, Чистий четвер, Страсна п'ятниця й останній — Великдень. Важливим є гастрономічний код, бо кожне свято в Гуски асоціюється з певною їжею, має свій смак й аромат. «Яке запашне, що вже солодке життя було! Різдво, кутя, перша зірка, ковбаса»; «Бувало, на поклонах у соборі стоїш, а вже тобі у повітрі паскою пахне»; «Ковбасою, паскою пахло все життя!», а няня Івдя додає до цього: «Желе, а не жисть була!» (дія перша, сцена 13) [16, с. 212–214]. Ще однією рисою минулого життя була тиша: «У нас в установі тридцять службовців сиділо, а тиша — літання мух було чути. Лампадок неугасимий горів. [...] Не служба, а літургія-с була!» (дія перга, сцена 13) [16, с. 211]. Натомість революція асоціюється із шумом і криком. Перша дія закінчується тим, що до будинку Гусок приходять агенти від житлосекції комунального відділу, й один звертається до іншого: «Ти глянь, надворі день, а у них чомусь тут ніч!..» (дія перша, сцена 14) [16, с. 215]. Тобто для головних героїв цієї п'єси світ розділений не лише на революцію (радянську владу)

й старий режим, а й на реальний (теперішній, чужий, день) і ірреальний (минулий, свій, ніч).

Після появи квартиранта *дiм Гусок перестав бути безпечним місцем* для самих членів родини. Можна вважати, що невидимий агент із грамчеки, який присутній у п'єсі імпліцитно, в уяві самого Гуски, — втілення «невидимого» зла. Крім нього, у п'єсі демонічним персонажем хлестаковського типу є П'єр Кирпатенко. І ідея видимого / невидимого зла продовжується в *«Хулій Хурині»* (1926) [33, с. 9, 19]. Згадавши вчителя Хулію Хурентіно, шахрай Сосновський (видиме зло) порушує порядок у слобідці. «Золотопупівщина» — основне місце дії у п'єсі, сакральне місце й центр нового, комуністичного, світу. І Сосновського можна розглядати як героя-трикстера, який з'являється в часи творення цього нового світу [30, с. 68–69].

Як і у «Вічному бунті», простір п'єс *«Зоні»* (1926) й *«Закута»* (1929) побудовано на опозиції міста й села. Пуп описує місто, як брудне, хворе й розпусне, а село, «мов горילה, волохате й дике, серце, повне гнилої землі і торішнього листя... Світить лампадка іконі, кігтявою рукою чухмариться і хреститься [...] і точить ножа на город» (дія перша, сцена I, ява 5) [16, с. 297]. Опозиція місто / село засвідчена також через протиставлення матеріалів — залізобетона, з якого виготовлений пам'ятник Леніна, і дерева, потрібного для будівництва школи. *«Залізобетон у 20-ті роки* був новим будівельним матеріалом, винаходом доби модерну і його ж, модерну, символом» [29, с. 223]. Головний герой Радобужний порівнює себе із каменем. Натомість для його дружини Ніни село — місце свободи, природи й материнства.

У цій п'єсі важливим локусом є квартира Антипа Радобужного, де реалізується опозиція свободи / несвободи, зокрема через такі деталі, як вікна й двері. Квартира — замкнений простір, *клітка*, звідки бажають вибратися старий батько Антипа (Кучка) і Ніна. Для Радобужного як партійного чиновника важлива власна репутація, тому він забороняє батькові відвідувати церкву. Натомість Кучка просить сина: «Додому, сину! На село. Занудивсь я отут в городі...» (дія перша, сцена I, ява 3) [16, с. 295]. Знаковою є наступна репліка цього героя: «Пішки доставлюся. Щоб тільки вітрець подихнув на мене... Вітру, сину, отут не чую... Десь шумить угорі...» (дія перша, сцена I, ява 3) [16, с. 295]. Тобто квартира Радобужного — підземелля, яма, і лише десь угорі віє вітер — символ життя. У *«Закуті»*, дізнавшись про перелюб сина, старий просить Господа: «Виведи мене звідси, із мурів цих (курсив мій. —

Т. О.), із закуту виведи...» (дія друга, сцена 15) [16, с. 377]. А Брус, опонент Радобужного, так характеризує його квартиру: «Од вас бюрократизмом тхне навіть в родинному житті. Батько вас боїться, сумує і нудить життям. Домашня робітниця ходить, як хвора. Увійдеш — то затишний закуток ніби, придивишся, — закут глухий, закутень, тупик» (дія друга, сцена 12) [16, с. 375].

Як і для Кучки, квартира для дружини Антипа є місцем несвободи й загрози. Покинувши чоловіка, Ніна бачила сон: «Кошмарний сон... Ти уяви собі (*до Бруса* — уточнення моє. — *Т. О.*) — ніч і якісь діряві двері... каганець тліє, а мене обіймає і давить щось невідоме... [...] Жах якийсь!.. І жду я, що ось-ось у двері хтось увійде... Я хочу заперти і не можу... [...] Не бачу, де засув... Каганець гасне, і темно... тоді я у дірки бачу темне, аж чорне небо...» (*«Зоні»*, дія третя, сцена I, ява 5) [16, с. 339]. По-перше, цей сон віщує загибель закоханих Бруса й Ніни. Вочевидь, дірка може бути слідом від кулі. І, по-друге, образ дверей і жаху вказує на нездорові стосунки в подружжі Радобужних.

У *«Зоні»* образу бездітної жінки (Ніни) протиставлено багатодітну матір Веклу. А в *«Закуті»*, окрім Векли, вагітною є Ірочка, котра є гостею на вечірці в Радобужного.

«Зоні» й *«Закуті»* подібні між собою твори, але різняться на ідейному рівні. За жанром *«Зоні»* — психологічна мелодрама, а *«Закуті»* — драматична сатира [16, с. 11–12]. У першій п'єсі аморальність нового бюрократичного міщанства — загальна хвороба, поширена на все місто. Тоді ж як у *«Закуті»* автор акцентує увагу на негідності самого партійця Радобужного. Більш помітним стає інтимний зв'язок чиновника з покоївкою Танею. Зрештою в *«Зоні»* протистояння між Антипом і Брусом відбувається через кохання до жінки, і тільки згодом вводиться тема партійної чистки. Натомість у *«Закуті»* ворожнеча Андрія й Бруса пов'язана насамперед із партійною перевіркою. Радобужний зображений як політичний інтриган, тимчасом як його опонент є більш моральним, не вдається до інтриг і прямо висловлює думку про духовний занепад головного героя. На комісії Брус зізнається, що має стосунки з Ніною, але він вирішив питання із сільською школою. Натомість помилкою Радобужного було якраз його небажання допомогти селу. Тому у фіналі торжествує той, хто несе реальну суспільну користь.

Свій будинок-клітку на Міщанській вулиці [14, с. 341] покинув головний герой трагікомедії *«Народний Малахій»* (1927), *«немов видирався*

з *болота*» (дія перша, сцена 11) [17, с. 27]. Болото — знак патріархального мертвого світу, де «людина вже не живе справжніми почуттями, а лише імітує їх, обирає придатний до тої чи іншої ситуації тип поведінки, маску» [2, с. 53]. Для Малахія чужий світ (за межами Міщанської вулиці) асоціюється із життям і свободою, яку, на думку героя, йому подарувала революція. Символічним є жест героя, коли він випускає на волю улюблену канарку: «Отак і я сидів, отак у клітці життя свого найкращі роки (*до вікна та й пустив канарку*). Лети, пташко, і ти в голубую даль» (дія перша, сцена 9) [17, с. 23]. Але в кінці твору головний герой опиняється в будинку розпусти мадам Аполінари, де продають «любов у коробках» (дія п'ята, сцена 6) [17, с. 79]. Зрештою саме в цьому місці Малахій лишається абсолютно самотнім. Тому образ *дому-клітки-коробки* означає одержимість героя своїми голубими мріями.

Дім покидає не лише Стаканчик, а й найменша донька в родині — Любуня. Дівчина жертвує своїм тілом, а згодом і життям, аби повернути батька додому. Однак вчинок Любуні нічого не змінює, бо «її трагедія — в неспроможності знайти точку докладання своєї любові» [12, с. 183]. Разом із Любунею на пошуки Малахія відправляється й кум. Коли він з'являється в будинку Стаканчиків, Тарасовна підійшла до нього, «*як до бога*» (дія перша, сцена 5) [17, с. 12]. Зрештою саме кум вигадує план, як залишити Малахія вдома. А в установі РНК чоловік стверджує, що «сусіди, увесь народ мене сюди послали, щоб завернути тебе (*Малахія — уточнення моє. — Т. О.*) додому...» (дія друга, сцена 3) [17, с. 44]. У кінці третьої дії кум покидає Любуню, пророкуючи їй загибель. Тому ця героїня — місток між післяреволюційним Богом (Стаканчиком) і патріархальним Богом (кумом).

Ще один важливий жіночий образ у «Народному Малахіїві» — санітарка Оля. Вона є бездітною героїнею. У додатках до двотомника наведена сьома сцена (у «літгармарківському» варіанті, а в харківському варіанті п'єси — восьма) третьої дії, коли п'ятий хворий промовляє, що удав на його плечах «смокче сонце, бачите? Холодно як і темно стає... Темно навіки... А я знемігся, от-от впустию...» [17, с. 760]. Саме в цій сцені Трохим Іванович домагається любові від Олі. Тому санітара можна порівняти з удавом, або ж змієм спокусником, тобто видимим злом. Адже ця дія відбувається саме в саду Сабурової дачі (пор. спокусу Єви в Едемському саду). Прикметно, що в другій дії Стаканчик говорить про застареного парубка, котрий «приступив з пома-

ранчами» до Олі, «як змії-спокуситель спокушав її під деревом біля церкви» (сцена 2) [17, с. 34]. Біблійні алюзії тут ще більш очевидні: помаранчі замість яблука, дерево біля церкви як образ дерева пізнання добра і зла. Тож Трохим Іванович (можна припустити, що застареним парубком у дії другій був саме він) як видиме зло двічі намагався спокусити дівчину.

Додаток до цієї трагікомедії примітний також і тим, що Оля порівнюється із сонцем. Власне, навіть перша літера її імені графічно позначає коло. Сонце — втілення правди, тому його може споглядати лише чиста й праведна людина [26, с. 347]. Повіривши в «голубу брехеньку» (дія п'ята, сцена 8) [17, с. 81], Оля тим самим вступає у зв'язок із нечистим, втрачає свою праведність і в кінці морально гине. До того ж якщо в другій дії Малахій рятує цю героїню, то в сцені в саду Сабурової дачі Стаканчик діє саме як зло, тільки вже невидиме.

У «*Муні Мазайлі*» (1928) дія відбувається в межах квартири головного героя. Прикметною в цій комедії є носійка ««ідеології» “іншого”» [13, с. 175] — тьотя Мотя з Курська. Як *жінка* — представниця ворожої нації вона несе загрозу русифікації українського простору, зокрема маркує простір українського Харкова: «Дивлюсь — не «Харьков», а “Харків”! Нащо, питаюсь, навіть ви нам іспортілі город?» (дія друга, сцена 8) [17, с. 125]. У тексті її порівняно з Наполеоном, і саме тьотя Мотя головує на сімейній нараді стосовно зміни прізвища. Зрештою ця героїня активно пропагує імперські уявлення про українську культуру й мову: «Так он вони хто, ваші українці! Тепера я розумію, що таке українська мова. Розумію! Австріяцька видумка, так?» (дія третя, сцена 7) [17, с. 139]. Тьоті Моті протиставляється дядько Тарас, у котрого навіть «кури по-українському говорять» (дія перша, сцена 7) [17, с. 102]. Проте він постійно утримується на сімейному голосуванні, а в кінці виявляється, що дядько Тарас узагалі нікому не потрібний. Цей персонаж — приклад людини колонізованої нації (держави).

Вертикальний поділ простору характерний для «*Патетичної сонати*» (1929). Місце дії — будинок генерала-майора Пероцького — поділено на три рівні: на горішці мешкають поет Ілько Юга й модистка Зінька, на верхньому поверсі — родина Пероцьких, під ними — учитель Ступай-Ступаненко разом із донькою Мариною, а в підвалі — безногий Оврам із дружиною Настею. Трирівневу будову має Світове дерево, а також ковчег Ноя складався з трьох поверхів. Дослідники зазначають, що будова будинку в «Патетич-

ній сонаті», як і в «Маклені Грасі», співвіднесена з вертепом, різдвяною драмою [16, с. 32].

У цій трагедії *дім втрачає свою семантику безпечного місця не лише для окремої родини (соціальної групи), як це було в попередніх п'єсах, а для всього людства*. Також для цього тексту важливим є образ човна: «Це “Арго”? — питаю я. / Це старий козацький човен, запорозький, — каже вона» (дія четверта, сцена 6) [17, с. 207]. «Арго» й козацький човен (чайка) означають мрії Ілька Юги й Марини. Однак у п'єсі присутній і *сліпий матрос*, котрий називає себе «Судьба» й несе руйнування.

Матрос прагне перетворити будинок Пероцьких на труну. Слово «яма» звучить у репліках Зіньки й Ілька. Заразом саме провінційне місто, де відбувається дія п'єси, насичене апокаліптичною символікою: образи ночі, тіней, червоного місяця, вітру тощо. У четвертій дії прикметним є образ напівзакопаного мертвого чоловіка, ноги котрого стирчать із землі. «Але ж чоловік не недокурк, щоб його втикати отак в землю!» (дія четверта, сцена 13) [17, с. 212]. Цей образ — символ жорстокості й загибелі людяності в самій людині під час історичних катаклізмів.

Якщо розглядати п'єсу в контексті міфу про потоп, то будинок символізує не лише смерть, а й, подібно до Ноевого ковчега, втілює спасіння для певної групи людей. І справді з усіх героїв «Патетичної сонати» виживають лише Гамар і неромантичний Лука [16, с. 22]. На початку твору останній називає Ілька, який переймається коханням, а не революцією, «свнухом», зрадником, ідіотом «з іконкою вічної любові, з дівчачим фартушком замість червоного прапора» (дія друга, сцена 1) [17, с. 192–193]. Цим він приносить й *вербально каструє* Ілька-Поета.

Ще однією рисою цієї п'єси є те, що всі жіночі персонажі (Марина, Зінька, Настя) бездітні. Так, рятуючись від більшовиків, Жоржик просить захисту в Зіньки. «Жоржик учепився за сукню: Ви богородиця! Ви тепер мені, як мамочка! [...] **Зінька**. Мамочка. Дитя ти моє. Не плач. [...] Ні!.. Не вийде вже з мене мамочки» (дія четверта, сцена 30) [17, с. 228–229]. Дівчина віддає молодшого сина Пероцького в руки Судьби. Цікаво, що до цього Жоржик називав Богоматір'ю покоївку Анет. В останній дії «Патетичної сонати» у підвалі Марина звертається до Поета, двійника Ілька, зі словами: «Боже! Як я хочу перед смертю сина!» (дія сьома, сцена 2) [17, с. 258]. До того ж повстанське прізвисько доньки Ступая-Ступаненка — Чайка. Ця пташка є символом матері-вдови, а також України-матері [10, с. 633].

Жертвуючи своїм коханням, Марина стає винагородою для офіцера Андре Пероцького, бо він погодився стати союзником дівчини в боротьбі за незалежність України. Як власність Інших доньку Ступая-Ступаненка можна порівняти із модисткою Зінькою, котра тілесно належить Пероцьким. Адже навіть «у тій, ще «несколонізованій» системі вартостей жінка (*про Марусю Богуславку* — уточнення моє. — Т. О.), віддавшись завойовникові, починає сприймати власне тіло як профанне, «вийняте» з системи міфологізуючих етнокультурних кодів» [11, с. 161]. Тобто Марина й Зінька стають власністю Чужих і вже пов'язані із їхнім, Чужим, простором. Однак на суді модистка своїм зізнанням помстилася Пероцьким, а Оврам — імперії, що відібрала в нього ноги. У додатку № 1 (текст 1968 року за редакцією Василя Яременка) у першій сцені сьомої дії Лука розповідає головному герою, що після публічного суду Зіньку було закатовано, а Оврама — розстріляно [17, с. 797]. Тож *мотив жертвоприношення* тут пов'язаний з ідеями революції, яку підтримували й модистка, і безногий чоловік, й утвердженням людської гідності.

У драмі «*Вічний бунт*» (1932) присутня вже згадана опозиція місто / село. Знаковим місцем дії є завод, який, з одного боку, викликає в героя ентузіазм, з іншого, пригнічення, адже означає темпи й змагання, які Ромен заперечує. Цей локус прикметний ще однією рисою. Майстер Трохимович навчає жінок виготовляти деталі. Він говорить, що «деталь, як дитя, — до неї з любов'ю треба! З любов'ю!» (дія перша, картина V, сцена 8) [16, с. 422]. У кінці п'єси Нилці (дівчині з околиці) вдається зробити таку ідеальну деталь. Тож робітницю можна порівняти з образом матері, котра народжує дитину. Цим вона протиставляється схематичній Майці й разом утверджує перемогу власних переконань над бунтівливим Роменом.

Як і в «Патетичній сонаті», вертикальна структура простору присутня і в «*Маклені Грасі*» (1932–1933). Будинок у цій трагедії поділено на три частини. На верхньому поверсі мешкає пан Зарембський, нижче — маклер Зброжек із родиною, а в підвалі — Граси. Однак коли в «Патетичній сонаті» поділ будинку базувався здебільшого на ідеологічному чиннику, то в «Маклені Грасі» — на соціальному факторі, що відображає ієрархію суспільства: від бідних до заможних, де всі підкоряються пану Зарембському. Символом багатства є золота драбина й балкон, про який згадує маклер Зброжек. Викупивши фабрику Зарембського, він мріє зійти «он на

той високий балкон! (Показав на балкон Зарембського). Анельку возведу! Як на трон!» (дія перша, сцена I, ява 5) [17, с. 270].

Ще один приклад дому в цій п'єсі — буда Кунделя, де разом із собакою мешкає музикант Ігнатій Падур. Якщо дитяча психіка Маклени фанатично захоплена ідеєю соціалізму, то Падур — людина, розчарована в ньому. «Колишній соціаліст усвідомив, що спокусливі ідеї рівності не рятували від жажливої дійсності, а змушували вибудовувати ілюзорний світ, який неминуче руйнувався, знищуючи при цьому особистості апологетів» [3, с. 111]. Дівчинка намагається нагадати чоловіку про його власні мрії, за які варто боротися, — алея (замість старої землі), ясне небо й дівчина, котра його чекає. Й у фіналі п'єси скептичний Падур усе ж таки наважується покинути буду, тобто перетнути мур і побігти слідом за Макленою. Мур — межа, що відділяла дівчинку від омріяного Сходу. Для неї «топос Сходу — це не стільки конкретна країна, скільки чарівний світ правди й справедливості. [...] Отже, у свідомості головної героїні відбувається ототожнення казковості, ілюзії з радянською міфологією» [14, с. 342].

Для заможних героїв переміщення в просторі полягає в зміні свого соціального статусу, тобто збагачені. «Соціальний статус у творі є атрибутом морального занепаду, що підтверджують образи Зброжека, Зарембського, Анелі» [3, с. 110]. Натомість Маклена, котра походить з нижчого соціального прошарку, наділена моральними чеснотами. Вона мріє про свободу й соціальну рівність. І ладна скоїти найтяжчий злочин, аби покарати зло. Заразом, попри те, що головна героїня сама ще є дитиною (зокрема, це підтверджує і згадка про казку «Івасик-Телесик»), дівчинка виконує роль матері для своєї молодшої сестри. «Відправляючись на вбивство Зброжека, Маклена передбачає ймовірність трагічного фіналу, а тому дає материнські настанови вже Христинці, котра за таких обставин законірно мала б перейняти роль берегині роду» [39, с. 287].

Колективізація — провідна тема п'єси «*Прощай, село*» (1933). Приватна праця на землі є проявом любові й народження, натомість колективна означає, що земля нікому не належить [11, с. 159–160]. Головна героїня п'єси — Мотрона — проти колективізації. «Краще в халупині, та в своїй! Сонце зійде, у віконце гляне — моє сонце. Соняшник цвіте — мій соняшник. [...] Шкуруночка того хліба, та яка ж смачна! — своя! Бо хліб печу, як чоловіка люблю, дитину заснічую, як опару вчиняю...» (дія друга, сцена III)

[16, с. 174]. Ільченко, батько Мотрони, описує колективізацію так: «...ніби весілля й похорон разом, великдень і панахида. Ходили по хатах, складалися, пили, гуляли, плакали, танцювали» (дія друга, сцена I, ява 5) [16, с. 165]. Колективізація — народження нового, проте водночас вона пов'язана із семантикою смерті. Це підтверджує й колгосп — холодний (мертвий) простір, навіть для тих, хто підтримує комуністичну ідеологію: «Дуже чистий! Тільки, здається, надто врочистий і холодний, га? (Хукає в повітря)» (дія друга, сцена II, ява 1) [16, с. 168].

Зв'язок зі своїм родом у цій п'єсі символізують *грушка*, яку посадив Роман, і *шкіряні віжки*. Т. Свербілова й Л. Скорина ці речі називають тотемами [29, с. 207–208]. Агітуючи батька-середняка записатися в колгосп, Марко тим самим руйнує власний рід. Під час запису Роман віддає в колектив усе своєю майно, а син нагадує йому про віжки. «**Роман**. Які віжки? **Марко**. Ті, що сват Ільченко вам продав. Ремінні» (дія третя, сцена II, ява 1) [16, с. 184]. «*Втрата тотему була неініційованою смертю*. Вимагаючи від батька символічні віжки, Марко діє вже не як раціональний партієць-двадцятип'ятитисячник, а *як істота ірраціональна, схильна до садизму і мазохізму – руйнування власного роду*» [28, с. 208]. Себто Марко каструє власного батька. Схоже чинить і Дмитрик, який зраджує батька й усю родину, розповівши про сховане золото. Хлопчик зробив це, щоб потрапити до комсомолу.

Як і в попередніх п'єсах М. Куліша, жіночі образи маркують відповідний простір. Свій простір втілюють Мотрона й баба Василина, але між ними ворожі стосунки. Баба Василина пов'язана із християнським кодом у цій п'єсі. Їй протиставляється активістка баба Оксана — «моральна каліка», котра стає ініціаторкою спалення ікон [29, с. 206]. Дім Романа став штабом колективізації, що *остаточно руйнує свій (домашній) простір*. До того ж вмирає баба Василина. Розв'язка твору — виселення за межі України християнського пророка (Зосима), батька (Ільченка) й жінки (Мотрони), що можна тлумачити як загибель людства. Прикметно, що Роман кидає в бік Зосима камінь, який селянин закопав, аби підтримувати зв'язок зі своєю землею й предками. Ця дія означає зречення попередніх цінностей.

Отже, біблійний міф про всесвітній потоп демонструє незмінність світу й людської природи після руйнування старого порядку. У ранніх п'єсах М. Куліша революція стає кінцем старого режиму. Однак поступово катастрофа розширю-

ється. Починаючи з п'єси «Отак загинув Гуска» дім втрачає семантику безпечного простору спочатку для конкретної родини, а потім у «Патетичній сонаті» й «Маклені Грасі» — для всього людства. У драматургії М. Куліша присутній мотив жертвоприношення («97», «Патетична соната»), кастрації чоловіка-батька («Патетична

соната», «Прощай, село»). Заразом майже всі героїні п'єс не мають дітей. Винятками є робітниця Нилка (дівчина з околиці), котрій вдалося виготовити-народити деталь, і Маклена, яка заміняє матір молодшій сестрі. Про загибель світу також свідчать образи дощу, туману, водні символи, голубий колір тощо.

Список літератури

1. Аверинцев С. Ной. *Мифы народов мира* : енциклопедія / гл. ред. С. Токарев. Москва, 2008. С. 731–733. [Електронне видання].
2. Агеєва В. Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша. *Наукові записки НаУКМА*. 1998. Т. 4. Філологія. С. 52–59.
3. Атаманчук В. Художня умовність у відображенні сутнісних реалій свідомості: трагікомедія Миколи Куліша «Маклена Граса». *Проблеми сучасного літературознавства*. 2018. Вип. 26. С. 108–116.
4. Біблія / пер. І. Огієнко. ВБФ «Східноєвропейська гуманітарна місія», 2018. 1360 с.
5. Боднарчук П. Антиутопія чи трагедія в її іронічному вияві (на матеріалі п'єс М. Куліша «Народний Малахій» та Лесі Українки «Кассандра»). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка*. Філологічні науки. 2013. Вип. 32 (1). С. 147–149.
6. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.: іл.
7. Гай Є. Контамінація християнського та радянського міфів у «селянській трилогії» Миколи Куліша. *Наукові записки НаУКМА*. 2007. Т. 72. Філологічні науки. С. 12–18.
8. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновідіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окултизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с.
9. Долецька Л. Особливості інтерпретації біблійних мотивів та образів у драматургії Миколи Куліша (на матеріалі п'єс «97» і «Народний Малахій»). *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2017. Вип. 26. С. 141–147.
10. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
11. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології. *Хроніки від Фортінбраса*. Вибрана есеїстика. 4-те вид. Київ : Факт, 2009. С. 152–191. (Серія «Висока полиця»).
12. Іванюк С. Лікар і листоноша (типологія Фауста і Малахія Стаканчика: світоглядно-естетичні аспекти). *На пошану пам'яті Віктора Кутастого* : зб. наук. праць. Київ : КМ Академія, 2004. С. 173–191.
13. Іванюк С. Пізнати себе. Національна ідентичність у драматургії Миколи Куліша. *Tertium non datur. Проблеми культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XX ст.* : колективна монографія / наук. ред. та упоряд. В. Моренець. Київ : НаУКМА, 2014. С. 156–184.
14. Кременська І. Міфологема дитини в драмі М. Куліша «Маклена Граса». *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія : Лінгвістика і літературознавство. 2009. Вип. XXI. С. 340–346.
15. Кузякіна Н. Траєкторії долі. Київ : Темпора, 2010. 640 с.: іл.
16. Куліш М. Твори : в 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1 : П'єси / упоряд. підгот. текстів, вст. стаття та комент. Л. Танюка. 509 с.
17. Куліш М. Твори : в 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2 : П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / упоряд., підгот. текстів, комент. Л. Танюка. 877 с.
18. Леві-Строс К. Структурна антропологія / пер. з фр. З. Борисюк. Київ : Основи, 2000. 387 с.
19. Личковах В. До аналізу мистецької семіосфери в українській етнокulturі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрямок : Мистецтвознавство. 2021. Вип. 38. С. 64–70.
20. Ліберт Є. О. Драматургія Миколи Куліша: інтерпретації біблійного тексту : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ, 2011. 20 с.
21. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с. (Nota bene).
22. Лотман Ю., Успенский Б. Миф — имя — культура. *Семіосфера*. Санкт-Петербург : «Искусство — СПб», 2010. С. 525–543.
23. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва : Наука, 1976. 408 с.
24. Мельничук О. Соціальна та національна проблематика революційної доби у драмах Я. Мамонтова та М. Куліша. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2010. Вип. 15. С. 218–226.
25. Пелешенко О. Інтекст «ходіння до раю» в драмі Миколи Куліша «Народний Малахій». *Maristerium*. 2017. Вип. 69. Літературознавчі студії. С. 28–38.
26. Петров В. Мітологема «сонця» в укр[аїнських] нар[одних] віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл. *Розвідки*. Київ : Темпора, 2013. Т. 1. С. 343–381.
27. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. 296 с.
28. Польщак А. Образ-символ води у творчості Ф. Моряка. *Наукові записки НаУКМА*. 2017. Т. 195. Філологічні науки. С. 69–73.
29. Свєрбілова Т., Скорина Л. Українська драма 30-х рр. XX ст. як модель масової культури та історія драматургії у поста-тях. Черкаси, 2007. 384 с.
30. Скорина Л. Еренбургівський «слід» у комедії Миколи Куліша «Хулій Хурина». *Вісник Черкаського університету*. Серія : Філологічні науки. 2013. Вип. 5. С. 66–71.
31. Словник античної міфології / уклад. І. Козовик, О. Пономарів; вступ. стаття А. Білецького; відп. ред. А. Білецький. 2-е вид. Київ : Наукова думка, 1989. 240 с.
32. Соколов М., Топоров В. Потоп. *Мифы народов мира* : енциклопедія / гл. ред. С. Токарев. Москва, 2008. С. 819–821. [Електронне издание].
33. Стех М. Р. Куліш і чорт: демонічні підтексти ранніх комедій драматурга. *Слово і Час*. 2009. № 5. С. 3–23.
34. Суліма В. Християнські проповідницькі інтенції апокрифічних текстів старозавітної тематики. *Медієвістика* : зб. наук. статей / за ред. О. Александрова. Одеса : Астропринт, 2009. Вип. 5. С. 79–88.
35. СУМ–11. URL: <https://sum.in.ua/> (дата звернення: 23.09.2025).
36. Терещенко О. Міфопоетика Миколи Куліша : кваліфікаційна робота : 035.01. Київ, 2024. 83 с. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/d5233983-a522-4591-b55c-044ef52c8037> (дата звернення: 01.10.2025).
37. Українські замовляння / упоряд. М. Москаленко; авт. передм. М. Новикова. Київ : Дніпро, 1993. 309 с.

38. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / з англ. пер. І. Старовойт. Львів : Літопис, 2010. 362 с.
39. Цепа О. Внутрішній аспект постаті Маклени Граси в одноименні п'єсі Миколи Куліша. *Молодий вчений*. Філологічні науки. 2017. № 9. С. 286–289.
40. Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку XIX ст. : іст.-естет. нарис. 3-тє вид., випр. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 368 с.
41. Школа В. Фольклорна традиція у п'єсі «97» Миколи Куліша. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2015. Вип. 18–20. С. 255–265.

References

- Aheieva, V. (1998). Ekzystentsiini motyvy u dramaturhii Mykola Kulisha. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 4, 52–59 [In Ukrainian].
- Averintsev, S. (2008). Noj. In S. Tokarev (Ed.), *Mify narodov mira* (pp. 731–733) [in Russian].
- Atamanchuk, V. (2018). Khudozhnia umovnist u vidobrazhenni sutnisnykh realiі svidomosti: trahikomiia Mykoly Kulisha “Maklena Hrasa”. *Problemy suchasnoho literaturoznavstva*, 26, 108–116 [in Ukrainian].
- Bibliia (2018). (I. Ohienko, Transl.) VBF “Skhidnoevropeiska humanitarna misiia” [in Ukrainian].
- Bodnarchuk, P. (2013). Antyutopiia chy trahediia v yii ironichnomu vyjavi (na materialі pies M. Kulisha “Narodnyi Malakhii” ta Lesi Ukrainky “Kassandra”). *Naukovi pratsi Kamianets-Podil'skoho natsionalnoho universytetu im. I. Ohienka*, 32 (1), 147–149 [in Ukrainian].
- Doletska, L. (2017). Osoblyvosti interpretatsii bibliinykh motyviv ta obraziv u dramaturhii Mykoly Kulisha (na materialі pies “97” i “Narodnyi Malakhii”). *Literaturoznavstvo. Folklorystyka. Kulturolohiia*, 26, 141–147 [in Ukrainian].
- Eliade, M. (2001). *Sviashchene i myrske; Mify, snovydninia i misterii; Mefistofel i androhin; Okulyzm, vorozhbystvo ta kulturni upodobannia* (H. Korian & V. Sakhno, Transl.). Vyd-vo Solomii Pavlychko “Osnovy” [in Ukrainian].
- Frai, N. (2010). *Velykyi kod: Bibliia i literatura*. (I. Starovoi, Transl.). Litopys [in Ukrainian].
- Hai, Ye. (2007). Kontaminatsiia khrystianskoho ta radianskoho mihiv u “selianskii trylohii” Mykoly Kulisha. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 72, 12–18 [in Ukrainian].
- Ivaniuk, S. (2004). Likar i lystonsha (typolohiia Fausta i Malakhii Stakanchyka: svitohliadno-estetychni aspekty). *Na poshanu pamiaty Viktora Kytastoho*, 173–191. KM Akademiia [in Ukrainian].
- Ivaniuk, S. (2014). Piznaty sebe. Natsionalna identychnist u dramaturhii Mykoly Kulisha. In V. Morenets (Ed. & Sum.), *Tertium non datur. Problemy kulturnoi identychnosti v literaturno-filosofskomu dyskursi XIX–XX st.* (pp. 156–184). NaUKMA [in Ukrainian].
- Kreminska, I. (2009). Mifolohema dytyny v dramі M. Kulisha “Maklena Hrasa”. *Aktualni problemy slovianskoi filolohii*, XXI, 340–346 [in Ukrainian].
- Kulish, M. (1990a). *Tvory*. (Vol. 1: Piesy). Dnipro [in Ukrainian].
- Kulish, M. (1990b). *Tvory*. (Vol. 2: Piesy, statti, vystupy, dokumenty, lysty, spohady). Dnipro [in Ukrainian].
- Kuziakina, N. (2010). *Traiektorii dol*. Tempora [in Ukrainian].
- Levi-Stros, K. (2000). *Strukturna antropolohiia*. (Z. Borysiuk, Transl.). Osnovy [in Ukrainian].
- Libert, Ye. O. (2011). *Dramaturhiia Mykoly Kulisha: interpretatsii bibliinoho tekstu* [Avtoief. dys. kand. filol. nauk] [in Ukrainian].
- Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk*. (2007). (Ed. by R. Hromiak, Yu. Kovaliv, & V. Teremko). VTs “Akademiia” [in Ukrainian].
- Lotman, Yu., & Uspenskij, B. (2010). Mif — imya — kultura. In Yu. Lotman, *Semiosfera* (pp. 525–543). “Iskusstvo — SPB” [in Russian].
- Lychkovakh, V. (2021). Do analizu mystetskoі semiosfery v ukrain-skii etnokulturi. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 38, 64–70 [in Ukrainian].
- Meletinskij, E. (1976). *Poetika mifa*. Nauka [in Russian].
- Melnichuk, O. (2010). Sotsialna ta natsionalna problematyka por-evoliutsiinoi doby u dramakh Ya. Mamontova ta M. Kulisha. *Aktualni problemy ukrainskoi literatury i folkloru*, 15, 218–226 [in Ukrainian].
- Peleshchenko, O. (2017). Intekst “khodinna do raiu” v dramі Mykoly Kulisha “Narodnyi Malakhii”. *Magisterium*, 69, 28–38 [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2013). Mitolohema “sontsia” v ukr[ainskykh] nar[odnykh] viruvanniakh ta vizantiisko-hellinistychnyi kulturnyi tsykl. In V. Petrov, *Rozvidky*. (Vol. 1, pp. 343–381). Tempora [in Ukrainian].
- Polishchuk, Ya. (1998). *Mifolohichni horyzont ukrainskoho modernizmu. Literaturoznavchi studii*. Lileia-NV [in Ukrainian].
- Polshchak, A. (2017). Obraz-symvol vody u tvorchosti F. Moriak. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 195, 69–73 [in Ukrainian].
- Shalahinov, B. (2013). *Zarubizhna literatura: vid antychnosti do pochatku XIX st.* (3rd ed.). Vyd. dim “Kyievo-Mohylianska akademiia” [in Ukrainian].
- Shkola, V. (2015). Folklorna tradytsiia u piesi “97” Mykoly Kulisha. *Literaturoznavstvo. Folklorystyka. Kulturolohiia*, 18–20, 255–265 [in Ukrainian].
- Skoryna, L. (2013). Erenburhivskiy “slid” u komedii Mykoly Kulisha “Khulii Khuryna”. *Visnyk Cherkaskoho universytetu*, 5, 66–71 [in Ukrainian].
- Slovnyk antychnoi mifolohii*. (1989). (2nd ed., summarized by I. Kozovyyk & O. Ponomariv; ed. by A. Biletskiy). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Sokolov, M., & Toporov, V. (2008). Potop. In S. Tokarev (Ed.), *Mify narodov mira* (pp. 819–821) [in Russian].
- Stekh, M. R. (2009). Kulish i chort: demonichni pidteksty rannikh komedii dramaturha. *Slovo i Chas*, 5, 3–23 [in Ukrainian].
- Sulyma, V. (2009). Khrystyianski propovidnytski intentsii apokryfichnykh tekstiv starozavitnoi tematyky. In O. Aleksandrov (Ed.), *Mediievistyka* (Vol. 5, pp. 79–88). Astroprint [in Ukrainian].
- SUM-11. <https://sum.in.ua/> [in Ukrainian].
- Sverbilova, T., & Skoryna, L. (2002). *Ukrainska drama 30-kh rr. XX st. yak model masovoi kultury ta istoriia dramaturhii u postatiakh*. Cherkasy [in Ukrainian].
- Tereshchenko, O. (2024). Mifopoetyka Mykoly Kulisha [Kvalif. rob.]. <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/d5233983-a522-4591-b55c-044ef52c8037> [in Ukrainian].
- Tsepa, O. (2017). Vnutrishnii aspekt postati Maklenny Grasy v odnoimenni piesi Mykoly Kulisha. *Molodyi vchenyi*, 9, 286–289 [in Ukrainian].
- Ukrainski zamovliannia*. (1993). (Summarized by M. Moskalenko). Dnipro [in Ukrainian].
- Voitovych, V. (2002). *Ukrainska mifolohiia*. Lybid [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2009). Zhinka-avtor u kolonialnii kulturi, abo znadoby do ukrainskoi gendernoi mifolohii. In O. Zabuzhko, *Khroniky vid Fortinbrasa* (4th ed., pp. 152–191). Fakt [in Ukrainian].
- Zhaivoronok, V. (2006). *Znaky ukrainskoi etnokultury*. Dovira [in Ukrainian].

O. Tereshchenko

THE BIBLICAL MYTH OF THE GLOBAL FLOOD IN THE DRAMATURGY OF MYKOLA KULISH

*“Remythologizing” is one of the features of the 20th-century literature. The article represents an interpretation of the biblical myth of the global flood in the dramaturgy of Mykola Kulish. The ambivalent images of rain (flood) and birds (the raven and the dove), as well as the ark, the mountains of Ararat, and the rainbow, are analyzed. The motif of sacrifice and the motif of the paternal castration are also highlighted. There are direct references to the Old Testament myth in dramas *The Commune in the Steppes* and *This is How Huska Died*.*

*Water symbols and images are significant in the context of M. Kulish’s dramaturgy. Scholars interpret the element of water as simultaneously connected with both life and death. The image of fog, which is one of the water states, is analyzed in plays *Commune in the Steppes*, *Pathetical Sonata*, *Farewell, Village*, and *Khulii Khuryyna*. Blue is present in many dramatic texts by M. Kulish, although yellow/gold and red function as contrasting colours. Toponyms related to water are presented in the dramas *97*, *Khulii Khuryyna*, and *Myna Mazailo*. *Maryna*, which in Latin means “sea”, is the name of a character in four plays by M. Kulish. Separately, the article discusses such water symbols as a wreath of snow and moonshine (*97*), “*buza*” (*Zoná, Zakut*), a water clock (*Pathetical Sonata*), and *polumysok* (*Farewell, Village*).*

Moreover, the article briefly mentions evil in M. Kulish’s dramas; this theme requires more extensive research.

*The recurring idea of Kulish’s mythopoetics is that the image of the ark correlates with the image of the home. Thus, starting from the play *This is How Huska Died*, the home loses its semantic status as a safe place for a family. However, the home becomes dangerous for all humanity in the dramas *Pathetical Sonata* and *Maklena Hrasa*. It is noteworthy that the image of the home is closely connected with the image of a childless woman. One of the conclusions of this article is that the revolution (as renewal) did not change the existing world order.*

Keywords: dramaturgy of Mykola Kulish, mythopoetics, the biblical myth of the flood, the image of home, the image of a childless woman.

Подано до редакції / Submitted: 30.10.2025

Схвалено до публікації / Accepted: 30.01.2026

Опубліковано / Published: 09.06.2026



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)