

Ш К І Л Ь Н А Б І Б Л І О Т Е К А



У К Р А І Н С Ь К А Л І Т Е Р А Т У Р А

Микола Куліш

МАКЛЕНА ГРАСА

 FOLIO

Микола Гурович Куліш
Маклена Граса (збірник)
Серія «Шкільна бібліотека
української та світової літератури»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=38276531

*Куліш М. Маклена Граса. Передм., прим. А. Є. Кравченка; худож.-оформлювач Ю. Ю. Романіка: Видавництво «Фоліо»; Харків; 2013
ISBN 978-966-03-5461-6, 978-966-03-6072-3*

Анотація

Микола Куліш (1892–1937) – письменник, драматург, режисер, газетяр і редактор, представник «розстріляного Відродження» – покоління українських митців, знищених більшовицькою владою. Його творчість мала значний вплив на формування українського національного драматургічного стилю, відкрила нові напрямки у розвитку світового драматичного мистецтва.

До видання ввійшли найзначніші твори Миколи Куліша: «97», «Прощай, село!», «Хулій Хурина», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Патетична соната», «Маклена Граса».

Содержание

Драматизм національного стилю: творчість Миколи Куліша	5
97	72
Дія перша	74
Дія друга	97
Дія третя	124
Дія четверта	145
Кінець ознакомительного фрагмента.	156

Микола Куліш

Маклена Граса (збірник)

© А. Є. Кравченко, передмова, примітки, 2009

© Ю. Ю. Романіка, художнє оформлення, 2012

© Видавництво «Фоліо», марка серії, 2010

Драматизм національного стилю: творчість Миколи Куліша

Нестримний плин часу. Без сліду тонуть у ньому дрібниці й метушня, згасає шум і галас, лишається тільки чистий голос історії. Безліч великих і малих подій даленіють, проходять нескінченною низкою зайняті своїми справами люди, і на сцені лишаються тільки могутні постаті великих. Вони і творять культуру народу, промовляючи своє вічне слово у драмі історії, режисером якої є час.

Понад сто років тому в глухому українському селі сталася нічим не примітна подія: в сім'ї наймита народився син. Випало на його долю важке дитинство, війни й революції, голод і скрута, насильницька смерть від рук прислужників режиму. Дарований був йому великий талант, судилося стати будівничим величного храму культури.

6 грудня 1892 року в степовому селі Чаплинка Дніпровського повіту Таврійської губернії (зараз – Херсонська область) народився Микола Гурович Куліш.

У 8 років він вступив до народної школи, потім – у 4-класне училище в повітовому містечку Олешки, тоді – в гімназію, яку закінчив екстерном на Кавказі, постійно долаючи злидні й самотність. Лихоліття Першої світової війни перешкодило навчанню в університеті, кинуло у круговерть крива-

вих подій... З 1915 року після річної школи прапорщиків Микола Куліш на фронті, три роки воює на території Литви та Галичини, зазнає поранення. Уже в березні 1917 року переходить на бік Червоної армії, а з 1919-го вступає до партії більшовиків. Після війни повертається в Олешки, працює членом повітового виконкому, завідувачем наросвітою. Під час громадянської війни формує повстанські загони в тилу ворога. Нарешті війни позаду, Куліш в Олешках на керівних посадах відроджує культурне життя в умовах цілковитої розрухи й голоду. У 1923 році, уже досвідченим працівником народної освіти, переїздить в Одесу. Саме тут невдовзі й почнеться його справжня біографія, розгорнеться перший акт великого творчого дійства.

1924 року в українській літературі з'явився видатний твір – п'єса Миколи Куліша «97». Вона стала однією з найпопулярніших у репертуарі всіх тогочасних українських театрів, протягом багатьох років не сходила зі сцени. Нещадні за своєю правдивістю епізоди голоду зими 1921–1922 років, похмурі й безпросвітні, втім, стали однією з найулюбленіших вистав. Чим же пояснити таку популярність безумовно важкого видовища? Талантом драматурга? Безперечно. Але не тільки. Бальзак колись писав: половина обдаровання письменника полягає в тому, щоб відібрати з життя необхідний матеріал. Чому ж саме ці події привернули увагу Миколи Куліша, а через нього – цілого покоління українських глядачів? Що саме в цій п'єсі спричинило народження ви-

датного явища – драматургії Миколи Куліша? Яким шляхом відбувався її розвиток?

«Відкинувши всі тимчасові оцінки, – пише Л. Танюк, – нині маємо говорити про Миколу Куліша як про основоположника нової української драми; для нашого театру він важить не менше, ніж Піранделло – для театру італійського, Юджін О'Ніл – для театру США, Бертольт Брехт – для німецького, Жіроду та Ануй – для театру французького»¹. У творчості таких митців не буває нічого випадкового. Кожен успіх і невдача, кожне переконання й сумнів позначені високим карбом Історії. Твір за твором, крок за кроком відбувалося утвердження творчості Миколи Куліша – і становлення нової української драматургії.

Сучасні літературознавці у творчості Миколи Куліша вирізняють кілька періодів². Перший із них припадає на 1910–1923 роки, коли молодий автор пробує перо в сатирі, віршах, прозових образках і невеликих оповіданнях, одноактних п'єсах, публіцистиці. Ці твори писалися здебільшого російською мовою, залишаючись на периферії зацікавлень самого автора, зайнятого на той час активною громадською діяльністю. Сам письменник вважав початком своєї літературної

¹ Танюк Л. Драма Миколи Куліша. // *Куліш М.* Твори в двох томах. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1990. – С. 10.

² Див.: Голобородько Я. Художні константи Миколи Куліша. / Автореф. дис... докт. філол. наук. – К., 1997.

творчості 1913 рік, з перервами, зумовленими грізними історичними подіями, він продовжував писати, шукаючи правдивого слова про величні зрушення в житті народу, які відбувалися на його очах і за його участю.

Наступний період його творчості – 1923–1925 роки, коли він пише свої реалістичні та гумористичні п'єси. Микола Куліш не полишає активної громадської діяльності й у цей час – він очолює губернське управління соціального виховання в Одесі, стає членом Одеської філії Спілки пролетарських письменників «Гарт», та після триумфального дебюту п'єсою «97» 9 листопада 1924 року на сцені театру ім. І. Франка в тодішній столиці України Харкові позиціонує себе передусім як письменник. Він пише «Комуни в степах» (1925, остаточна редакція 1931), яку називає «переспівом» своєї дебютної п'єси, повертається до однієї зі своїх перших російськомовних одноактівок «На рыбной ловле» (1913) і переробляє її на трагіфарс «Отак загинув Гуска» (1925).

1926 рік є початком нового періоду творчості М. Куліша. Він ознаменований п'єсою «Зона», що тематично перегукується з відомою сатиричною повістю М. Хвильового «Іван Іванович». П'єса так само присвячена висміюванню чергової партійної «чистки», поряд із «комедійкою» (за авторським визначенням) «Хулій Хурина» вона збагачує репертуар тогочасних українських театрів. Почавши з розробки трагедійного конфлікту в п'єсі «97», письменник стає одним із най-

відоміших комедіографів, а згодом органічно поєднує різні грані свого обдаровання в синтетичному жанрі трагікомедії, пишучи «Народного Малахія» (1927), не полишаючи, втім, і жанру комедії («Мина Мазайло», 1928), драми («Патетична соната», 1929). У цей період драматург, досі постійно невдоволений сценічними інтерпретаціями своїх творів, нарешті починає плідне співробітництво з театром «Березіль» і його геніальним режисером Лесем Курбасом, який справляє значний вплив на творчість письменника. На цей час припадає і продуктивна літературно-організаційна робота: М. Куліш працює на керівній посаді у ВАПЛІТЕ, бере активну участь у літературній дискусії, поділяє погляди М. Хвильового та інших «олімпійців», як тоді називали письменників найвищого рівня професіоналізму. Саме ця послідовність обстоювання обраної позиції – і в творчості, і в організаційній боротьбі – спричинила подальшу трагічну долю письменника: 1930 року більшовицька влада починає відкрите цькування видатного драматурга, на його адресу сиплються звинувачення в націоналізмі, «хвильовізмі» та багатьох інших «гріхах». Починається останній період творчості письменника (1930–1933), коли він змушений безуспішно виправдовуватися перед брутальними нападами владної критики, за якими невдовзі чекала й фізична розправа. У цей час М. Куліш пише останні свої твори – п'єси «Маклена Граца» (1932), «Вічний бунт» (1932) та «Прощай, село» (1933), які завершують надзвичайно коротку (неповні 10 років), але

таку яскраву творчу біографію письменника. 1934 року його заарештовують, а 1937 року розстрілюють на Соловках. І п'єси, й ім'я Миколи Куліша надовго викреслюються зі списків «благонадійної» літератури, зникають із культурного процесу.

Незважаючи на розмаїття методологічних підходів, у сучасному літературознавстві окреслився виразний «спільний знаменник»: тенденція до фрагментаризації літературного процесу першої половини ХХ століття. Це помітно в переважній більшості досліджень сучасних авторів, схильних акцентувати не «доцентрові», а «відцентрові» явища тих часів. Найважливішою ознакою літературного розвитку початку століття не без підстав визнається яскрава дискусійність, діалогічність різноманітних стильових пошуків, естетичних програм, художніх маніфестів, літературних угруповань. Проте за гострими дискусіями не простежується інтегральна тенденція, що підпорядковувала переважну більшість мистецьких «програм» вирішенню єдиного центрального завдання: виробленню національного стилю, повноструктурної літератури модерної нації.

Це завдання поставало не лише перед літературою: всі галузі культурного життя України з кінця ХІХ ст. зазнають потужного впливу національної ідеї. Освіта, наука, мистецтво розгортають активну роботу, в основі якої лежить центральна мета – відродження, а точніше – народження нової української культури. На початку ХХ ст. у творчості багатьох

українських художників програмно ставиться й вирішується завдання створення національного стилю: виникають потужні авторські версії «українського стилю» Г. Нарбута, В. та Ф. Кричевських, О. Архипенка, М. Бойчука та ін.³, завершується формування національної композиторської школи⁴, відбуваються величезні зрушення в пропаганді й розвитку української мови (зокрема Б. Грінченко створює «Словарь української мови») тощо. Роки «розстріляного Відродження» пробудили до життя величезні творчі сили української суспільності, спрямувавши їх у річище формування модерної національної культури. Могутні обнови процеси охопили економіку, науку, мистецтво, змінюючи загальну структуру суспільства, перетворюючи Україну з напівколоніального аграрного придатка Російської імперії на розвинуту промислово державу на порозі проголошення незалежності.

Є досить вагомими підстави вважати, що саме ці культуро-творчі процеси, спрямовані до вироблення національного «культурного канону», модерного стилю в найширшому розумінні стали домінантою еволюції всіх без винятку сфер культурного життя України початку ХХ ст.

Цей час для української культури знаменний могутніми процесами національного відродження. Спадок мистецтва від попереднього століття лишився вельми суперечливий. Наслідки напівколоніального становища України давали-

³ Українська художня культура. – К., 1996. – С. 274 – 79.

⁴ Там само. – С. 242 – 51.

ся знаки в усьому: в занедбаності мови, домінуванні в усіх сферах культурного життя народництва – єдиної послідовно розвинутої системи напівфольклорної мистецької самодіяльності з поодинокими островами високих авторських стилів. Жанрова недорозвиненість у такій ситуації боротьби за виживання була явищем цілком закономірним, покликаним до життя потребою збереження, консервації національної культури перед загрозою знищення, асиміляції.

Українська література, сформувавшись як порівняно суверенна цілісність у ХІХ ст., була все ж явищем вельми узалежненим від культури метрополії. Нова українська література виникала як периферійне явище «подлого штиля» в імперському літературному просторі, перший час була спрямована взагалі на доведення своєї спроможності «говорити помалоруськи» на теми серйозні, духовні, моральні, а не лише виконувати нав'язану їй роль блазня, водевільного чи фарсового героя, здатного лише розважати публіку «низовим сміхом», «дразнить хохла». Згадаймо лише промовистий факт: перший твір нової української драматургії – п'єса І. Котляревського «Наталка Полтавка» – був полемічною реакцією на брутальний фарс князя С. Шаховського «Казак-стихотворец».

Протягом усього ХІХ ст. відбувається невпинна боротьба за відвоювання достойного місця в імперському стилізованому просторі – певна річ, боротьба безнадійна. Годі говорити про повноструктурність суверенної літератури: її роз-

виток був деформований силовими втручаннями, заборонами тощо. Протидія імперському насильству, боротьба за виживання – ось головний пафос української літератури і української культури в цілому протягом ХІХ ст. Основним доменом такого протистояння були великі індивідуальні стилі українських письменників – Котляревського, Шевченка, Панаса Мирного, Нечуя-Левицького, Франка, Лесі Українки та багатьох інших авторів.

Формування таких стилів, таких універсальних геніїв, як Шевченко, можливе тільки в умовах спротиву гніту імперії. І Шевченко, і Франко є породженнями імперії, вони можливі лише в такі історичні моменти, коли під загрозу поставлено саме існування нації.

Основним стимулом розвитку української драматургії, як і всієї культури, було послідовне заперечення нав'язуваної їй периферійної ролі. Поневолення відбувалося за певним «проектом», не останніми ознаками якого саме й було позбавлення права на високе мистецтво, насадження провінційності й відчуття тимчасовості українського стану. Перспектива досягнення високого культурного статусу вимальовувалася лише одна: долучення до культури, мови метрополії. У семантичному просторі імперії все українське одержало віддавна карб глибоко провінційного, «простонародного», «низького», другорядного. Українська мова, література, загалом культура отримали статус «подлого штиля» за класицистичною імперською «жанровою диференціацією», де все

високе належало тільки метрополії. Через те українська мова розглядалася як простонародний, плебейський діалект великоруської, і нею випадало писати лише комедії, водевілі, фарси. В українській дійсності для імперських інтерпретаторів узагалі не могло бути нічого поза провінціалізмом, вона була винесена далеко за рамки високого простору духовності. Українська трагедія виглядала б смішною й блюзнірською в очах імперського глядача, навіть трагічний пафос, героїка сприймалися насторожено й нерідко викликали обурення – згадаймо лише характерне роздратування у відгуках В. Белінського на творчість Шевченка.

Імперія узурпувала не лише владу, територію, а й високу іпостась мистецтва. Духовний простір української культури мав вирішальну для долі народу диспропорцію: в ньому панували масові, передусім фольклорні форми мистецтва, зорієнтовані на найширшого простонародного глядача й читача (якщо в умовах усенародної неписьменності початку ХХ ст. коректно говорити про масового читача), і лише окремими вершинами окреслювався високий зміст національної культури. Стилетворчими для української літератури були не високі жанри трагедії, роману, епічної поеми, а «середні» й «низькі», створені переважно на побутовому матеріалі, – комедії, мелодрами, сентиментально-героїчні стилізації у фольклорному дусі. На початку століття у драматургії панувало сентиментальне кліше, за яким найбільший масив п'єс починався «ключовим» словом «загублений»: «Загубле-

на молодість» І. Острожинського, «Загублене щастя» В. Дніпровця, «Загублений рай» І. Тогобочного та І. Гольдета тощо. Подібні штампи заповнили поезію й прозу.

На початку ХХ ст. пошук нового обрису національної культури, створення української версії світу в професіональному мистецтві, – ось найголовніша ідея, що живила національне відродження. Вона стала найпродуктивнішою ідеологічною базою для живопису, музики, театру. Велися активні пошуки «українського стилю», створювалися різні його версії, відбувався своєрідний «конкурс ідей», здатних його обґрунтувати. Серед них важливе місце займало й літературне опрацювання фольклорного матеріалу, створення в нових умовах відповідника того високого полюса духовності, роль якого досі виконували фольклорні ідеали. Це було завдання питома українське, хоч і резонувало із загальноєвропейськими мистецькими тенденціями: «Більшість художників кінця ХІХ – початку ХХ ст. пов'язали свою творчість з так званою етнічною міфологією. Остання найбільш яскравого вираження дістала у творах Врубеля, Блока, Лесі Українки, Белого, Стравинського, Ібсена, почасти Метерлінка»⁵. Симптоматично, що саме в момент найвищого піднесення культурницького руху в Україні перед Першою світовою війною з'являються майже синхронно декілька справжніх шедеврів, які є, користуючись визначенням В. Кубілюса,

⁵ Там само. – С. 264.

«третім кроком літератури у фольклор»⁶, тобто осмисленням його міфологічних образів. Маємо на увазі «Лісову пісню» Лесі Українки, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «В неділю рано зілля копала»

О. Кобилянської, «По дорозі в казку» О. Олеся, «Казка старого млина» С. Черкасенка. Прикметно й те, що всі ці різножанрові й різнопланові твори засновуються практично на одному фольклорному сюжеті – любовному трикутнику, найвиразніше виявленому в українській народній пісні «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Саме в міфологічному змісті цього сюжету відчитують автори найістотніші для української культури смислові домінанти.

Внутрішня «стильова ієрархія» української літератури мала досить незвичний вигляд: вона була послідовно замкнена на фольклор. Будь-який помітний твір обов'язково пов'язувався з народною поезією, спирався на її морально-естетичні норми. Професійне мистецтво слова, по суті, не розробляло сфери Абсолюту, високої іпостасі духовності, моральних еталонів, використовуючи готові народнопоетичні стереотипи. З цього погляду можна з певною часткою умовності стверджувати, що українська література протягом ХІХ і початку ХХ ст. у більшості своїх текстів є своєрідним «жанром фольклору», який лише зрідка розмикав свої рамки у сферу професіоналізму, не пориваючи при цьому з народ-

⁶ *Кубилюс В.* Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация? // *Вопр. літератури.* – 1976. – № 8.

ними джерелами, не виходячи за їхні межі повністю. Така специфіка національного мистецтва слова дала свого часу підстави М. Грушевському концептуально поєднати історію літератури з народною творчістю: у своїй фундаментальній «Історії української літератури» він вводить словесне народне мистецтво в коло повноправних явищ національної літератури – крок симптоматичний, безпрецедентний в історіях літератур розвинутих європейських країн, та й у попередників М. Грушевського у вітчизняному літературознавстві⁷.

Українська мистецька версія світу, таким чином, була непропорційною, з імперського погляду – зміщеною в бік «подлого штиля». Ідеться не про відсутність «елітарної літератури» (це звужує проблему), а про структуру мистецтва модерної нації, яке може бути цілком демократичним. Це особливо помітно в «театрі корифеїв», який виникав як аматорський рух, лише згодом набуваючи професіоналізму. Драматурги в оригінальній творчості не виходили за критеріальні рамки народного, фольклорного погляду на життя, навіть у таких видатних творах, як трагедія І. Карпенка-Карого «Сава Чалий».

«Питання нашої культури, – писав 1911 р. М. Грушевський, – се взагалі питання дрібних культур малих націй, їх культурної й духовної самостійності і способів заховання цієї самостійності. (...) У одного з молодших наших публі-

⁷ Див.: *Грушевський М.* Історія української літератури. – К., 1993. – Т. 1. – С. 42–59.

цистів я прочитав недавно слова погорди для таких дрібних культур. Слова сі були звернені на адресу культури чеської, як слабенького відблиска німецької культури в слов'янськiм одягу. А все ж таки чеська культура поки що ідеал... Багато ще треба часу й зусиль, аби українське життя стало на тім рівні, на яким стоїть громадянство чеське... Говорячи се, я розумію не квалітативну, змістовну вартість, а так би сказати, квантитативну сторону чеського культурного життя – той факт, що чеська чи чехизована європейська культура обхопила всі сторони народнього життя, стала підставою його, так що Чех почуває своє життя власним, чеським»⁸. Для основної маси української суспільності початку ХХ ст. основним і «квантитативним», і «квалітативним» доменом національної культури залишалася народна творчість, яка дедалі більше втрачала пріоритетне становище під тиском багатьох обставин. Наслідком цього ставало поступове витіснення, заміна автентичного фольклору мистецтвом професіональним і самодіяльним, перенесення центру ваги з традиційних мистецьких форм на новітні. У театральному житті величезну вагу мало виникнення масової художньої самодіяльності – новітня «масова культура», «популярне мистецтво», яке протягом перших десятиліть ХХ ст. еволюціонувало у форми розвинутої й добре керованої «індустрії», у даному разі не розваг, а впливу на суспільну свідомість. Масовість теат-

⁸ Грушевський М. На українські теми. Іще про наше культурне життя.// ЛНВ. – 1911. – Кн. 2. – С. 396.

ру була однією з головних вимог до драматургії 1920-х років. Вона кореспондувала з ознаками нового мистецтва кіно, яке ставало на той час справді «найпередовішим» видом мистецтва передусім через свою демократичність, доступність – воно не потребувало спеціальної підготовки для сприймання, як література, балет, музика та інші види мистецтва.

У статті «Проблема музичного театру» Я. Мамонтов писав: «Перш за все, радянський театр є *театр масовий*. Радянська театральна система кожною часткою своєю признається для обслуговування найширших кіл трудового населення. Але масовий театр може бути в плані великих і в плані малих форм. Масовий театр великих форм ми мислимо як театр грандіозний, розрахований на тисячі й навіть десятки тисяч глядачів. Це – масовий театр у найглибшому розумінні цього слова. Це – театр, де новий господар життя, пролетаріат, у нових формах, новими технічними засобами відродить античну оргійність театрального видовища»⁹.

Для української культури початку ХХ ст. процес трансформації «фольклороцентричної» моделі мав значення справді революційне, всього за два десятиліття різко змінивши її структуру. У ньому вирізняються дві генеральні тенденції: «модерністська» і «народницька». Їхнє однозначне протиставлення у більшості сучасних літературознавчих розвідок призводить до спрощеного уявлення про розвиток українського мистецтва, особливо театального, початку ми-

⁹ Мамонтов Я. Театральна публіцистика. – С. 272–273.

нулого століття. За народництвом сьогодні міцно закріпилася налічка «провінційності», «колоніальності», яка лише гальмувала розвиток красного письменства, тоді як навіть безпорадні твори з «прогресивною» стилістикою майже автоматично опиняються в естетичному активі української літератури. У цьому плані важливе застереження Д. Чижевського: «У кожній національності звичайно репрезентовані якісь дві полярно протилежні течії... Вони *не кожна окремо, а разом* (курсив мій. – А. К.) характеризують дану націю, епоху, філософський напрям тощо»¹⁰.

Народницька «школа» породила цілий ряд цікавих і продуктивних форм у культурному процесі 1920-х років, активно долучилась до бурхливих дискусій і відіграла аж ніяк не всуціль негативну роль у становленні новітньої української літератури. Її орієнтація на найширші маси населення, на традицію, артикульована народність сприяли справі пропаганди національної літератури, розбудові мережі видавництва, часописів тощо – тобто виникненню розгалуженої, організаційно налагодженої літературної галузі, вихованню масового читача й глядача. Останнє бачиться не менш істотним, ніж створення «елітарної» національної драматургії, утвердження високих естетичних критеріїв творчості, що становило одне з найважливіших завдань організаційної і мистецької діяльності М. Куліша, Л. Курбаса, Я. Мамонто-

¹⁰ Чижевський Д. Філософія і національність. // Основа. – 1994. – № 26(4). – С. 108.

ва, І. Кочерги та багатьох інших письменників і культурних діячів.

Між цими двома полюсами національної літератури стосунки були значно складніші, ніж взаємозаперечення. Вони обидва були необхідними для повноструктурного літературного процесу, причому обидва рівною мірою причетні до модернізму. Маємо на увазі вже згадане вище широкомасштабне явище, яке одержало назву «масової культури». Вона утворилася саме в рамках модернізму, є одним із найхарактерніших його породжень, що прийшло на зміну традиційній фольклорній культурі й відтоді набуло величезної ваги в мистецтві ХХ ст., зокрема й у театральній системі соцреалізму. Шляхи її в українській літературі поки що зовсім недосліджені (виняток становлять «Нариси української популярної культури», К., 1998, та монографія Т. Гундорової 2008 року), хоча є всі підстави вважати, що «масовізм» як спеціальне організаційне завдання літератури 1920-х років (незважаючи на звичну негативну конотацію поняття) прямо причетний до виникнення на українському ґрунті одного з найпотужніших продуктів світового модернізму – «маскульту», «попкультури», «мистецтва кітччу» – який згодом визначатиме характер переважної більшості драматургічної продукції соцреалізму й базову модель театального життя. «Саме той феномен, який нині визначається як масова культура, виник під впливом модерну і завдяки йому. (...) З'являється масовий споживач, який прагне оволодіти «вищими

досягненнями мистецтва». Масові форми мистецтва починають використовувати досягнення авангарду. З урахуванням здобутків останнього робляться предмети масового попиту. (...) Кітч, пошлість входять до розряду художніх прийомів, свідомо використовуються професіоналами»¹¹. Ці специфічні ознаки нового історичного стилю дають О. Найдену підстави для загального твердження: «...Модерн, як інтелігентсько-художницький бунт проти позитивізму, не втримався на елітарному рівні, а став культурним надбанням різних верств і груп населення»¹². У міркуваннях дослідника викликає сумнів твердження про запити масового споживача: навряд чи тут доцільно говорити про «вищі досягнення мистецтва». Ці запити і в 1920-х роках, і сьогодні від тих досягнень дуже далекі. Недарма Бертольт Брехт казав, що «несмак мас значно ближчий до істини, ніж поодинокі осяння геніїв». Загалом же наведене спостереження увиразнює неправомірність поширеного сьогодні однозначного протиставлення народництва модернізмові.

Найрепрезентативніша «народницька» школа не залишається байдужою до віянь доби й модернізує художній арсенал, запроваджуючи нові типажі, відсвіжуючи конфлікти, осмислюючи в старих традиційних формах нові реалії часу: виводить на сцену «чумазого», значно розширює тематичний і проблемний діапазон п'єс. Навіть твори І. Карпен-

¹¹ Українська художня культура. – С. 214.

¹² Там само. С. 212–213.

ка-Карого пізнього періоду можна певною мірою розглядати як модернізацію, яка, втім, була доволі косметичною й не пропонувала суттєвих новацій. У цьому ж ключі, спираючись передусім на надбання корифеїв, виступає у своїх перших творах М. Куліш.

Інша досить помітна група драматургів прагне «європеїзації». У цій тенденції вирізняються два напрямки: одні розробляють класичні європейські сюжети в українському варіанті, «прописуючи» їх таким чином в українській літературі, інші – виводять український матеріал на світову сцену. Якщо Леся Українка, М. Куліш, І. Кочерга «європеїзують» Україну, то, скажімо, В. Винниченко навпаки – «українізує» Європу (звісно, не розробкою традиційних національних сюжетів і конфліктів, а інакше, запроваджуючи новітні експериментальні драматургічні ідеї. Винниченко – літератор типowo український, і в даному разі глибинним джерелом найексцентричніших із його драм є передусім українське культурне середовище). За виразною епатажністю, експериментальністю побудови п'єс, орієнтованих на широкого глядача, драматичні твори В. Винниченка можна вважати прецедентом українського модерного кітчу західноєвропейського зразка. Їхня очевидна «сконструйованість», свідомо й неприхована «сенсаційність» схиляють до такої думки.

На театральній сцені на початок 1920-х років співіснує декілька різнорідних стихій: аматорські драмгуртки зі специфічним репертуаром, професійні театральні колек-

тиви, що інсценізують класику і твори сучасних драматургів, експериментальні «творчі лабораторії», що розробляють найсучасніші сценічні ідеї. Кількісно основу театрального життя визначають різноманітні форми масової самодіяльності й орієнтовані на них п'єси численних українських письменників.

З перших пореволюційних років розвиток театральної самодіяльності набуває всенародного розмаху. Спонтанно виникають найрізноманітніші сценічні й несценічні форми, розігруються масові театральні дійства, вистави-агітки, театралізовані «суди», «вистави-мітинги», театралізуються свята тощо. У ролі репертуару використовується найрізноманітніший матеріал – і класика (скажімо, 1919 р. в Одесі просто неба тричі ставиться комедія Плавта «Близнюки»), і сучасні сценарії, написані спеціально для певної вистави (напр., для масового «концерту-мітингу» «Повстання на броненосці «Потьомкін»» в Одесі 1920 р. чи «Звільнення праці» в Києві 1919 р.), і п'єси корифеїв українського театру, і перероблені й осучаснені фольклорні сюжети, вертеп тощо. За державної підтримки в містах і селах організуються численні самодіяльні театральні гуртки, аматорські трупи з більш-менш стабільним складом.

Перша хвиля масового театрального руху ставить питання репертуару. Вже 1921 р. «...в роботі самодіяльних колективів давалася взнаки репертуарна криза. Специфічні жанри репертуару драматичної самодіяльності, що виникли ще

в перші роки радянської влади, – агітсуди, літературні монтажні до певних визначних дат, жива газета, живе кіно й інші (з погляду мистецтва сцени – примітивні), відігравши свою певну роль, вже перестають задовольняти вимоги... глядача. З цього часу основою репертуару самодіяльного народного театру стає професійна драматургія – сучасна і класична в усій різноманітності її форм і жанрів»¹³. Саме в цей момент виникає гостра потреба репертуару для самодіяльного театру – репертуару дуже специфічного. Художній рівень основної маси таких колективів був далекий від професіоналізму, і власне, не повинен був бути іншим. Відтак зразки високого мистецтва були самодіяльності просто не під силу. Цей театр потребував свого власного репертуару, створеного спеціально для нього.

На «запит доби» відгукнулося багато українських письменників, і відтоді розвиток драматургії відбувався двома великими потоками: один із них орієнтувався на масову самодіяльність, другий – на порівняно нечисленні професійні театри. Причому якщо на початку 1920-х років грань між ними встановити досить важко, то вже з середини десятиліття самодіяльна сцена виробляє свої специфічні жанри, які цілком певно маркують призначені для неї твори. Одним із найхарактерніших серед них стає одноактна п'єса. До неї охоче звертаються і початкуючі драматурги, і досвід-

¹³ Костюк Ю. Самодіяльна сцена та її репертуар. // Українська радянська одноактна п'єса. – К., 1958. – С. 5.

чені письменники, створюючи численні зразки саме «аматорських» одноактівок, які виразно відрізняються від п'єс тих же авторів для професіонального театру. Це призводить до узвичаєного непорозуміння, коли п'єси, написані для художньої самодіяльності, скажімо, Я. Мамонтова («У тієї Катерини», «Чернець», «Роковини»), І. Кочерги («Хай буде світло!»), І. Микитенка («На родючій землі») та багатьох інших відомих драматургів, оцінюють за високим критерієм художності, критикуючи авторів за зумисний схематизм, кітчевість.

Роль самодіяльних драмгуртків була не тільки і не стільки мистецькою: вистави виконували передусім функції просвітницькі, агітаційні, роз'яснювальні тощо. Театральне аматорство всіляко підтримувала влада, культивуючи його як потужний засіб впливу на найширші народні маси. Воно було необхідною «низовою» структурною ланкою театральної системи: «...Самодіяльні драматичні колективи, будучи в основній своїй масі розташовані у віддалених од міст населених пунктах, як правило, обслуговували трудящих, не охоплених театром професіональним. Тим самим вони завжди були важливим популяризатором радянського театрального мистецтва...»¹⁴

Сьогодні можна часто зустріти ототожнення радянського масового мистецтва з подібним явищем – «попкультурою» Заходу, яка набуває стрімкого розвитку майже синхронно.

¹⁴ Там само. – С. 4–5.

Проте за всієї подібності вони цілком різні, в основі їхній лежать абсолютно відмінні ідеологічні матриці. Західна масова культура – комерційний проект, заснований на створенні «індустрії розваг». Це означало передусім потурання «низьким» смакам, тиражування затребуваного невибагливим читачем і глядачем примітивного мистецького продукту, формування величезного ринку збуту й цілої прибуткової галузі. Успіх, скажімо, книжки вимірювався винятково кількістю проданих примірників, звідси й поняття «бестселера», тобто книжки, яка найкраще продається. Відтак і вся система оцінювання вартості твору будувалася не на його художніх достоїнствах, а на принесеному прибутку.

Радянський «масовий проект» засновувався на принципово інших засадах. Художня самодіяльність завжди базувалася на повній матеріальній незацікавленості. Всі без винятку самодіяльні колективи ніколи не одержували гонорарів за свої виступи, навіть навпаки: їхні учасники своїм коштом купували костюми, декорації, робили їх власними руками, шукали сцени в будь-якому придатному й непридатному місці, аби тільки безкоштовно. Квитків на самодіяльні вистави ніколи не продавали, а тому поставала проблема *безкоштовного* репертуару для самодіяльних театрів. Причому такого репертуару, який би враховував повну відсутність професійної режисури, будь-яких костюмів і декорацій, навіть звичайної сцени. Створювати репертуар для таких колективів – справа передбачувано неприбуткова, з художнього погля-

ду – невдячна, оскільки потребувала обов’язкової поправки на аматорський рівень драмгуртків. Це була своєрідна добродійність, недалеко від іще не забутого «ходіння в народ». Письменники бралися до такої роботи добровільно, не розраховуючи ні на заробіток, ні на визнання. Одноактні п’єси для «колгоспної сцени» могли тільки нашкодити мистецькому «іміджу» письменника – і шкодили. Проте все одно писалися, і мотивами цієї діяльності було аж ніяк не входження до «топ-десятки» найпопулярніших (а тому й найбагатших) драматургів.

Більшовицька влада звернула увагу на стихійну масовість аматорської творчості, уже на початку 1920-х років почала активно підтримувати її розвиток. Замість комерційної західної поп-культури був створений проект ідеологічно-пропагандистський. Давні народницькі традиції поступово замінювалися новими репертуарними вимогами, що невдовзі перетворило аматорський театр і практично всю художню самодіяльність на потужний засіб масової пропаганди. Втім, ідеологічна цензура тут була не настільки жорсткою, а тому допускалася значно вища міра художньої свободи, ніж у театрі професіональному. Крім того, для радянських аматорських гуртків *розважальність*, що була домінантою західної попкультури, ставала другорядною властивістю. На перший план виступала *повчальність*, просвітительська нота. Продовжували культивуватися народницькі традиції, які в 1920-х роках одержали назву «червоної просвіти», причо-

му роль цього справді масового низового мистецького руху була амбівалентною, аж ніяк не всуціль негативною. Через те й маститі письменники охоче бралися до створення репертуару для аматорських театрів, відкладаючи вбік високе мистецтво. Такий інтерес до художньої самодіяльності не згає й тоді, коли в українській культурі міцно утвердився професійний мистецький канон.

Особливо ж це стосується культурної ситуації 1920-х років, коли більшість професіональних театрів мало чим відрізнялися від аматорських труп. Це дало підстави Я. Мамонтову зробити таке характерне зауваження: «...На сьогодні (1929 р. – А. К.) ми маємо театри різних ступенів мистецької культури, але в нас немає театрів різних мистецьких напрямів»¹⁵. Драматург лаконічно окреслив чи не визначальну рису українського театрального життя тих років: диференціація основної маси колективів і п'єс відбувалася не за стильовим принципом, а за рівнем професіоналізму – і виконавського, і режисерського, і письменницького. У репертуарі лише «вершиною айсберга» виступають хрестоматійні твори відомих українських драматургів, основу ж його складають переважно аматорські п'єси. Промовисті цифри: на 1928 р. в Україні діють 74 професіональні театри, проте самодіяльність уже на середину 1920-х років досягає величезного розмаху – понад 5000 самодіяльних драмгуртків гостро потре-

¹⁵ Мамонтов Я. Театральна публіцистика. – К., 1967. – С. 253.

бують відповідного репертуару¹⁶. На кінець десятиліття їх налічувалося вже 7000, вони об'єднували понад 200 тисяч учасників. Протягом одного лише 1929 р. їхні вистави відвідало близько 12 млн глядачів¹⁷. Розвиток драматургії великою мірою підпорядкований цьому «диктатові глядача».

Еволюція масових форм драматичної самодіяльності, сам феномен масовості справив істотний вплив на більшість явищ українського театрального мистецтва цього часу, навіть на «елітарний полюс» професіонального театру – художні пошуки Л. Курбаса. «Трагедія «Березоля» саме в тому й полягає, що він борсається між експериментом і виставою для масового глядача. І виходить так, що найцікавіше для театру – зовсім не цікаве для глядачів, і навпаки, найбільшим попиту користується саме те, що експериментальний театр зовсім не цікавить. Театрові треба якомога хутчіш вийти з цього «порочного кола». Що глибший експеримент, то менше в нього шансів на популярність. «Березіль» (...) мусить одверто визнати це і не плутать завдань дослідницького кабінету із завданнями робфаку»¹⁸.

Втім, уже в першій половині 1920-х років українські літератори активно працюють і над створенням репертуару для професійних театрів. Хоча драматургія традиційно «відставала» від прози й поезії (передусім через технічну склад-

¹⁶ Історія української літератури: У 2 т. – К., 1957. – Т. 2. – С. 152.

¹⁷ Костюк Ю. Самодіяльна сцена та її репертуар. – С. 4.

¹⁸ Мамонтов Я. Театральна публіцистика. – С. 258–259.

ність жанру), вже до 1925 року відбуваються помітні зрушення, театральне мистецтво поповнюється новими силами. Про їхню кількість Я. Мамонтов, скажімо, наводить такі дані: «За 1923–1924 роки можна нарахувати більше 20 самих лише дебютантів, що видрукували від однієї до трьох п'єс, і цей підрахунок буде ще далеко не повним: поза ним залишаються автори деяких інсценізацій п'єс, що друкувалися протягом цього часу, а також ті дебютанти, яким не пощастило видрукувати своїх п'єс»¹⁹. Протягом 1920–1925 років з'являються такі п'єси: «Їх біль», «Дві жертви», «Бунтар», «Безробітні», «Дванадцять», «Родина щіткарів» М. Ірчана; «Над безоднею», «Веселий хам», «Коли народ визволяється», «Ave Maria», «Батальйон мертвих», «До третіх півнів» Я. Мамонтова; «Студенти» Я. Гака; «В червоних шумах» А. Головка, «Лицарі абсурду» Б. Антоненка-Давидовича, «Люди! Чуєте?», «Шахтарі», «Чорнозем ожив» Д. Бедзика; «Боротьба» Т. Степового; «В ореолі» О. Ведміцького; «Артистка без ролів» В. Чередниченка; «Незаможник» А. Кострицина та багато інших.

Незважаючи на досить помітну кількість творів, українські професійні театри переживали «репертуарний голод». Це пояснювалося передусім однотипністю й посередньою художньою вартістю більшості п'єс. Молоді драматурги переважно не виходили за межі етнографічно-побутового театру, не вносили в нього суттєвих змін.

¹⁹ Там само. – С. 25.

Такими були умови, що передували театральному дебюту Миколи Куліша. В цей час українська драматургія потребувала не просто нових хороших п'єс, а створення системи драматургічних жанрів, яка змогла б стати єднальною ланкою між традицією корифеїв і новітнім мистецтвом, належно структурувати театральне життя України. Ішлося, отже, про створення сучасних високих жанрів трагедії й драми, які б стали вершиною національного стилю, і про комедіографію, яка б означила його «нижній» полюс. Тільки створення такої структури професіонального театру могло оживити широкий потік масової театральної самодіяльності, стати для них зразком, художнім еталоном, критеріальною базою мистецьких оцінок. Ішлося, отже, про створення національного драматургічного стилю, і погляди талановитих драматургів зверталися до класичних зразків світового мистецтва – досвіду античної трагедії, яка віддавна була камертоном великих змін художньої норми.

* * *

Поява в таких умовах п'єси М. Куліша «97» відкривала нову сторінку в розвитку української драматургії. За стильовою манерою вона стояла на перехресті двох провідних тенденцій української літератури: народницької і модерної. Не порушуючи в цілому традиційного для «театру корифеїв» побутописного селянського ладу, твір водночас виходив да-

леко за рамки «народницьких» конфліктів і характерів. Художнє трактування подій належало модернізмові, сягало екзистенціальних глибин людського буття, людського духу.

Написана гарячими слідами трагічних подій голоду 1921–1922 років, п'єса була підкреслено сучасною, гостро й новаторськи інтерпретувала реальні факти, свідками й учасниками яких зовсім недавно були глядачі. Навіть на афішах вона представлялась як «сучасний побут на 4 дії». Підкреслений, похмурий реалізм її спричиняв навіть закиди в натуралізмі. Проте автор їх рішуче спростовував, наполягаючи на своєму баченні подій. В одному з листів до свого давнього друга драматурга І. Дніпровського він писав: «Признаюсь, я радий, що четверта дія справляє тяжке враження. Отже, цього мені й хотілося. Хотілось, щоб глядач не ляпав в долоні, а мовчки й суворо вийшов із театру і знав, що голод і революція, освітлені в театрі, не перестають бути голодом і революцією»²⁰. У першій редакції твору гнітюча атмосфера була настільки нестерпною, що перед прем'єрою в Харкові трупа театру ім. І. Франка вдалася до «самочинного редагування»: не повідомивши автора, режисер пом'якшив фінал твору. Відома дослідниця творчості М. Куліша Наталя Кузякіна наводить спогад про це Гната Юри: «Аж ніяк не влаштував фінал, похмурий, непроглядний: розстрілюють Муся Копистку, Смик божеволіє. «Треба переробити», – запропонували

²⁰ Цит. за: Кузякіна Н. Драматург Микола Куліш. – К.: Рад. письменник, 1962. – С. 26.

ми авторові. А він навідріз відмовився. Що лишалося робити? Найлегше вдатися в амбіцію, відхилити п'єсу. Ні, вирішили ми, так не годиться. Наважились – і переписали фінал по-своєму. Дехто нас застерігав: це, мовляв, насильство над драматургом, він буде з вами судитися. Та Куліш подивився прем'єру, повністю погодився з нашим варіантом. Так і пішли «Дев'яносто сім» по світу у франківській редакції»²¹.

П'єса зазнавала й авторських переробок. Її первісний текст мав деякі композиційні вади, які письменник усував у пізніших редакціях (остання – 1929 р.). Втім, з часом п'єса не лише шліфувалася, а й втрачала безпосередність, гостроту, набувала більшої ідеологічної «правильності» на шкоду художності. Передусім – втрачала трагедійність, той катарсис, який надавав їй неповторного звучання і який так цінував її автор. Можливо, під тиском глядача, який виявився неготовим до такої гнітючої вистави, письменник пішов на поступки й значно пом'якшив і фінал п'єси, і її перипетії. Проте той факт, що Микола Куліш уже у своєму першому значному драматичному творі обрав жанр трагедії і свідомо підкреслював цю його іпостась, – сам по собі промовистий. Як і кожен талановитий автор, Микола Куліш гостро відчував дух часу, ті художні завдання, які належало розв'язувати літературі. Масштаб його обдаровання спонукав вести за собою глядача, сміливо й гостро пропонувати на його суд те, чого ще не було в літературі, – модерну національну тра-

²¹ Там само. – С. 27.

гедію.

Вона виводила на сцену сільських персонажів, розгорнула справді трагічний конфлікт: голод хліборобського народу. Автор продовжує традицію корифеїв українського театру і в окресленні персонажів, і в зіткненні інтересів окремих груп, і в позитивних і негативних оцінках. З'являються в ній і нові акценти, хоч вони й не одержують повнокровного художнього життя – передусім це стосується доволі схематичного образу Смика, партійного сільського керівника. Жодна подальша доробка не змогла реанімувати цього персонажа, дарма що в третій, останній редакції його смислова роль зростала. Так само «програмними» виявилися представники ворожого табору – це і заможний селянин Гиря, і Годований, і дочка Гирі Лизька, їхній прихвостень Панько. Вони розроблені в дусі Карпенка-Карого, нагадують відомі образи «чумазах», які діють у нових історичних обставинах. Найбільшим успіхом драматурга був «вихоплений із життя» образ Мусія Копистки. П'єса населена й іншими вдалими персонажами, відтвореними колоритно, виразно, з живими індивідуальними рисами.

Найбільше ж традиція корифеїв українського театру, «народницьке» начало даються взнаки в самому способі побудови драматичної колізії. Приблизно в цей же час російський літературознавець О. Скафтимов концептуалізує принципову відмінність між класичною драмою М. Островського й творчістю модерністів: вона полягає передусім у специ-

фіці конфлікту²². Якщо класична драма засновується на зіткненні воль позитивних і негативних персонажів, то новітній театр відмовляється від такої простолінійності. Персонажі Островського «добрі» або «злі», так само і їхні вчинки мають недвозначну спрямованість, причому персонажі несуть персональну відповідальність за вчинене ними добро чи зло, вони є свідомими їх творцями. Перемога добра над злом означає особисту перемогу позитивних героїв, які долають «авторів» зла – негативних персонажів. Драматургія ж представників модерного театру не знає однозначної оцінки персонажів: так, скажімо, у п'єсах А. Чехова практично всі персонажі потенційно позитивні, тоді як вчинки їхні поза бажанням і часто всупереч волі героїв здебільшого несуть на собі карб зла. Через різні обставини герої не владні над собою, вони несвідомо чинять зло, і їхні дії лише примножують людські нещастя. Це образи амбівалентні, неоднозначні, внутрішньо суперечливі. Духовний світ людини втрачає монолітну визначеність, лінія конфлікту дедалі частіше охоплює особистість персонажа, перетворюється на внутрішню драму. Зростає роль ситуації, в якій опиняється людина, часом потрапляючи в повну залежність від обставин, втрачаючи духовні орієнтири.

У цьому відбилася величезна зміна, якої зазнала на зламі століть концепція людини. Людський характер у розумін-

²² Див.: Скафтьмов А. Поэтика художественного произведения. – М.: Высшая школа, 2007

ні літератури XIX ст. зазнає краху, особистість зі свідомого творця своєї долі дедалі більше перетворюється на іграшку обставин, настільки могутніх, що чинити їм опір не можуть найсильніші постаті. Починається процес, який М. Горький різко визначив у назві своєї статті 1905 року: «Руйнування особистості». І в реальності, і в художній рефлексії він триватиме десятиліття, привівши в 1930-х роках до похмурих наслідків, окреслених у символічній назві роману відомого австрійського письменника Роберта Музиля «Людина без властивостей».

Трактування історії як продукту свідомої діяльності людських мас, а світового добра і «вселенського зла» як наслідку цілеспрямованої діяльності добрих і злих людей дедалі більше усвідомлювалось як неспроможне, проте ще тривалий час воно буде визначати соціально-визвольну риторичу. Адже шлях подолання суспільної кривди вбачався у знищенні її джерела, тобто людей, особисто відповідальних за несправедливість, масове зубожіння народу, соціальне й національне гноблення тощо. В основу революційної теорії Маркса було покладено уявлення про класове розшарування як основне джерело соціального гноблення. Клас експлуататорів ніс повну відповідальність за все вчинене історичне зло, а відтак фізичне знищення поміщиків і капіталістів мусить автоматично усунути причину його виникнення. Література модернізму дедалі глибше окреслює утопічність таких уявлень, в українській літературі з'являються грізні пе-

рестороги в таких творах, як «Між двох сил» і «Сонячна машина» В. Винниченка, «Я (Романтика)» і «Мати» М. Хвильового, «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича, «Народний Малахій» М. Куліша, проте в соціальній практиці методично й неухильно проводиться соціальна «чистка», фізично ліквідуються цілі соціальні класи, готується нечуваний за масштабами наступ на «куркульство», яким буде прикрито фактичне винищення хліборобської нації. Із середини 1920-х років навіть найпослідовніші адепти більшовицької ідеології, до яких належав і Куліш, починають усвідомлювати її утопічність.

Проблема особистості в історії є однією з найбільш гострих на початку ХХ ст. Уже в попередньому столітті окреслилися дві опозиційні центральні тенденції – до проголошення самодостатності індивідуальної художньої рефлексії світу й до повної соціальної заангажованості мистецтва, підпорядкування його конкретним завданням перебудови суспільства.

Концепція особистості попередньої епохи – романтичний «наполеонівський міф» – вичерпала себе. Оцінка можливостей людини в міру наближення нового століття стає дедалі песимістичнішою: «В західній літературі ХІХ ст. людину поспідовно зміщували, становище людини сумне вже в пізніх романтиків, у класичних реалістів ведеться остання й відчайдушна боротьба за становище людини у світі, для натуралізму ж людина стала всього лише подробицею в загаль-

номіському сьогоденному пейзажі, подробицею, рівноправною з іншими, чи то річ побутова або технічна, чи то камінь або дерево, машина чи звір»²³. «Великі» індивідуальні стилі реалістів, як і романтичний індивідуалізм, відходили в минуле, породжуючи в мистецтві низку занепадницьких декадентських течій.

Один із центральних засновків критики декадансу наприкінці XIX ст. видатний російський філософ В. Соловйов характеризує так: «Звільнивши вимоги нових естетиків (реалістів та утилітаристів) од логічних суперечностей, у які вони мають звичай заплутуватися, і звівши ці вимоги до однієї, ми одержимо таку формулу: естетично прекрасне повинно вести до *реального покращення дійсності* (курсив автора. – А. К.)»²⁴. Наведемо й розвиток цієї думки, оскільки вона важлива для з'ясування деяких принципових особливостей тогочасного й пізнішого літературного розвитку: «Проти цієї-бо недостатності художньої краси, проти цього поверхового її характеру й повстають противники чистого мистецтва. Вони відкидають його не за те, що воно занадто високе, а за те, що воно не досить реальне, тобто воно не в змозі оволодіти всією нашою дійсністю, перетворити її, зробити всуціль прекрасною. Можливо, самі не чітко це усвідомлюючи, вони вимагають від мистецтва набагато більшо-

²³ Берковский Н. О мировом значении русской литературы. – Л., 1975. – С. 25.

²⁴ Соловьев В. Красота в природе. // Соловьев В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М., 1990. – С. 91.

го, ніж те, що воно досі давало й дає. У цьому вони праві, оскільки обмеженість наявного художнього досвіду, ця примарність ідеальної краси виражає тільки недосконалий ступінь у розвитку людського мистецтва, а ніяк не впливає з самої його суті»²⁵.

Таке уявлення про мистецтво можна вважати одним із фундаментальних, своєрідним «спільним знаменником» різноманітних філософських та естетичних течій і напрямків епохи, які опинялися по різні боки саме цієї філософської «барикади», окресленої В. Соловйовим. Наведена цитата вочевидь кореспондує з тезою К. Маркса про комунізм як «життя за законами краси», яка в той історичний момент висвітлювала один із найзагальніших концептів культурного розвитку: уявлення про місію мистецтва, його дотичність до звільнення людини. У цьому сенсі і український модернізм, і народництво не мали помітних розходжень, утверджуючись на позиціях безкомпромісної боротьби за гуманістичні ідеали, причому з відчутним національним акцентом. Відмінності охоплювали здебільшого естетичні принципи. І якщо народницька художня практика спиралася в основному на просвітительські цінності, то культурна пропозиція модернізму як нового історичного стилю (чи певної єдності різноманітних стилів) полягала передусім у створенні нової утопічної концепції людини, визначенні нової ролі особистості в історичному процесі.

²⁵ Там само. – С. 92.

Можливості індивіда в цьому контексті потребували переоцінки. «Думка про несвободу людини в буржуазному суспільстві... що прийшла на зміну зужитій наполеонівській ідеї, передувала новій концепції особистості, якій належало розвинутися в нашому (XX. – А. К.) столітті. Після Першої світової війни, коли, за висловом Т. Манна, страшно впала ціна людського життя, традиційний європейський гуманізм був поставлений під сумнів. Проблема звільнення людини все частіше розглядається тепер у суспільному, а не індивідуалістичному сенсі – звільнення людини через звільнення людства»²⁶. Це спричинило поширення соціально-визвольних ідей у культурі, зокрема в літературі, створило ґрунт для утвердження найпотужнішої в ХХ ст. революційно-соціалістичної утопії, особливо актуальної для народів тогочасної Російської імперії, зокрема й культури української. Незважаючи на непоодинокі критичні виступи, спрямовані проти марксизму (напр., стаття І. Франка «Що таке поступ?», 1902), ідеї соціального, класового звільнення стають для багатьох українських культурних діячів важливою світоглядною настановою, поєднуючись із національно-визвольною домінантою. Без урахування такої симпатії до революційної утопії важко пояснити «пролетарські» мотиви в творчості І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка, М. Коцюбинського та ін. фундаторів українського модернізму, активну кри-

²⁶ Зингерман Б. Пикассо, Чаплін, Брехт, Хемінгуей. // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. – М., 1984. – С. 111.

тику декадансу в їхній творчості. Та й подальший розвиток української літератури далеко не завжди протистояв цій утопії. Якщо врахувати, що на той час ідея революційно-соціалістичного перетворення суспільства ще себе не дискредитувала, що в неї вірили або принаймні визнавали її гуманістичну продуктивність багато хто з відомих українських письменників, то можна відсепарувати саму ідею від пізніших спотворень і волюнтаристських нашарувань. Помилково буде весь комплекс тогочасних концептуальних уявлень про звільнення суспільства віддати «соцреалізові», оскільки тривалість існування цього явища пояснюється не в останню чергу тим, що паразитувало воно на якихось велими життєвих культурних чинниках.

Одним із них була традиційна «розстановка сил», «групування персонажів» класичної драматургії. Поділ героїв на ворожі табори і зіткнення свідомо спрямованих воць виявилися дуже зручними для «пролетарського мистецтва». Не в останню чергу цим пояснюється гасло А. Луначарського, кинуте ним на святкуванні сторіччя Малого театру в 1923 році: «Назад, до Островського!» Перша трагедія М. Куліша цілком вписувалася в традиційну художню модель, важила для письменника як «шматок життя», тобто дотримувала мімітичного принципу зображення «у формах самої дійсності». За це автора досить гостро критикував його друг, апологет модернізму І. Дніпровський.

Проте багато що у п'єсі Куліша не відповідало ідеологіч-

ним настановам. Найперше – це твір із сільського життя, а тому за пролетарською схемою він не годився на «високу» стильову іпостась. Селянство для радянської влади завжди було прихованим чи явним ворогом, а тому не могло претендувати на провідну роль у суспільній ієрархії. Через те й трагедія «97» не могла стати еталонним твором. Вона була визнана, одержала позитивну пресу, користувалася шаленим глядацьким успіхом, але для того, щоб стати «державною» трагедією, вона повинна була відповідати цілком конкретним *ідеологічним* вимогам.

Мабуть, за всієї прихильності письменника до більшовицької доктрини, він усе ж був передусім *українським* драматургом і створив *українську* трагедію, яка за умов незалежності цілком могла б окреслити високий полюс національної драматургії і далі сформувати виразний національний драматургічний стиль, кристалізувати систему жанрів. Але з відомих причин цього не сталося, український театр залишався на мистецькому роздоріжжі.

Пильний інтерес письменників у 1920-х роках викликає саме розробка «високої» іпостасі стильової ієрархії, передусім трагічних конфліктів і характерів, які б могли стати центральними у семантичному просторі національного мистецтва. «Творці нової культури, художники (в широкому розумінні) майже всі були своєрідними міфологами і міфотворцями-філософами. Звернення до міфології, поцінування міфу як надлітератури, як глибинної першооснови людсь-

кої самосвідомості стало основною якісною ознакою їхньої творчості та творчості їх наступників. Сприйняття усього навколишнього, а також минулого, сучасного і майбутнього через міф і завдяки міфу яскраво продемонстроване у листі Малларме до Верлена, де є думка про те, що у світі існує лише один міф, який лежить в основі як писемної поезії, так і усної традиції, цей міф – відповідь на питання, чому людина має вмерти»²⁷. Саме цим не в останню чергу зумовлений інтерес до сфери трагічного й героїчного серед більшості провідних українських письменників перших десятиліть ХХ ст. – Лесі Українки, Коцюбинського, Кобилянської, Черкасенка, Винниченка, Чупринки, Тичини, Куліша, Хоткевича, Хвильового, Мамонтова, Михайличенка, Підмогильного, Івченка, Антоненка-Давидовича, Довженка, Яновського, Головка, Сенченка та ін. Залежно від мистецького темпераменту, всі вони шукали різних стильових втілень трагічного, проте в їхніх пошуках можна помітити багато спільного. Передусім – це в багатьох випадках свідомо, навіть програмна розробка *національної трагедії*, трагічного конфлікту й трагічного героя як полюса «високого» стилю в національному мистецтві слова.

Зміст категорії трагічного є конститутивним для будь-якої театральної системи. У художній картині світу, яку творить драматургія певного народу в певну епоху, трагічне визначає генеральні критерії художності. Цей полюс є точ-

²⁷ Українська художня культура. – С. 263.

кою відліку в системі художніх координат драматургії: він узагальнює основний конфлікт епохи, оперуючи спеціальними художніми засобами. Своєрідною «формулою» такого конфлікту є жанр трагедії, хоч він і не вичерпує всього розмаїття трагічного. Трагедія визначає основний зміст цієї категорії, що виступає важливим аспектом інших жанрів – трагікомедії, драми, комедії. У прозі й поезії така ієрархія має свої відповідники, поєднані з іншими жанровими чинниками, але в «чистому вигляді» існує лише в драматургії. Історично це можна пояснити специфікою катарсису в театральному мистецтві, що виникає в глядацькому сприйнятті драми, в єдності індивідуального й колективного «переживання» трагедії в театральному просторі глядацького залу.

Розвинений жанр трагедії у більшості випадків свідчить про наявність повноструктурного мистецького канону, естетичної системи. Трагедія історично служить «центром кристалізації» канону і гарантом його стабільності. Крізь цей жанр прочитуються основні смислові домінанти художньої норми: концепція характеру героя, центральні суперечності епохи.

Концепція трагічного в мистецтві тієї чи тієї епохи може мати концентрований вигляд і втілюватися в спеціальному жанрі, а може виявлятися й іншими засобами. Вона є істотним аспектом будь-якої естетичної системи й пронизує всі жанри й види художньої творчості. Подеколи вона набуває менш категоричних, однозначних, чистих форм і витво-

рює свої специфічні засоби в інших жанрах, «переміщуючись» у них, «розсипаючись» із монолітної трагедії на широкий пакет трагічних прийомів, які проникають в інші жанри, іноді навіть перебираючи на себе ієрархічні функції трагедії (скажімо, мотив нещасної смерті в сентименталізмі). У таких випадках складається враження, що «чиста» трагедія чужа, а то й ворожа всій естетичній системі. Проте таке «розчинення» трагедії можливе лише в повноструктурному художньому просторі розвинутого національного стилю. Більше того, втрата трагедією домінантного становища є закономірним наслідком художньої еволюції: цей жанр закономірно сходиться з авансцени художнього пошуку, напрямок якого логічно й послідовно від центру, означеного трагедією, переміщується до периферії, створюючи розгалужену, багату й різноманітну систему жанрів.

«...Кожен стильовий напрям робить наголос на певному жанрі: класицизм і трагедія, романтизм і мелодрама, натуралізм і побутова комедія, імпресіонізм і настроєва драма і т. д. Часом боротьба стилів загострюється та конкретизується саме в боротьбі різних жанрів»²⁸. Від визначення жанрових домінант української драми на кінець 1920-х років значною мірою залежав напрям її подальшого розвитку. Більшість учасників тогочасних театральних дискусій сходилися на тому, що від конкретних побутових замальовок, агіток, самодіяльності, які становили найбільший кількісно пласт

²⁸ Мамонтов Я. Театральна публіцистика. – К., 1967. – С. 263.8

вистав (тобто власне «масовий театр»), настав час перейти до професійного театру, а відтак визначитися з його художнім спрямуванням. «З жанровою культурою нероздільно пов'язується й те завдання, що його не раз висловлював драматург М. Куліш і дехто з російських драматургів і критиків, а саме: від газетно-злободенних тем та сюжетів, що дають драматичну продукцію лише на поточний сезон, підвестися до речей епохальних, що не відбивали б окремих фактів та події життя, а давали б філософічну суть доби. [...] Цього питання не можна в належний спосіб ні поставити, ні розв'язати поза питаннями жанру та стилю. Таким чином, поважне завдання – посунутися од речей злободенних до речей епохальних – пов'язується з технічною культурою драматурга і перш за все з культурою жанровою»²⁹.

Саме жанр трагедії диктує свою семантичну структуру всій системі жанрів і стилів, він визначає ключові полюси: високий і низький. Комедія в цьому сенсі є «трагедією навпаки», в ній немає і не може бути жодних інших смислових кодів, ніж у трагедії. Профанне «перевертання з ніг на голову» стосується тільки конкретних ситуацій і характерів, а саме – трагедійних. Іншими словами, одночасність виникнення трагедії й комедії, їхня генетична спорідненість, яку добре усвідомлювали стародавні греки, – не випадковість. Обидва жанри є полюсами одного явища, вони створюють для літератури певні рамки – рамки художнього смислу. В них

²⁹ Там само. – С. 264.

набувають свого канонічного мистецького втілення основні філософські, соціальні, моральні, естетичні критерії чи еталони певної епохи.

Уже в перший, «реалістичний» період творчості М. Куліш одразу за трагедією «97» і її «переспівом» «Комуна в степах» (яка не мала сценічного успіху і не подобалася самому письменникові, хоч і залишається твором дуже цікавим і драматургічно досконалим) створює колоритні комедії «Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина» – усі з сільського життя, утверджуючись у цьому як письменник питомо національний. Саме в сільській дійсності драматург шукав центральні конфлікти й постаті, які здатні були втілити найголовніші риси епохи.

П'єса «Комуна в степах», як і попередня, присвячена боротьбі селян на Херсонщині з куркулями й голодом. Письменника не вдовольняла певна статичність персонажів, він навіть називав себе прозаїком, а не драматургом, переймаючись, як він вважав, творчою невдачею. Тим часом ні його власне ставлення до п'єси, ні певне розчарування глядачів не применшують ролі цього твору. П'єса, незважаючи на деякі перегуки з попередньою, була точнішою в деталях, майстернішою. Голова маленької сільської комуни одноногий Лавро належить до тих персонажів, які здатні повести за собою і справді зробити багато корисного. Він надзвичайно цілеспрямований, вольовий, проте його «ідеологічно правильні» риси не заступають виразної індивідуальності. Так само ко-

лоритно зображені інші позитивні персонажі – мрійник Яша, самоук-механік, самовіддана комунарка Хима, яку вбиває куркуль Вишневий у день пуску млина, оригінальний образ Муни – цигана, якого приймають до комуни. У цій п'есі автор знову дотримується традиційного принципу групування персонажів: негативний полюс представлений куркулями Вишневим і Ахтительним, виведеними цілком у дусі театру корифеїв. Хоча є й тут ознака нового, чисто кулішівського: Вишневий, за всієї своєї ворожості, зображений з підкресленою ліричністю, за що свого часу письменника критикували – мовляв, це заважає «класовому засудженню» ворога.

1925 року М. Куліш переїздить до Харкова, де працює інспектором-ревізором відділу соціального виховання дітей Народного комісаріату освіти. У цей час поглиблюється духовна криза, що розпочалася в письменника ще в Одесі, незважаючи на значні творчі успіхи. Причини кризи були і особисті, і загальні – тогочасне засилля непу, занепад революційного пафосу й виродження визвольних ідеалів викликали масове розчарування в завоюваннях революції. Настрої зневіри стали явищем звичайним, багато хто з українських письменників відкрито висловлював своє невдоволення і зневіру – згадаймо лише збірку «Білі акації» В. Сосюри чи творчість М. Бажана цих років. Не минула ця криза й М. Куліша, вона дедалі поглиблюється, і в одному з листів до О. Корнеєвої-Маслової він пише: «...Я переносу, переживаю найжорстокішу кризу... Є ходячий вислів – тупий біль. Так

от безглуздий, безконечний тупий біль, упертий жорстокий біль»³⁰. Завершився час його беззастережної віри в ідеали революції, все настійніше долали сумніви, що позначилися й на нових творах, які він пише в цей час. Відбуваються значні зміни в тематиці, в жанрових преференціях драматурга, він дедалі більше відходить від принципів мімезису, реалізму, шукає нових стильових рішень.

Після веселої комедії «Отак загинув Гуска», присвяченої сатиричному викриттю міщанства в образах Саватія Савловича Гуски, його дружини й сімох дочок, колишнього есера П'єра Кирпатенка, Куліш пише ще один комедійний твір, але вже іншого, саркастичного звучання – «Хулій Хурина» (1926). І якщо перша комедія практично не побачила сцени, то друга мала помітний успіх, викликавши неоднозначну реакцію критики. Причиною цього був екстраординарний сюжет – власне, «радянський анекдот» на класичний мотив гоголівського «Ревізора». Двоє пройдисвітів приїдять до окружного міста, думають, ким представитися для того, щоб облаштувати чергове шахрайство, коли один із місцевих функціонерів приймає одного з них за відомого кореспондента «Правди» Сосновського. Анекдот починається навіть не тоді, коли заступник голови окрвиконкому Хома Божий, заслужений партійний працівник, носитья з ними, як із важливими персонами, а тоді, як Сосновський за-

³⁰ Цит. за: Кузякіна Н. Драматург Микола Куліш. – К.: Рад. письменник, 1962. – С. 63.

гадує шукати могилу персонажа повісті І. Еренбурга «Хуліо Хуреніто» – і її знаходять! І колгосп, і ДПУ, і наросвіта беруть участь в урочистому відкритті пам'ятника цій химері, у перейменуванні вулиць, віддають гроші, зібрані на літак «Правда», поки нарешті довідуються про шахрайство...

Анекдотичні ситуації в тогочасній українській літературі загалом використовуються часто й охоче, вони стають одним із продуктивних гумористичних прийомів. Це стає своєрідним «захисним рефлексом» від колосальної напруги й страждань минулих років, порятунком від перевитрат «кризової свідомості», реакцією на шалену плутанину тогочасного суспільства, утвердження новітньої бюрократії. Загальноновизнаними класиками української гумористики стали Остап Вишня і Микола Хвильовий зі своєю сатиричною повістю «Іван Іванович». Серед драматургів найвиразнішими комедіографами були М. Куліш і Я. Мамонтов («Республіка на колесах», «Рожеве павутиння»). Прикметно, що драматургія стає своєрідним лідером серед гумористичних жанрів. Мабуть, і «секрет» своєрідності «вишневих усмішок», які стали центральним жанром тогочасного українського гумору, полягав у тому, що вони виникли на межі прози й драматургії, оскільки за своєю жанровою природою є такою ж мірою оповіданнями, як і моноп'єсами. Вони писалися переважно від першої особи, становили за формою монолог і найадекватніше виконувалися на сцені.

Гумористика, зокрема комедіографія, стала індикатором

значних змін у тогочасному суспільстві. Біль, про який писав М. Куліш, не полишав письменника й далі, і від драматичних анекдотів, які ставали щоразу злішими, він переходить до переоцінки цінностей у комедії «Зонб» (1926), згодом переробленої у зовсім нову сатиричну п'єсу «Закут». Саме в цій комедії в образі колишнього самовідданого більшовика Овдія, який перетворюється на пияка й накладає на себе руки, вперше з'являється надзвичайно важливий і грізний мотив у творчості М. Куліша, який згодом розвинеться в кілька його шедеврів: більшовицька ідея – це утопія. «Соціалізм – хвора мрія потомленого людства», – звертається Овдій до дерев і ліхтарів.

1927 року драматург пише трагікомедію «Народний Малахій», яка знаменувала остаточну зміну стильових орієнтирів: це була могутня модерністська антиутопія. Письменник відмовляється від класового мотивування конфлікту, зосереджуючи увагу на особистій драмі персонажа, на трагічному розриві особистості з суспільством. Знаковим є ім'я героя Малахія Стаканчика – він тезко малого біблійного пророка Малахії, що проповідував істину спасіння у вірі. Стаканчик – теж «пророк», і теж «малий»: начитавшись революційної літератури, цей непримітний поштар повернувся в нову «віру» і став проповідником новітньої утопії – соціалізму. Він вигадав власний проект «негайної реформи людини» і з нестримним фанатизмом заходився його втілювати. Зрозуміло, що поведінку новоявленого «месії» приймають

за божевілля, ставляться до нього, як до хворого. Це веде до послідовного розриву героя спершу зі своїми близькими, тоді з суспільством у цілому і нарешті – з самим собою. Переконання Малахія Стаканчика – надзвичайно глибока пародія не лише на соціалістичну доктрину, утопічність якої для Миколи Куліша в цей час уже не викликає сумніву, а взагалі на утопію, на утопічність людського мислення, на всі утопії – від народної казки, платонівської легенди про «золотий вік», «Міста сонця» Кампанелли – до новітніх модерністських проєктів «переробки» людини, суспільства, культури.

Термін «утопія», як відомо, походить від роману Томаса Мора – у буквальному перекладі він означає «країна, якої немає». Саме ж явище є, існує і має значно солідніший вік, ніж «Утопія» пера англійського лорда-канцлера, – воно є ровесником (а може, й пращуром) людського мислення. Утопізм глибоко закорінений у психічне життя, в емоційний світ людини, в її здатність переживати ідеальне, в особливості відчуття часу й простору, «забігання вперед», досягнення майбутнього, дані нам у відчуттях, у щоденному житті так широко, що ми цього й не помічаємо. Довгий час минув, поки це явище викристалізувалося в окрему галузь соціальної практики, набуло філософського дискурсу, відбулось як порівняно самостійний і вельми значущий культурний феномен, який примусив шукати своїх витоків у різних видах людської діяльності, покликав до життя ряд впливових нау-

кових методологічних систем, форм суспільної організації, художніх стилів. Базовим засновком утопічної моделі мислення є визнання відсутності чогось у соціальній практиці й «планове» створення того, чого бракувало. Цій процедурі підлягала не в останню чергу література, де культивувалося «виращування» у спеціально створених умовах цілої низки явищ, у тому числі стильових. Основним завданням тут проголошувалося вироблення «пролетарського стилю» – цілком планове й загалом послідовно здійснюване.

Досвід розвитку культури ХХ ст. з особливою силою переконав у небезпечності утопізму. Саме в цей час із найбільшою виразністю окреслилося це явище, набуло багатьох практичних форм і теоретичної рефлексії. З'явилося воно, певна річ, набагато раніше, в сиву давнину, проте стало похмурою домінантою соціальних і культурних процесів саме в ХХ столітті. Досі ця властивість людського соціального мислення притлумлювалася іншими його гранями, входячи в попередні канони суспільної практики як підпорядкований, другорядний компонент, і лише в новітній період виступила на авансцену історії. Перехворівши на епідемію тоталітарних режимів, людство доклало всіх зусиль, щоб подолати цю небезпечну хворобу. Проте виникла вона не на порожньому місці: її збудники паразитують на фундаментальних властивостях людської психології, хвороба задавнилася й перейшла в хронічну форму, яка загрожує небезпечними рецидивами загострення й ускладненнями.

Початок ХХ ст. особливо актуалізував утопічну компоненту соціального мислення, що позначилася на більшості суспільних практик, зокрема на мистецтві. Модернізм у найширшому розумінні цього явища формується значною мірою на утопічних уявленнях. «...У межах Модерну була здійснена остання, надзвичайно радикальна спроба знайти людині місце в ненадійному, дуже недоброякісному світі. Формується парадоксальне, пограничне культурне явище: модернізм. З одного боку, в своєму самоутвердженні людина тут справді досягає повної й остаточної міри самодостатності. І це справді вельми оригінальний культурний вибір. Втрата культурою забезпеченості стала засновком і виправданням самої радикальної практики – конструювання нового життя, яке не рахувалося з жодними звичаями й традиціями, побутовими нормами й стабільними цінностями. Конструктор-модерніст є творцем нового життя й нової істини – своєрідним художником, хоч би на якому поприщі він реалізував свої таланти. Від наслідування життя, від урахування його власних глибинних інтересів відбувається перехід до створення його заново – ніби на порожньому місці, з чистого аркуша. Так на культурній сцені першої половини ХХ століття з'являється й починає панувати людинобожеський і богоборчий модернізм, адепти й практики якого переконані, що з залишкового шлаку й сміття знеціненої допотопної реальності можна й треба створити іншу, рукотворну гармонію,

створити небувалу й поки що відсутню істину»³¹.

Новітній «месія» Малахій Стаканчик – цілком нормальна людина. Якщо проаналізувати його переконання, то він – навіть «більш нормальний», ніж ті, хто його оточує, коли за норму взяти соціалізм. Він єдиний справді послідовно втілює в життя всі постулати нового вчення, приносить і себе, і своїх близьких на вівтар нової віри. Мабуть, тут не так важливо, що Малахієві уявлення про соціалізм не зовсім адекватні. «Реформатор»-самоук і справді сплутав Біблію з Марксом, акафіст із анти-Дюрингом, а комунізм із новим Єрусалимом. Проте вони далеко не наївні, а часом і вражають похмурою глибиною осягнення справжньої суті соціалістичної (та й не тільки соціалістичної) ідеології. Письменник дає навіть прозорі натяки на універсальність «малахіанства» (після появи п'єси з'явився навіть такий специфічний термін): стара побожна Агапія однаково ставиться і до більшовиків, і до петлюрівців, і до Малахія.

Фанатичний герой п'єси закономірно залишається сам, приносячи нещастя своїм рідним і собі. Розрив із суспільством неминучий. Він замкнувся у штучному світі утопії, що звучить для нього «всесвітньою голубою симфонією», хоч насправді «гугнявить і лунає диким дисонансом» символічної дудки наприкінці п'єси. Крах героя очевидний, проте чи означає це крах утопії? Що чекає суспільство, в якому «ре-

³¹ Ермолин Е. Между кладбищем и свалкой. // Континент. – Москва – Париж, 1989. – С. 337.

форматором людини» є не смішний самотній фанатик, а централізована влада?

Зрозуміло, уже від прем'єри п'єса викликала непорозуміння. Критика була ошелешена й не відала, як реагувати на такий неординарний твір. У пресі почалася дискусія, що змусила автора кілька разів переробляти «Народного Малахія», в останній редакції 1929 р. навіть ввести зіткнення героя з робітниками. «Голуба мрія» Стаканчика не витримує, звісно, конкуренції з «червоною мрією» пролетарів, проте й ці пом'якшення п'єси не врятували її від заборони. Причиною стала не лише п'єса. Саме в цей час починаються гоніння і саморозпуск ВАПЛІТЕ, ідеологічні нападки на М. Хвильового, голобельна критика Курбаса й «Березоля», на сцені якого тріумфально йшов «Народний Малахій» і творча співпраця з якими справила значний вплив на зрілого Миколу Куліша.

Викриття утопізму стає своєрідним лейтмотивом драматургії письменника. 1928 року з'являється нова п'єса М. Куліша – «філологічна комедія» «Мина Мазайло», написана за мотивами «Мартина Борулі» Карпенка-Карого та «Міщанина-шляхтича» Мольєра. В основу її покладено «українізацію» – характерний епізод більшовицького загравання з українством у 1920-х роках. У цьому творі драматург продовжив тривалу традицію використання українсько-російського суржику, яка з часів Котляревського, «Салдацького патрета» Квітки-Основ'яненка, «За двома зайцями» М. Стариць-

кого стала могутнім художнім прийомом захисту українського світу від тиску метрополії. Комедію Куліша навряд чи можна перекласти якоюсь іншою мовою – це справді віртуозне обігрування мішанини української та російської мов. Та суть її не в цьому. Вона – в гострому окресленні того самого утопізму, на цей раз у проєкті зросійщення як засобу долучення до культури метрополії. Якщо в «Народному Малахії» в основу колізії покладена соціальна утопія, то «Мина Мазайло» виводить на сцену утопію етнічну. В цей час уже стає очевидним, що «гегемоном» новітніх соціальних «реформ» стає не будь-який пролетаріат, а лише російський, відроджуючи весь арсенал імперських засобів русифікації під новим утопічним гаслом «інтернаціоналізму».

П'єса мала шалений успіх, вкотре засвідчивши, що в українську драматургію прийшов видатний майстер. Від твору до твору зростав професіоналізм письменника, він вільно освоював мистецький досвід класики, сплаваючи його з новітніми художніми прийомами. Якщо перша п'єса орієнтована на жанр класичної трагедії, то згодом драматург звертається до комедіографії, використовуючи старовинні вітчизняні й зарубіжні традиції, надаючи їм цілковито нового звучання. «При незаперечній самобутності, – зазначає Л. Танюк, – у Куліша можна знайти... запозичення з арсеналу мольєрівської комедіографічної техніки. Скажімо, введення невластивої для української драми пластичної мови – німий Ларивон у «97», Христонька в комедії «Отак загинув Гус-

ка», що промовляє виключно жестами, бо зареклася мовчати, «аж поки не скінчиться революція і весь переворот»³². Мабуть, образи «німих» персонажів походять не тільки і не стільки з класичної скарбниці, а мають у Куліша й дуже сучасні джерела. Одне з них – використання пластики тогочасними режисерами-модерністами, зокрема Лесем Курбасом, як специфічного виражального прийому. Це втілювалося не лише у використанні засобів пластики, а й у широкому синтезі мистецтв у наступному шедеврї М. Куліша – «Патетичній сонаті» (1929).

Одним із вихідних пунктів тогочасних театральних шукань Я. Мамонтов визначає «заперечення натуралістичних принципів як у драматичній творчості, так і в театральних постановках»³³. Зріла творчість М. Куліша є шляхом від реалізму до модернізму, дедалі послідовнішою відмовою від принципів мімезису. Письменник стежить за розвитком світового театру, який запроваджує нові стратегії художнього узагальнення, режисури, активно опановує прийоми психологізму, створення внутрішніх конфліктів, драматургічного підтексту, «підводної течії» тощо. Особливо сприяє «переоснащенню» драматургії М. Куліша тісне співробітництво з «Березолем» Леся Курбаса.

У тогочасних театральних системах помітний пошук но-

³² *Танюк Л.* Драма Миколи Куліша. // *Куліш М.* Твори в двох томах. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1990. – С. 16.

³³ *Мамонтов Я.* Театральна публіцистика. – К., 1967. – С. 227.

вої причинності художнього зображення, яку точно й переконливо означив В. Соловйов у передмові до повісті О. К. Толстого «Упир» (видання 1900 р.): «...Уявлення життя як чогось простого, раціонального й прозорого передусім суперечить дійсності, воно *не реальне*. Адже було б поганим реалізмом – стверджувати, наприклад, що під видимою поверхнею землі... не криється нічого, крім порожнечі... Небагато кращим був би й протилежний погляд, який, визнаючи дійсність *підземного*, вважав би його прямо «надприродним». Такий супранатуралізм достатньо б заперечувався досвідом рудокопів і геологів, знайомих із *природними* нашаруваннями й глибинами земної кори. Існують такі природні нашарування й глибини і в житті людському, і виявляються вони не в самих лише історичних катастрофах. Під зовнішнім повсякденним зв'язком житейських подій існує й чутливій увазі відкривається інший фатальний життєвий зв'язок, постійний і строго послідовний за всієї своєї несподіваності й позірної ірраціональності своїх проявів... Глибина життя іноді близько підходить до житейської поверхні... Як одними й тими ж літерами ми пишемо промови високого й «подлого» штилю, так однакові явища при різному контексті життя можуть мати і найзвичайніше, поверхове, і найбільш глибоке значення»³⁴. У перші десятиліття ХХ ст. ця нова художня якість уже набуває значної «критичної ма-

³⁴ Соловьев В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М., 1990. – С. 459–460.

си» в літературі, лягає в основу поетики німого кіно, визна-чає принципи помітних театральних систем. Вона набуває різних варіантів: від окремого прийому, жесту – до концептуальних основ побудови сценічного простору, трактування драматичної дії взагалі (дія без слів, сама по собі, смисл дії без словесного «перекладу» – наприклад, у німому кінематографі, у театрі Вс. Мейєрхольда та ін.).

Дія, жест людини набувають самотійного значення, мають цілком незалежне мотивування, не пов'язане з мовою. Вони спираються на архаїчні пласти психіки, давніші за мову й мислення, – це відносно самотійна сфера відчуття, емоції, афекту, не пригнічена й не спотворена, не деформована мовою й раціональністю. Це вираження ірраціонального, інстинктивних духовних порухів, які створюють власний дискурс жестів, зрозумілих без «озвучення». Особливо яскраво це виявилось в новому на той час мистецтві кіно, де життя бралось не в узагальненому трактуванні вищою мірою умовного театру мімів, а безпосередньо, в живих натуралістичних ситуаціях. Кіно демонструвало виразно явлену подвійну природу людської поведінки: воно сепарувало сферу словесного відображення дії від самої безпосередньої дії, яка має свою власну виразність і часто глибше виявляє правду життя, ніж словесні мистецькі форми.

Мімічний жест мав власну мову, цілком повноструктурну й придатну до самотійної розробки. Більше того, ця мова була єдиною можливою для передачі деяких психічних явищ,

цілком недоступних мові слів, зате зрозумілих кожному – станів афекту, відчаю, страху, закоханості тощо. Поезія здатна була відтворити ці психологічні глибини лише в символах, але й символ не мав такої глибини й повноти, як жест. Через те жест у драматургії дедалі послідовніше стає корелятом поетичного символу, дія сама стає символом. Причому її ірраціональний зміст усе більше впливає на словесний шар драми: він спрямовує словесні образи до символізму, робить їх подібними до глибинних узагальнень жесту. Можна твердити, що жест виявився адекватним засобом для створення підтексту, «підводної течії». Жест – це символ у своєму ірраціональному вимірі.

Мабуть, саме в цьому сенсі доцільно трактувати «німих» персонажів – тобто героїв декларовано безмовних – у творах М. Куліша, та й не лише окремих героїв, а загалом усієї сфери драматургічної виразності. Жест став одним із продуктивних художніх прийомів у творах письменника, він відкривав широке поле для різноманітних режисерських інтерпретацій.

Глибинний сенс жесту заторкував величезну сферу інтуїтивних, підсвідомих чи надсвідомих почувань: він стосувався не лише людини, а й оформлення «матеріальних» обставин – у театрі це виявлялося в максимальному узагальненні декорацій, сценічного простору, вбрання й зовнішності акторів тощо – ці деталі промовляли самі за себе, і мову їхню прагнули почути й відтворити драматурги, режисе-

ри. Пильний інтерес до цієї прихованої життєвої причинності характерний і для живопису, кіно, літератури, які активно розробляють цілу низку стильових прийомів для відтворення того ірраціонального підтексту, що завжди міститься в усьому, що діється довкола нас.

У «Патетичній сонаті» ірраціональне мотивування вчинків персонажів, їхня прихована причинність поєднані з синтезом мистецтв у рамках сценічної дії. П'єса витримана в музичній формі сонати, окрему й дуже виразну «партію» в ній виконує «Патетична соната» Бетховена, несподівано до драматичного дійства залучається лірика, розповідь від першої особи. «Попри те, – зазначає Ю. Ковалів, – що в п'єсі репрезентована класова основа конфліктів, вона втілювала загальнолюдські та глибоко національні цінності, мала синестезійний характер, синтезуючи чуттєві компоненти звуку, кольору, лінії, пластики, поєднаних із семантичними глибинами слова»³⁵. Справді, від музичного супроводу й до витончених поетичних ремарок (від яких М. Куліш у деяких своїх попередніх творах навіть зовсім був відмовився) – увесь лад трагедії мав універсальний вплив на глядача, організовуючи не лише сценічне дійство, а й сам його простір.

Побудова сцени й особливості драматургічного експерименту в «Патетичній сонаті» змушують згадати театральне мистецтво епохи бароко. Відома дослідниця театру бароко Л. Софронова вказує на прикметну його особливість: «До-

³⁵ Ковалів Ю. Микола Куліш. // Бібліотечка «Дивослова». – № 3. – 2007. – С. 59.

сліджуючи театральні твори епохи бароко, ми постійно зіштовхуємося з проблемою меж художнього тексту. Для будь-якого твору цієї епохи властива спроба зруйнувати самого себе, вийти за свої межі, він порушує кордони, призначені йому жанром. (...) Художній твір прагне й далі: за рамками жанру він перетинає межі інших видів мистецтв, ніби переходить на сусідні території. Виникає синтез мистецтв»³⁶. Можливо, художній експеримент М. Куліша привів у цьому творі до необарокового наслідку. Не підлягає сумніву давня схильність українського мистецтва до використання елементів стилістики бароко, проте в цьому разі справа серйозніша. Читаймо далі Л. Софронову: «Кожна епоха висуває домінантою який-небудь один вид мистецтва. В епоху бароко, де взаємовплив мистецтв був особливо сильним, саме театр претендував на цю роль... Він увійшов у всі види мистецтва як тема чи метафора, наділив їх своїми художніми прийомами, театралізувавши літературу, архітектуру, живопис»³⁷.

На користь бароковості «Патетичної сонати» й інших пізніших творів письменника свідчить і побудова сценічного простору. Дослідники не без підстав відзначають подібність її до вертепу, проте це лише частковий вияв значно масштабнішого явища – барокової *симультанної сцени*. «Уявлення про ієрархічну структуру світу, – пише далі Л. Софронова, –

³⁶ Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. – М., 1981. – С. 26.

³⁷ Там само. – С. 55.

театр відбивав за допомогою організації сценічного простору. Мається на увазі... симультанна сцена. Вона була відома ще з Середніх віків і використовувалася при постановці п'єс зі «вселенським смыслом»³⁸. Важлива її особливість – вертикальний поділ: «Вона займала серединне становище між раєм і пеклом, які відходили від землі по вертикалі. Пекло розташовувалося відповідно внизу, займаючи нижній ярус, рай – нагорі, на верхньому ярусі. Він міг з'єднуватися з землею драбиною»³⁹. Причому дія відбувається відразу на всіх рівнях сцени, звідки і її назва – «симультанна», тобто «одночасна». Подібну картину «світобудови» маємо і в «Патетичній сонаті», і в п'єсі «Маклена Граса».

У «Патетичній сонаті», п'єсі зі «вселенським смыслом», бароковий сценічний простір заселений відповідно до соціального статусу персонажів. Підвал відданий робітникові-котлярєві Овраму з дружиною, перший поверх належить учителю Ступай-Ступаненку з дочкою Мариною, на другому мешкає родина російського генерала Пероцького, а горище належить студентові Ільку та модистці Зіньці.

Головний персонаж «Патетичної сонати» – Ілько Юга, «його покликання бути за зведеника між небом і землею» – коментує автор «барокову» роль персонажа, але водночас поглиблює її: «Між натовпом і ідеалом, між нацією і її май-

³⁸ Софрониова Л. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. – М., 1981. – С. 89.

³⁹ Там само. – С. 90.

бутнім». Події відбуваються справді «вселенські», вони тривають протягом року й починаються від символічної дати – Великодня 1917 року. Це – час національної революції, що завершується більшовицькою окупацією будинку-країни.

Персонажі репрезентують основні тогочасні суспільні сили – це і виразник пролетарської ідеології Ілько Юга, і керівник української підпільної організації «Золота булава» Марина, і її батько Ступай-Ступаненко, наївний патріотичний мрійник, для якого Україна – ікона, котрий навіть Бетховена приймав за українця і загинув невідомо від чиеї кулі. Це і відвертий російський шовініст Пєроцький зі своїми силами-білогвардійцями Андре та Жоржем... Конфлікти між ними прочитуються відразу в кількох рамках узагальнення, сплітаються в один трагічний акорд, який водночас виявляється вертепом...

Шалена ідеологічна критика, що розпочалася невдовзі після того, як прем'єра п'єси відбулася в московському Камерному театрі О. Таїрова і її стали називати «найкращою п'єсою тих літ», змусила М. Куліша вдатися до інакомовлення: наступний твір драматурга «Маклена Граса» (1932) був замаскований під сцени визвольної боротьби польського народу проти режиму Пілсудського. Але і в ній на бароковій сцені відбувалися «вселенські» події, в яких легко відчитувалися українські реалії. Так само розгорталося похмуре вертепне дійство утопії, яка перемелювала людські долі, залишаючи по собі випалений слід. Філософ і музикант Ігнацій

Падур, що мешкає в собачій будці, бо не має житла, гостро коментує події епохи «новітнього Хама», зловісні експерименти над людиною, називаючи соціалістичну утопію «другою після християнства світовою ілюзією».

Зрозуміло, незважаючи на езопівське маскування основного спрямування і глядацький успіх перших вистав, п'єса зазнала нищівної критики. Це вже була не художня критика, а політичне цькування автора, який занадто близько підійшов до розуміння суті подій і насмілився висловити це у творах. Не забарилася й розправа – фізичне знищення письменника й вилучення його творів і навіть згадок про них із історії літератури.

* * *

Творчість Миколи Куліша має низку питомих авторських стильових ознак, які в силу видатного обдаровання письменника ставали ознаками української драматургії. Чи не найважливіша серед них – «народність». Беремо це визначення в лапки, оскільки зміст його потребує прояснень. Передусім тому, що в художній практиці радянського періоду, починаючи з 1930-х років, він набуває значення, доволі далекого від попередніх десятиліть, стає поняттям не стільки художнім, як ідеологічним і політичним, здобуваючи цілком однозначне «партійне» дешифрування. Для української «народницької школи» ХІХ ст. це поняття – питома худож-

не, гуманістичне, прямо пов'язане з найвищими естетичними цілями мистецтва. Мабуть, заперечення «народництва» в модерністській літературі початку ХХ ст. було найменшою мірою спрямоване проти цієї концептуальної засади, стосуючись передусім художньої вичерпаності «побутописання», «простонародності», «доступності» й інших, в основному другорядних, мистецьких атрибутів школи. Творчість М. Куліша стала мостом між народницькою традицією корифеїв українського театру і модернізмом не в останню чергу саме завдяки акцентованій народності.

Проте це поняття в літературі ХІХ ст. мало й інший зміст, проти котрого справді виступав модернізм. Ідеться про основний концепт класичного реалізму – уявлення про народ як основну рушійну силу, творця історії, – який в основних рисах властивий усім представникам української «народницької школи» – від Квітки-Основ'яненка до Панаса Мирного й Нечуя-Левицького. Найпоследовніше це уявлення було втілене в художній концепції Л. Толстого, яка протягом 1920-х років зазнала відчутних трансформацій і повернулася в новій політизованій якості в літературу 1930-х років. «Лозунг «дайош червоного Льва Толстого» реалізувався, – пише М. Чудакова й додає: – ... Подібно до того, як від толстовства виявився можливим і навіть коротким шлях до більшовизму, ідея переробки, перековки людини, «оновлення» всієї її істоти під впливом подій народного життя, яка стала в 30-ті роки неодмінною частиною ідеологічно-сюжетного кістяка ро-

манної оповіді, також природним чином знаходила оповідну опору в романах Толстого (звичайно, спрощуючи зображений Толстим шлях героя до примітивної схеми)»⁴⁰. Це спостереження справедливе не лише щодо літератури: концепція «народності» у 1930-х роках стає однією з визначальних рис нової суспільної міфології. Основний концепт програми «народницької школи» був використаний у новій культурній ситуації і став гарантом тривкості новітньої утопії. «Народність» була взята з попередньої мистецької традиції й пристосована до нової ситуації, повернувшись у літературу в жорсткому ідеологічному опрацюванні.

Українська література протягом 1920-х років розвивається в напрямку до формування модерного національного стилю (а точніше – національних *стилів*, бо лише за умови вільної конкуренції між декількома стилями можливе існування повноцінного явища, яке в літературознавстві одержало назву «національний стиль»). Цей процес означений дією двох домінантних тенденцій: з одного боку, до формування «елітарного», «олімпійського» літературного напрямку, освоєння актуальних явищ європейського модернізму, а з другого боку – до створення «масової» літератури, розвитку певних компонентів народницької, «просвітянської» традиції, зорієнтованих на масового читача. Перша з них

⁴⁰ Чудакова М. Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов // Новый мир. – 1990. – № 4. – С. 251.

представлена діяльністю письменників-неокласиків, «ланківців», членів ВАПЛІТЕ, друга найяскравіше виявилася в художній практиці «Плуга».

Літературний процес 1920-х років пройшов лише дві природні фази структурування: підготовку й первинну організацію стихійних письменницьких пошуків, яка привела до виникнення низки різноспрямованих літературних угруповань, здатних охопити більшість художньо-стильових тенденцій і надати їм структурного оформлення, позбавити стихійності, організувати. Третя фаза розбудови літературного процесу, яка повинна була централізувати його довкола ідейно-стильових домінант, народжених у вільній творчій конкуренції, відбулася всупереч внутрішній логіці розвитку: через насильне насадження штучної імперської концепції ієрархічної єдності літератури. Природні гуманістичні орієнтири розвитку національної культури було підмінено соціально-класовою утопією, а повнокровне розмаїття літературних організацій – єдиною Спілкою письменників СРСР, у якій українській літературі відводилася роль провінційної філії.

У драматургії творчість М. Куліша є явищем унікальним і синтетичним, вона окреслює становлення українського модерного стилю. Історичні умови фатально перешкодили визнанню й утвердженню письменника у ролі «законодавця» в цій галузі, через те й дальший розвиток української драми пішов іншим шляхом: до класових псевдоцінностей

і нівелювання національних пріоритетів. Гуманістичні цінності були підмінені в ній класовим Абсолютом, а високі гуманістичні ідеали – соціальним стандартом. Водночас залишається цілісна й довершена *драматургічна система* фундатора нового українського театру Миколи Куліша, вона повертається в українське культурне життя не лише окремими творами, а в усьому своєму креативному огромі, і від її прочитання сьогодні залежить дальший розвиток не лише театру, а й усе культурне прямування України.

Творчість Миколи Куліша після його насильницької смерті в концтаборах була на довгі десятиліття вилучена з культурного процесу, стала однією з найчорніших «білих плям» в українській літературі. Та історія має свої закони.

... Час неблаганний. Без сліду тонуть у ньому дрібниці й метушня, згасає шум і галас. Безліч великих і малих подій даленіють, проходять нескінченною низкою зайняті своїми справами люди, і на сцені лишаються тільки могутні постаті великих. Вони і творять культуру народу, промовляючи своє слово у драмі історії, режисером якої є вічність...

Андрій Кравченко

*П'єса на чотири дії***Дійові люди**

незаможні:

Смик Сергій, голова сільради**Панько**, секретар**Копистка****Мусій****Параска**, його жінка**Стоножка Іван****Ганна**, його жінка**Вася**, його син**Дід Юхим**, 105 років

багатії:

Гиря Гнат**Лизя**, його дочка**Годований****Дід з ціпком****Черниці з монастиря**

Ларивон, глухонімий

Гирин наймит і сторож при церкві

Орина, старчиха

Дія перша

1

Запалила Ганна у печі. Стала, схилилась на комин, сумує:

– Отакого наробили, що й варити нічого. Слоббда!..

А на лаві край віконця син Вася вчив грамоти сусіду Мусія

Копистку:

– Та не так, дядю Мусію, не так. Не о-си-а, а о-с-а, оса...

Протягом треба – ооссаа... Копистка. Ооссиа...

Ганна. Та киньте своє читання! В печінках уже сидить.

Чуєте, чи вже позакладало?

Копистка. Тр-р, мамашо!..

Ганна. Люди сміються...

Копистка. Бо дурні.

Ганна. Годі, розумний!

Копистка. І ти, мамашо, дурна.

Ганна. Наробили слободи...

Копистка. Дурна, як отой рогач... Ти чула, що казав Ленін? Тоді світ новий настане, як ми з тобою рихметики вивчимось...

Ганна. Хай вона тобі сказиться!

Копистка. Рихметики й усякої політики вивчимось, а тоді зладнаємо тобі таку піч, що сама варитиме, сама й пекти-

ме...

Ганна. Варнякай...

Копистка. От тоді побачиш! Покрутиш гвинта, а воно... – ш-ш-ш! – борщ закипів, іще покрутиш – трах-тара-рах! – борщ на столі...

Ганна. Варити он нічого! Голод заходить! *(До сина.)* Кинь, бо'гже, їй-бо, попалю всі твої книжки!

Вася. Мамо! Ми люди темні, а я не хочу бути темним. Я не можу так... Тепер революція, і вчитися треба всім, всім...

Копистка. І тобі, мамашо!

Вася. І вам, мамо, вчитися треба, а не гарчати на мене раз у раз.

Копистка *(аж плеснув у долоні).* Трах-тара-рах, резолюцію прийнято!

Ганна. Ой лишечко! Так от що слобода наробила! Вже я гарчу, вже я собака...

Вася. Та не собака, мамо!..

Ганна. А все через книжки оці, через книжки!.. *(Кинулась до книжок.)*

Копистка. Тр-р! *(Заступив їй дорогу.)*

Вася. Втечу до Червоної армії. Там лучче буде...

Ганна. Тю на тебе!.. Дурний... Я ж тобі добра бажаю, як рідная неня, а ти... *(Одійшла.)*

Вася. Їй-бо, втечу!

Ганна. Схаменись! Та хіба оті книжки мені вадять! Тобі, Васю!.. Подивись, як ти змарнів, Васю!

Копистка. Ну тебе к лихій матері, мамашо, не заважай нам! Учи, Васько, та вчи уголос, щоб і вона чула, і всі щоб чули!.. Хай сміються! Осиа!..

2

Рип у хату – дві черниці.

Копистка (*аж тюкнув*). Тю! Диви – темна сила прилізла.
Ганна (*на Копистку*). Тю на тебе! Здурів?

Черниці, мов не чули, низенько вклонились, перехрестились.

Одна (*загугнявила*). Жертвуйте, православні, на построєння Божої церкви, якщо ласка ваша...

Друга (*приспівувала*). І не оставить вас Господь та Пресвята Богородиця за жертву вашу.

Ганна (*зашарілася, розгубилася*). Пожертвувала б, сестриці, коли ж ані пилинки борошна... Хіба, пождіть, я рушничок вам вийму на церкву. Вишитий. (*Одчинила скриню. Шукає.*)

Копистка (*скоса на черниць*). Колядуєте, дівчата?

Черниці ні в тих ні в сих. Заиморгали носиками.

І хіба ото вас ще не розігнали?

Перша (*зчулася*). Розігнали, благодії наші, розігнали...

Друга (*вже приспівувала*). А в церкву Божую коней поставили.

Ганна (*рушник затремтів у руках*). Ой, Матінко Божа! У церкву – коней?

Черниці (*так і посипали*). Правду знайте, православні!..

– Прийшла комуна, вигнала нас з обителі нашої дівочої, а в церкву коней...

– І хреста з церкви знято...

– Уночі зняли...

Копистка (*цигарка не скручується*). Та де, ви кажете? В якому монастирі?

Черниці. У Благовіщенському, благодію, може, знаєте...

Копистка. Це той, що коло зеленого броду?

Черниці. Істинно, благодію, – коло броду.

Копистка (*цигарка скрутилася*). Так... Ловко ж ви брешете, дівчата!

Черниці (*оченятками блик-блик*). Істинно, православні, істинно так! Нам гріх неправду казати...

Копистка (*до Ганни, до Васі*). От же брешуть, аж курява встає! Я ж там був оце... в понеділок чи в неділю, коли б не збрехати. Авжеж, у неділю! Що розігнали монашок, то таки розігнали. Тільки не коней, а дітей туди навели, отих сиріток воєнних і всяких... (*Повернувся до черниць*.) Та й брешете ж ви!.. Ти диви – їх уже нема! Щезли, як відьми... (*Прочи-*

нивши двері, крикнув услід.) Га? Піймалися на брехні, сучі дочки! *(До Васи.)* От, синок, інцидент... Ану, як оте совіцьке слово, що про такий случай говориться? Подивись лишень у тетрадьку, ти там був записав...

Ганна. Та й ти ж кажеш, що розігнали?

Копистка. Тр-р-р, тобі нема тепер слова. Шукай, синок, шукай!

Вася *(взявся вичитувати)*. Конституція, дядю?

Копистка. Ні...

Вася. Резолюція?

Копистка. Ні... Резолюцію ж я знаю.

Вася. Революція?

Копистка *(аж зачухався)*. Та ні... Шукай того слова, що на акацію скидається.

Ганна. Та киньте ви ці гаспидські слова!

Копистка. Тр-р-р...

Вася. Реєстрація?

Копистка. О! Щось трошки виходить.

Вася. Експропріація? Експлуатація? Провокація?

Копистка. Ось воно! Впіймав! Провокація... От ти, ма-машо, не вірила, а воно виходить на моє. *(Загнув палець.)* Попи – раз. *(Загнув другого, третього.)* Дяки – два. Монахи – три. Пани – чотири.

Ганна. Ну?

Копистка. Монашки – п'ять. Вся ця наволоч робить нам провокацію... От що, синок: тут щось неспроста... Катай за

монашками!

Вася. Як – за монашками? Чого?

Копистка. За монашками, на вивідки... До кого зайдуть, що казатимуть, – про все вивідай, синок...

Ганна. І навіщо це? Не ходи!

Копистка. Ша! Чула, що монашки казали? Чула?

Ганна. Ну й що такого вони сказали?

Копистка. От тобі й на! Ну й дурна ж ти!.. Слухай ще раз! Монашки збрехали?

Ганна. Одчепися!

Копистка. Ні, ти скажи – збрехали?

Ганна. Ну, може, й збрехали.

Копистка. Сказали, що комуна в церкву коней поставила?

Ганна. Сказали.

Копистка. А ти їм рушника за це дала?

Ганна (*вже од печі*). Не монашкам дала, а Богові в прийом!

Копистка. Не Богові, а провокації!.. Біжи, синок, та наглянь, де вони спиняться, у кого ночуватимуть... Катай!..

Побіг Вася. Копистка, закуривши, до Ганни:

– От моя жінка цього б не зробила.

Ганну зачепило.

Ганна. Годі хвалитися! Може, й зробила б...

Копистка. Бив би!..

3

Тут з печі дід Юхим ізліз. Кахи, кахи – сплюнув у черепок:

– І добре зробив би, бо жінка, сину, – як коса: не поклеплеш – не покосиш...

Копистка. От бач! Трах-тара-рах! Резолюцію прийнято... Чули, діду, провокацію?

Дід Юхим Та я оце закуняв був трошки... Приснилось, немовби я знов у солдатах, на Шипці. А їсти, а курити – як оце, приміром, тепер, да... Коли бачу – наш ротний цигарку курить... Побачив мене та...

Копистка. Закурить, діду Юхиме!

Дід Юхим *(допався до кисета)*. Радий старатися... Побачив та як крикне: «Здоров був, молодець!» Я так і скочив. Дивлюсь, аж це ти...

Ганна. А вже мені оце куріння ввірилось! Тож вікон не видно!

Дід Юхим Кури його, прокляте зілля, воно Богові не вклонилося. Кажуть же люди, якщо не брешуть, що колись Бог та святий Петро прийшли на землю...

Копистка. Тут ось монашки такої розказали, що... От

якби дізнатися, коли вони прийшли?

Дід Юхим Хто?

Копистка. Монашки...

Дід Юхим Та не монашки, а Бог з Петром!.. Ішли степом. То всі трави й квіти вклонилися їм низенько, один тютюн не вклонився...

Копистка (до Ганни). Ти не бачила їх вчора?

Ганна мовчить.

Дід Юхим Кого? Бога й Петра?

Копистка. Та монашок.

Дід Юхим Та я тобі не про монашок, а про Бога та Петра! Слухай! Один тютюн не вклонився. Тоді сказав Бог: «Будеш ти, тютюне, однині проклятий, і палитимуть тебе люди, доки світу...»

Копистка (замислився). Гм... Треба було б мовчати!

Дід Юхим Як мовчати?

Копистка. Хай би вони язички свої порозв'язали...

Дід Юхим Хто? Бог та Петро?

Копистка. Та монашки, діду! Було б мені, кажу, помовчати та послухати, чого б вони наказали...

Дід Юхим Та ти слухай! Бог тютюнові сказав...

Копистка. Побіжу. (Та й подався з хати.)

Дід Юхим (до Ганни). Та куди це він зірвався? (По паузі.)

А сонечко вже за сніданок! Чи нема у тебе там?..

Ганна. Їсти? Учора ж і послідки вишкребла – хіба повилазило?

Дід Юхим Та ні... Води гаряченької...

4

Двері навстіж – чобітками зарипів Панько, секретар сільради:

– Та що скоїлось – сюприз який чи пужар, дядьку Мусію?

За Паньком увійшов Му сій Копистка, за Кописткою – Іван Стоножка, господар хати.

Копистка. Та кажу ж – провокація... У церкву, кажуть, коней навели... Я зразу не добрав діла, а тоді подумав-подумав: це ж вони все село нам зворушать, а найпаче багатіїв отих – Гирю, Годованого... Добре, що догадався – трах-та-ра-рах, погнав парнишку і сам оце...

Панько. Дурниці! Ніякої військової небезпечності... Просто баби понапивались опію релігії та й плещуть язиками...

Копистка. Ой, не кажи! Такого, брат, наплещуть, що аж-аж... Треба побігти наглянути. Найпаче до Гирі під двір, до Годованого.

Панько. Плюньте й розітріть!

Копистка. Не можна!.. Не будь Гирі, Годованого – на-

плював би, а так... Чує моя душенька...

Панько. Не ходіть – є йтересніше діло. Копистка. Я на хвилинку! Тільки до Гириноного двору... Я зараз!

Уже взявся Копистка за клямку, як тут Панько пляшку з-під поли на стіл та:

– Вип’ємо, дядьку Мусію?

Копистка (*очізабігали*). Ні, я, мабуть... побіжу. (*А сам за кiset, ще й дідові дав.*) Ось тільки закурю... і побіжу.

Стоножка. Поспієте, сваток! Сідайте, товаришу секретар!.. Ганно! Чи нема у тебе там...

Ганна настовбурчилась.

(*Він до неї стиха.*) Товариш же секретар наш... Зранку не їли... і той...

Ганна. Одної лише капусти дві чи три пелюстки, а більш нічогісінько...

Панько (*уші чуткі*). Дайош, тітко, й капусти! Аби в животі було чим подряпати...

Стоножка. Треба ж, як-то кажуть, по-братськи...

Дід Юхим, кахикнувши, пішов до припічка.

А ви, тату, куди?

Дід Юхим Та я вже, сину, їв...

Стоножка. Ага, ото й добре...

Панько (*наливши Стоножці*). Хазяїну! Пожалуста...

Стоножка. Нашому брату й не годилось би тепер пити, та вже нехай нам радянська влада простить...

Панько. Саме тепер треба пити... Чому? А тому, що в самогоні хліб є, так би мовити, – сила, а ми без хліба... Сьорбаніть, дядьку Мусію.

Копистка (*повагавшись, взяв чарку, вихилив, сполоскав зуби*). І не пив би, дак через зуби... Крутять і крутять, немов у них контра завелась...

Ганна. А за монашками хто брався бігти?

Копистка (*мов не до нього було сказано*). Гм... Ми випили, а за діда забули...

Стоножка. Та той... Вони он закуняли.

Копистка. Не годиться так... А знаєте, що я надумав?.. Як був я в городі, то бачив, як ушановували трудових героїв... Ой ловко вийшло! Предсідатель таке слово сказав, що аж-аж... Каже: «Спасибі, товариші, що потрудилися для совіцької власті. Скільки віку, – каже, – вона вас не забуде».

Стоножка. А хто ж вони за люди, оті герої?

Копистка. Думаєш, пани? Наш брат, трудовий елімент! Один дідок був з робочих – так його на руках гойдали... їй-бо! Щоб не пити оце по-дурному, даваймо діда Юхима вшануємо? Га?

Панько. А це – кумедія буде... Дайош!.. Гей, діду!

Копистка й Стоножка (*до діда*). Діду Юхиме!

– Тату!

Дід Юхим Га-га!

Копистка. Просимо до столу, як трудового елімента...

Ганна. Люди просять на чарку горілки...

Копистка. Жаль, нема музики, а то б зараз ушкварили дідові «Інтернаціонала»... (*Наливши чарки, подав одну дідові.*) Ну, брати-товариші й ви, Тарасовичу! Поздоровляю вас, Юхиме Тарасовичу, як трудового героя, од щирого серця... Спасибі, що потрудилися за свій довгий вік, бо совіцька власть... От не вмію як слід балакати!..

Панько засміявся.

Ану, Панько, ти!..

Панько в регіт.

Гех, якби ж то я вмів говорити! Я тоді б сказав таке, що попадали б усі буржуї у світі... а дід Юхим возрадовався б...

Панько. Ану, дядьку Мусію! Йй-бо, йтересно...

Копистка. Граждани буржуї! – сказав би... Шапки скиньте перед дідом, чолом йому бийте, таку вашу маму... Він вам землю орав? Орав... Овець випасав? Випасав. А скільки солі виволочив? Сто літ робив? А що собі придбав? Горб на спину та ціпок у руки, та ще денікінських шомполів

у спину... Ех, ви!.. А ще вчені... Та що там казати... Вра – і більш нічого!..

Панько (*аж зайшовся*). Вра-а!..

Дід Юхим Оце мені нагадало, як колись ми генерала Гурка на вра брали... Ще за турецької війни...

Панько. Ану, діду, ану?

Дід Юхим Стоїмо ми раз, да... (*Звівся на ноги.*) Коли підїздить отак (*показав у вікно на стіжок соломи*), як до соломи... «Здорові, діти мої, орли!» (*По цім слові покивав головою і урочисто додав.*) Та й заплакав...

Панько (*так і розлігся*). Заплакав? Ха-ха-ха... А Скобилюва-генерала ви, діду, бачили?..

Дід Юхим Аякже... Видав і Скобилюва. Дісьвительно, підїздить отак, як... до соломи... «Здорові, діти мої, – говорить, – орли!» (*І знову суворо, врочисто.*) Та й заплакав... (*А в самого аж сльози.*) На вра взяли, як оце ви мене... Спасибі вам...

Копистка. Грай, музико, «Інтернаціонал»!.. Жаль, що немає моєї Параски... Хіба побігти?..

Панько. Куди?

Копистка. По жінку...

Панько. Плюньте на жінку... Хто тепер з таким барахлом возиться? Моді нема. Тепер яку попав, та й жінка. Правду кажу?

Копистка. Ні, братику, це не так. Це ти, не во гнів будь сказано, трошки брешеш...

Панько. Я брешу?..

Копистка. Бо чоловік не півень, і обратно ж: без жінки, як без хати...

Панько. Дурниці! Ви докажіть, що це іменно так.

Копистка. Та хоч би й я з Параскою...

Ганна. Годі вже – з Параскою!..

Копистка. Тридцять годочків, як один, вижили. А бувало всього. Бувало, й нап'єшся отак та прителіпаєшся додому без розуму... Прокинешся вранці – у кишені вітер, у голові ковалі. То вона: «Що, п'яного, голова болить?» – «Болить, Парасю, ой як болить...» Одчине скриню, витягне шкалика: «Сідай, – ка', – п'яного, та випий із жінкою». Сіли, випили, закусили...

Панько. Це не доказ і не йтересно... Гех, як був я у повстанцях! От де було, да... І обще йтересно було. Не то, що тепер: хліб повивозили, голод... Вип'ємо!

Копистка. Підожди... Бо було ще й гірше: не то що хліба – кізяка, щоб витопити, не було. А надворі б'є, мете, ще й до того ніякої тобі совіцької власті не було. То вона: «Знаєш, – ка', – старий, що я надумала?» – А що?» – кажу. – «Продамо хату?» – «То й продамо», – кажу... Що ви думаете – продали хату! Ну, там сіли, випили, закусили, а тоді як пішли у найми, як пішли... І де вже ми з нею не служили...

Панько. Не йтересно!

Копистка. Підожди! Засадили мене в тюрму за те, що панську економію палили. Сидю у віконця та й кукую. Коли

трах-тара-рах – жінку приводять... Побачила мене, гукає...

5

Аж тут увійшла Параска:

– Ось де він сидить, руда сатана!

Копистка. Парасю!

Параска. Йди, п'янюго, додому!

Дід Юхим Ага, впіймавсь?.. Хрестись мерщій та читай – да воскресне Бог...

Копистка. Ось вона, моє ладо. Парасю!.. (*Шуткуючи обняв її.*)

Параска. Одчепись, нечиста сило!.. Мусію! Та хіба на людях так годиться?

Поцілував.

Хай ти скажишся... Та пусти!

Копистка. Парасю! Подивись мені у вічі... не так!.. Параска. Додому йди, нечиста сило!.. Ти ж слово давав не баритись...

Копистка. Та нема ж у нас дому. Ні хати, ні худоби... Клопіт нам який, чи що?

Параска. Авжеж, клопіт!.. Гуляєш, а там он монашки по хатах, як ті ворони на хугу...

Копистка. Знаю! Зараз побіжу. Ось тільки випий чарочку, ладо моє...

Панько. Випий, тітко, слিশ?

Ганна. Та випий, свахо, коли чоловіки просять!

Дід Юхим (до *Копистки*). Та кресни її кулаком раз! А то припадає, як півень до курки...

Копистка. Ви не дивуйте, що вона зверху сердита... Всередині ж серце у неї – дак істинно пуховая подушенька... Та що там казати! Випий, зіронько! Та випий, ну тебе к лихій матері!

Параска. От сатана, таки спокусив. Ну, за ваше всіх здоровлячко!.. І за твоє, моє ладо коханеє!

Копистка. Ура-вра!.. А слухай, Парасю, що я надумав...

Параска. А що, старий?

Копистка. Живем ми до якого часу благополучно, а що далі з нами буде, то й ти, мабуть, не знаєш...

Параска. Пхи, голоду не бачили?

Копистка. Тр-р-р, старенька... Підемо в город та на патрет ізнімемось!..

Ганна. І куди вам, мурим, та на патрет!

Параска. А що ж!.. І підем!.. Шкоди од цього людям не буде.

Копистка. Трах-тара-рах, резолюцію прийнято!

Припадаючи на ліву ногу, увійшла Орина, старчиха. Стала у порога:

– Здрастуйте-е!

Копистка. Здрастуй, мамашо!

Орина. З п'ятінкою вас усіх святою... Бачте, – по миру побираюся... До кого не прийду – гонять, лають... Такий голод. Голод-голод...

Панько. Голод скрізь, бабо.

Орина. Та я оце й подумала: завітаю до комітетських. Хоть самі вони без хліба, дак хоть тепле слово скажуть...

Стоножка. Чи не зосталося там капусти?

Ганна (*тільки пальцями хруснула*). Нема.

Копистка. Ну то хоть випий, мамашо!..

Орина (*випила*). Хай же вам, мій таточку, Боженька за це та ласку духу свого пошле!

Копистка. От якби він замість духу та лантушок борошна кинув! А духом ми вже давно живем, мамашо.

Ганна. А то правда, Орино, що ти, кажуть, ката зварила?..

Копистка (*аж рукою замахнувся на Ганну*). А ще про що спитай! Ну й кручена...

Стоножка. Ганно!

Дід Юхим Та вдар її, Йване!

Орина (*заплакала*). Коли ж п'ятеро, вірите... Од першої Пречистої без хліба... А тут і Оленка померла. Люди присікались – якби, кажуть, рідну доньку, то не поховала б без батюшки... А я, от побий мене Боженька, таточку, не чужа Оленці... Аж тепер признаюся: у житі родила, принесла й сама собі підкинула.

Панько (*кулаком об стіл*). Не йтересно! Годі!.. Набридло мені усе це... Щодня у сільраді: той помер, той помирає, а той пухне... Дурні ми були, що хліб дали вивезти! Ходили, шукали, трусили, а що нам за це? І обще революція не йтересна стала, от!..

Повів Панько оком, випитуючи кожного приховану думку. Похнюпились усі, мовчали. Тільки в Мусія губи аж бриніли, от-от щось скаже. Засміявся Панько:

– Ну, це я шуткома... Вип'ємо, дядю Мусію! Вип'ємо, та розкажіть такого, щоб за пупа взяло!..

7

Ніхто й не помітив, як у хату ввійшов Серього Смик, голова сільради. Почув він Панькову мову:

– Ну, коли вже Панькові захотілось такого, щоб за пупа взяло, то я розкажу...

Панько. Це ти, Серього?

Смик. Ні, не я...

Копистка. А ми оце трошки...

Смик. Бачу... Так хочеш такого, щоб за пупа взяло?

Панько (*зняжковів*). Та то я так... Згадалось, як у повстанцях, да... Один чудій розказував... Кишки рвали...

Смик. Я кращої розкажу... Такої, що й пупа порвеш. Хочеш?

Панько. Дайош!.. Тільки ти випий... І щоб було йтересно.

Смик. А слухай!.. Сьогодні я довідався, що Гнат Гиря млинового предкомові не платив. Був агент у волості й казав, немов у Гирі є посвідчення з печаткою й підписами од нашої сільради, що його млин ціле літо не молів...

Копистка. Гирин млин? Та він ще й тепер меле...

Смик. То оце я й питаю секретаря, молів чи не молів Гирин млин?

Панько прикипів до лави. Хотілося устати. Не зміг.

Хіба вже за пупа взяло?

Панько. Дурниці!.. Це на мене поговори... Це брехня!
Ти докажи, а не так...

Смик. Як?

Панько. Не такечки, як...

Смик. Ну як?

Панько. Як той... як його...

Смик (*важко підійшов до Панька*). Ти посвідчення пи-

сав?

Панько. Яке посвідчення?

Смик. Посвідчення Гирі, що його млин ціле літо не мов?

Панько. А чорт його зна! Може, й писав... Бо в мене вже нерви в голові заплутались од такої роботи, що з рання й до ночі сидиш у Раді та пишеш статистику...

Смик (*важко вгруз руками в стіл*). Ти не викручуйсь... от... Посвідчення ти написав за три фунти кримського табаку... Звільнив Гирю з черги в підводи, бо виявся за його дочкою... і продавав наше більшовицьке движення.

Панько. Хто продавав? Ти докажи!.. Да й плювати хотів я на цей твій виказ! Бо я теж переверот у революції робив і з кадетами воював. А млин – це дурниці, й обще ми ще побачимо, які будуть докази... (*Одскочив до порога.*) Я в повіт напишу. Я ще покажу вам!.. (*Ударив дверима. Вийшов.*)

Смик (*услід*). Ах ти ж... Юда-предатель! Хабарник! Гад! Прийшов наказ з повіту: забороняється хліб одбирати й трусити, дак про це перший узнав... не я, голова сільради, а Гиря... Гирі продавався гад і революцію продавав по шматочку...

Посмутніли всі у хаті.

Стоножка. Аж тепер я бачу, який ми ще темний народ... Повна ніч в голові. То був урядник, хабарі брав, а тепер свій

брат спотикається.

Копистка. Не журись, браття!.. Тільки держись купи, голвне тут – контахту держись... Повагом, повагом – та й вийдем на рівний шлях... Та що там казати!.. Сідаймо та вип'ємо, закусимо, поговоримо про це!

Смик. Вилий!..

Копистка (*не дочувши, налив йому чарку*). Чарчину од серця, щоб не пекло...

Смик. Вилий, кажу!

Копистка. Та що ти, Серього?..

Смик. Вилий!..

Копистка. А не гарячись, братухо, тр-р... бо можна захекатись!..

Смик. Вилий, бо це той самогон, що Гиря умисне підкинув, як хліб у його шукали... Знав, як замазати очі комісії. Підкинув п'ятнадцять царських карбованців, оберемок старої вовни, а всередині барильце самогону поклав... Де б шукати далі, а комісія за барильце, та й назад...

Параска. А не казала я?

Смик. Бо Панько перед вів!.. А я знаю, що в Гирі ще одна яма з хлібом є.

Параска (*до Копистки*). Не казала: ой, Мусію, не водись з Паньком, не пий!.. Дак хіба послуха, руда сатана!..

Копистка. Знаєш що, Параско?

Параска. Що?

Копистка. Не піднімай преній, от що!.. (*До Смика.*) Так

не вип'єш?

Той ні слова.

Ну, як так, то й я не питиму. І ніколи більше не питиму... Та що там казати! Виливай її к лихій матері, Серього! (*Дивиться, що Смик жде, щоб він вилив.*) Знаєш, Парасю, що?

Параска. Ну що?

Копистка. На, вилий!..

Параска. А сам ти що – боїшся?

Смик (тоді). Авжеж, боїться.

Копистка. Народнее ж добро...

Смик. Куркульського самогону вилити боїться!.. Аякже!
Це ж святе причастя Гирине, а Мусійове добро.

При цих словах аж крєкнув Копистка. Схопив недопиту пляшку – підійшов до помийниці та й узявся виливати. Тиша в хаті стала. Всі до Копистки повернулись, аж витяглись. Як уже вилив Мусій самогон, підійшов до помийниці дід Юхим. Постояв, подививсь і усміхнувся:

– Горе нам... Та й ми ж сукині сини!

Копистка. Трах-тара-рах, резолюцію прийнято!

Вася в дверях:

– Дядю Мусію! Монашки у Гирі... Акафіста вже читають... Людей повен двір... Кажуть, од архирея прийшли з благословенням.

Завіса

Дія друга

1

У Гириній хаті черниці акафіста читали. Жінки приспівували:

– Радуйся, невесто неневестная!

У порога глухонімий Ларивон на сторожі стояв, темний, високий, з дрючком у руках. Музикав:

– Го-гег-гу-ги-и...

Шепотіли жінки:

– Чули, що монашки казали?

– Аякже! У монастирі коні стоять, ігуменю замучено...

– А чули, знаки на небі появились?

– Аякже! Хрест зоряний вночі й титла огняні, щоб ополчалися на комунію...

– А правда, що в одного чоловіка дитина народилася, стали хрестити, а воно на сокиру обернулося?

– На канат, я чула. Це знак тому, що багато ще люду загине на шибеницях...

– А сокира – то на кров, кажуть...

Приспівували:

– Радуйся, невесто неневестная!

Гомоніли тихо чоловіки:

– Бачили, половина комнезамів пухлі ходять?

– Аякже! Стоножку Івана питаю, чом їх не рятує комуна.

– Ну?

– Мовчить.

– Невже мовчить?

– Ані слова. Мовчить та ще гірше пухне.

– Кумедія, хи-хи-хи...

– Отож, кажу, чи чужого хліба об'ївся, кхи-кхи-кхи...

Приспівували:

– Радуйся, невесто неневестная!

– Собак їдять.

– Так їм!

– Котів.

– Отак їм!

– Радуйся, невесто неневестная!

Задзвонив годинник.

Хтось (*почислив*). Раз, два, три... сім, вісім.

2

Гиря вийшов із другої хати:

– Кінчайте, сестриці, бо вже ніч.

Всі (*загомніли*). А пора!

– Авжеж, пора!

Стали розходитись.

– Спасибі, сестриці, за акафіста!

– І вам (*до Гирі*), Гнате Архиповичу! За просвіщеніє...

У сінях.

– А сніг! А мете!

Розійшлися. Монашки – як тіні. Тихо погасили свічечки, безгучно вийшли в другу хату. Гиря підійшов до глухонімого, на кивах, на мигах показав йому:

– Ну, а ти чого стоїш? Цібе на сторожу!.. Що? Ага, пайку ждеш, їсти хочеш. Дам, дам... Тільки трошки дам, щоб не спав та злий був. Краще будеш стерегти... (*Причинив двері в*

цуканчик, гукнув.) Лизю! Уріж там Ларивонові скибку хліба. Чуєш?

3

Увійшла Лизя у шовковій юці, на високих каблучках. Гиря до неї:

– Уріж, кажу, Ларивонові... Та що це ти моду взяла прибиратися щовечора, як на весілля? Що це за норови на тебе напали?

Лизя. Які там норови? Ще що видумайте!

Гиря. Та ще й набілилася?

Лизя. Пхи!.. Ще що видумайте!

Гиря. Зараз скинь! Люди приходять акафіста слухати, а вона... Одразу чутки рознесуть, що ми барахла за хліб наміняли...

Лизя. Та коли ж я приберуся? Вже два тижні, як той акафіст читається...

Гиря. Тоді, як голод перестане, а тепер не смій!

Лизя. Пхи! Як голод перестане. Ще що видумайте! Он Кілька Годованого щодня прибирається.

Гиря (*повів очима*). Я тобі кажу. Чуєш?

Лизя взялася кряти хліб.

Багато не рїж! Та не криши, чуєш?.. Дай-но сюди крихти!

Лизя одкинула ножа.

Та не сердься! От повечеряємо, тоді й прибирайся. За-
навісь вікна й хорошись собі хоч до ранку, аби тільки ніхто
не бачив...

Лизя. Та я тільки приміряла, а ви вже й на крик.

Гиря. Ну годі, не сердься! Бач, усього понамінював тобі.

Лизя. Пхи! Он у Кильки Годованого барахла ще більш
нашого. У неї пахощі французькі й гітара...

Гиря. Ну нічого. От скоро я поїду в город і куплю тобі
знаєш що?

Лизя. А що?

Гиря. Ану вгадай.

Лизя. Пхи! Стану я ще вгадувати.

Гиря. Дуреня ти! Грамофон тобі куплю. Кажуть, що де-
шево стоїть – півпуда ячменю.

Лизя. Папашо! От аби ви купили мені духів... У такому
гранчастому бутлику. Що запашні – міри нема! Ось поню-
хайте. *(Дала йому хусточку.)* Килька побризкала.

Гиря *(понюхав хусточку).* Ти ба, й справді пахуще яке,
немов миро церковне. Ти розпитай Годованих, де вони ку-
пували. Поїду в город і тобі куплю.

Замугикав глухонімий. Гиря до нього:

– Зараз дам!..

Лизя. І навіщо ото закликаєте його в хату! Вошей на йому, грязюка, що й страшно дивитись... А смердить!..

Гиря. Він акафіста стеріг, старців не пускав...

Лизя. Ой, їй-бо, не можу дихати! Пху, як з барлоги! Утечу!

Гиря. Не показуй виду, а то ще розсердиться! Ти не дивись, що він глухий і німий. Норовистий, а злий! Правда, дядюго, що хоть дурний, а злий?.. Ну, на тобі твою пайку... Та перехрести лоба, глуха манія... Де вже там! Підожди, хоть я за тебе помолюсь. *(Повернувся до божниці.)* Отче всіх, на тя вповаємо, і ти даєш нам пищу...

4

Тихо, через силу ввійшла Орина. Лизька накрила хлібрушником:

– Папашо! Орина!..

Гиря *(обернувся, заступив хліб)*. Ти знов приперлась?

Орина. Драстуйте-драстуйте, татонько мій рідний!.. Хоч шматочок дайте!

Гиря. Скільки я тобі казав, що нема в мене хліба! Сам голодний сидю.

Орина. Хоч шкуриночку, мій боженько...

Гиря. Тобі що сказано?! Нема!

Орина. Хоч понюхати дайте, а то ж усе сніг та сніг... Що вже набридло його їсти.

Лизя. Ідїть з хати, бо холоду нанесли...

Орина. Хоч гарячої водиці, щоб погрітися. Ой, любі мої, золоті мої, я ж у вас колись служила, хату мазала і тебе, моя доню, няньчила... Доглядала-доглядала, як свою рідну. Та все тобі співала оцієї, як її... Пам'ятаєш?.. *(Заспівала.)*

М'ята моя рум'яная,
Дитя моє коханеє.

Гиря. Кажу тобі – хліба нема! І не буде!.. До комуни йди!

Орина. Хоч капельку, хоч посидіти, бо вдома ж холодно-холодно... Я тільки хвилиночку, я тільки отак рученьками до тепленького, бо вже, здається, цілий вік сніг іде... *(Торкнулася пучками комина.)*

Гиря *(як не визвіриться).* Буду з тобою ще панькатися! Геть, собача печінко, з хати! Чуєш?

Посунулась Орина в сіни. Коли тут Ларивон до неїмугика, тиче їй у руки свою пайку хліба. Вийшли.

Лизя. Чи не симпатія вона йому! *(Зареготалась.)*

Гиря *(плюнув).* Пху! Ти диви на його, на глуху манію... Та куди ж це він? Оце так історія! Собак покрали, а тут ще

й сторож за старчихою побіг.

Ларивон вернувся. На голові й на плечах сніг.

(До його.) Дурний ти, як беркові штани! Та не реви, як той віл... Оддав хліб, тим і здобрій. Більше не дам! Не дам, не дам!.. Бо ще понесеш якійсь симпатії, а вона й розбовкає на все село, що в мене є хліб... Цібе на сторожу – ніч!.. Підожди, я сам за тобою вийду та покажу, де стояти й ходити, щоб і церкви доглядав, і моє добро стеріг... А ти, Лизю, постели мені в цій хаті, бо тут зручніше буде з вікон поглядати. *(Вийшов за Ларивоном.)*

Лизя занавісила вікна, принесла дві подушки, кожух. Потім вийняла люстерко і почала виглядатись. Заспівала:

Об чом, дево, плачеш,
Об чом сльози ллеш...

5

Чобітками рип-рип увійшов Панько:

– Здрастуй, Лизько!

Лизя. Паню!

Панько. А старий?

Лизя. Цс-с... Вийшли до худоби... Та струси сніг, на якусь марюку похожий! *(Почала сама трусити.)*

Панько. Дурниці! Не чіпляйся хоть ти...

Лизя. Диви, який сердитий! Яка це муха тебе вкусила?

Панько. Не муха, Лизько, а... *(Потер лоба.)* Слиш... дай шамати, Лизю!.. Зранку не їв.

Лизя. Я б дала, Паню, та зараз увійдуть папаша. Краще, як вони ляжуть, тоді. Чом учора не приходив? Я й борщу була залишила.

Панько. Ніколи було. Статистика замучила.

Лизя. І коли вже ти її скінчиш?

Панько. Дурниці питаєш! Хіба можна тепер статистику скінчити? Тількино складу та перепишу – один помер, другий помер, п'ятий, десятий... Чортзна-що робиться! Всю статистику мертві перевертають догори ногами.

Лизя. Зараз увійдуть папаша. Може б, ти вийшов на якийсь час у ту хату або надвір?

Панько *(узав її за руки).* Дурниці! Не боюсь, бо маю до старого діло. Слиш, Лизю... дай пошамати! Віриш, аж темно в очах і весь світ немов... хитається, хитається отак набік...

Лизя *(пригорнулася).* Зажди трошки, Паню! От нехай усі ляжуть... Тоді пошамаш... Слухай, Паню, а ти ж мене будеш сватати?

Не зрозумів Панько. Знову потер собі лоба:

– Сватати? Як це сватати?

Лизя. Диви! А ти думав, що так і ночуватимеш зо мною даром?

Панько. А, сватати! Себто весілля справляти, самогон пити, шамати. Шамати, сліш, Лизю, шамати я хочу! (*Подивився на неї голодними очима.*) Гляну на тебе й на себе. Ти, як цвіт той, вся налита – у мене ж самі маслаки... Сил нема вже, Лизю... (*Сів до столу. Схилився.*)

Лизя (*так і прилипла до його*). Як засватаєш мене та повінчаємось, Паню, ох і годуватиму: борщем, м'ясом, холодно наварю, вареників з масличком, сиром...

Панько (*аж застогнав*). Коли, коли ж це буде? Даваймо завтра, Лизько, сьогодні!.. Зараз!..

Лизя. А хто ж тобі заважа, дурненький? Проси папашу сьогодні, засилай сватів, а в неділю й до церкви...

Панько (*у став, одхилився од Лизі*). До церкви, кажеш... Не можна мені, бо я ще совецький. Та й патлатих не люблю!

Лизя (*напружилась, твердо сказала*). А ти ж думав як? Я хочу, щоб нас повінчали... Я хочу, щоб ти був моїм, нашим, а не совецьким...

Панькові згадалося:

– Ще як у повстанцях був, то волочив патлатих... Ех, і йте-ресно тоді було, да!.. Трощили ми буржуїв, як хотіли... Ке-

ренко було за поясом... (*Зарипіли чобітки. Завихрився чубок над лобом.*) Раз в одного попа ночували... От де сміху було, як на приставленії! Попаді наказали грамофона крутити, а попові гопака танцювати. Ха-ха-ха... Якби ти, Лизько, бачила, як він у рясі...

Лизя (*на його морозом війнула*). Не люблю я таких балачок!.. Перестань!

Панько (*знітився*). Йтересно було, да... А тепер голод, шамати хочеться, шамати... Хіба доведеться?.. А чорт його бери! Все одно комнезами мене з Ради вигризуть.

6

Гиря (*вернувся. Бликнув на Панька, на Лизю, усмішку в уса сховав*). А я чую – двері рипнули... Думав, що Лизя виходила.

Панько (*картуза в руці закрутив*). Доброго здоров'я, Гнате Архиповичу!

Гиря. Здоров, здоров, товаришу секретар! Яким вітром до нас?..

Панько. Та це скінчив діла у Раді та йшов додому... Дивлюсь – у вас ще світиться.

Гиря. Так-так... Ну, що там нового? Що чути?

Панько. А є новини, Гнате Архиповичу...

Гиря (*поважно, спокійно*). Ти б, дочко, дала Пантелеймонові Петровичу поїсти. Що там є у тебе?

Лизя. Трошки галушок зосталось.

Гиря. Галушки ж, либонь, холодні... Краще достань огірків, укриши сала абощо...

Лизя. Може, папашо, яечню спрягти?

Гиря. Во-во. Хай чоловік по трудах своїх попоїсть. Знаю, яке те писарювання, та й ще під лихий такий час... Жалювання, мабуть, не платять?..

Панько. Бомага з повіту прийшла: з усіх церков речі коштовні забрати: чаші, хрести золоті, обще – срібло, золото...

Гиря (*уважно*). Гм... Як це – чаші?.. Навіщо?

Панько. На голодних немовби. Так пишуть.

Гиря (*по паузі*). Гм... Приїдуть з повіту, комісія, чи як? П анько. Ні, тут... Як на обчеських зборах більш половини за це голоси подадуть, тоді вже комісію...

Гиря. Немовби виходить, що як народ скаже? Не силою?

Панько. Та воно так тільки пишуть, щоб комнезами перед повели... Оце Смик та Копистка по хатах і побігли...

Гиря. Ага... А збори коли?

Панько. Не буде.

Гиря. Як це... Адже ж пишеться?

Панько. Смик казав, навряд щоб біднота зібралась... Не дійдуть...

Гиря. А то так. Куди їм, сердешним... Не ходять вже, а лазять... Доведеться, м'ать, одкласти?

Панько. Так. Смик хоче, щоб по хатах підписались, щоб без зборів це діло зробити...

Гиря. Що?! А коли?

Панько. Немовби завтра.

Гиря (*аж стілець тріснув під ним*). Що-о? Завтра?.. (*Устав.*) Господи, ще не все! Ще не все! Та що вони думають – життя все зірвати, як двері з петель? А не дозво... (*Гримнув на дочку.*) Ану там, совайся скоріш!

Лизя (*здивувалася*). Папашо!

Стукнуло в причільне вікно. Гиря не почув. Зиркнув на Панька, потому на дочку:

– Пантелеймон же Петрович той... голодний, либонь, наробився, а ми його про те, про се...

Лизя. Та я й так уже захапалась. Хай краще Пантелеймон Петрович поможе в печі розпалити.

Гиря. Ще що скажи з дурного розуму! (*До Панька.*) Чи бачили таку ледачу дівку?

Панько. А чому ж не допомгти! Та я залюбки... Раз-два – левою! На послугу до вас, молодая хазяйко!

Лизя. Зараз ідіть у чулан та запаліть мені в печі! Солома й кізяки у сінях...

Панько (*стукнув, рипнув чобітками*). Радий слухати! (*Пішов*).

Лизя (*до збентеженого батька*). Хтось стукнув у вікно. Мабуть, Годований. Послі розпитаєтесь. (*Вийшла.*)

Гиря зиркнув у вікно. Пішов одчиняти.

7

Прийшли двоє: дід з ціпком і високий огрядний чоловік – Годований.

Дід з ціпком (*струсив сніг*). Насилу добились: б'є, мете, крутить, щоб ти знав. Прямо тобі ціла ліворуція. А тут ще Ларивон трохи дрючком не загилив...

Годований. Стереже, як часовий на посту. Насилу вгамували. Ху! А ми оце до вас, Гнате Архиповичу, прийшли, чи не знаєте ви...

Дід з ціпком (*перехопив*). Чого отой Смик та Копистка...

Гиря. По хатах бігають?

Дід з ціпком. Еге... Невже знаєш?

Гиря. Знаю.

Годований. Хто сказав?

Гиря. А є такі. (*Показав на двері.*) Не так поки що голосно кажіть, бо...

Годований. Ага. Молодця у вас дівка!

Гиря. Та вже діло своє знає...

Годований. Так оце ми до вас: що то значить, що вони по хатах бігають?

Дід з ціпком. Як би чого не вийшло, щоб ти знав!

Гиря. А вже виходить! Я оце по вас сестриць думав по-

силати...

Годований. Он як!

Гиря. Виходить так, як од архирея через монашки було упереджено: завтра братимуть з церкви чашу й хрест... Прийшла така бомага... Пишеться, щоб на обчеських зборах, з народного дозволу це робилось, та Смик і Копистка не дурні. Знають, що голота вся на збори не полізе, так вони ото й майнули по хатах своїх писати. Думають, без зборів це діло зробити.

Пауза. Сипнуло снігом у вікно. Годований аж за голову вхопився:

– Та невже ж таки заберуть?

Дід з ціпком. Га?

Гиря мовчки поправив лампадика.

Годований. Ну то як же, Гнате Архиповичу?

Гиря (*перехрестився*). Пора.

Дід з ціпком. Що саме, Гнате?

Гиря. Пора, кажу!

Скинулись Гиря й Годований очима. Один одного зрозуміли.

Годований (*по паузі*). Так граймо на тривогу?

Гиря. А так...

Дід з ціпком (*залупав очима*). Та що саме – не второпаю?

Годований. Це, діду Онисько, воєнний сигнал такий є – тривога. Щоб, значить, ать-два – і всі, як один, на ногах!

Дід з ціпком. Ага, ага!.. Тепер добрав діла.

Гиря. Удосвіта рано сестриці підуть по наших хатах. Казатимуть, щоб не піддавалися і хреста та чаші святої – анікому. Бо скоро, мовляв, край буде комуні...

Дід з ціпком. І большевицькому движенію, щоб казали.

Гиря. А виходить – край їм!.. Оце й золото з церков забирають, щоб було чим по загрянцях жити. Не дозволимо, Господи!

Годований. А як дійдеться чого?

Гиря. В усі дзвони вдаримо, з хуторів людей покличемо, муrom станемо!

Годований. Та ні, я про щось протчеє...

Гиря (підвів брови). Ви думаете?

Годований. А не обійдеться.

Пауза. Тріснуло в лампадику. На обличчі в Гирі тіні заграли.

Поправив лампадика і мовив глухо:

– Ну, що ж... і про такий случай є чоловік.

Годований. Хто?

Дід з ціпком. А я знов не второпаю, що ви й до чого?

Годований. Помовчіть, діду. *(До Гирі.)* Хто?

Гиря. Ларивон!

Годований *(несподівано, розложисто).* Хах-ха-ха! Оце вже ілюзійон!

Гиря *(зачепило його).* Не ймете віри?

Годований. Та... Глухе ж і німе. Як говорилося у нас, у драгунів – ідійот!

Гиря. Хочете, при вас наведу його на тропу? *(Гукнув у другу хату.)* А ввійдіть, сестриці, сюди!

Нечутно з'явилися черниці. Гиря до них:

– Побіжіть котора та покличте Ларивона! Він там, біля клуні або біля церкви... Через садок ідіть!

Черниці метнулись обидві.

Годований. Ет... Даремно й язика терти – воно ж не зрозуміє!

Гиря. Ви немов за дурного мене маєте...

Годований. Та ні! Ларивона я маю за дурня.

Гиря. А не такий вже дурний. Я йому на мигах, на знаках про царя й про комуну – про все. Та й сам він бачив, як хліб трусили та забирали... Там такий злий на комнезам, що аж-аж...

Годований. Ой чи такий же він до самого споду?

Вернулись черниці. За ними завіяний снігом всунувсь Ларивон. Без шапки. На голові білим вінком сніг.

Годований. Та в його шапки нема, чи як?

Гиря. А то як вітер, гроза або оце хуга, дак він без шапки отак цілу ніч виходить. *(Повернувся до Ларивона. На мигах, на знаках йому.)* Сідай, Ларивоне, до печі! Погрійся. Та сніг обтрусил, сніг... Та дрючка у куток постав... Не хочеш? То сідай так.

Замугикав Ларивон. Обтрусився. Тільки на голові сніг білим вінком зостався.

Годований. Та невже ото він розуміє?

Гиря *(на мигах, на знаках).* Дивись, Ларивоне!.. Комуна ота написала... комнезамам... що у нас хліб забрали й одвезли, знаєш?..

Ларивон замугикав.

От-от... Зрозумів? Комуна написала хреста й чашу з церкви брати, корогви брати. *(До Годованого.)* Він любить корогви носити. *(До Ларивона.)* Усе срібло-золото... Всі ця-

ці брати... цяці... (Показав йому на позолоту й срібні вінці в іконах.) Написали забрати!

Ларивон замуликав.

І чашу Божу заберуть! Чашу!.. Оту саму, що батюшка з неї меду давав тобі... Зрозумів? Но-но! Одвезуть, одвезуть. Зуби собі робитимуть! Бачив у комісара, що жив у нас отут на квартирі?.. Ну от... А церкву зачинять, запечатають і тебе наженуть...

Дід з ціпком. Як собаку наженуть, щоб ти зна... Гиря. Завтра прийдуть до церкви. Не треба пускати!.. Бити їх треба!..

Звівся Ларивон. Голосніш замуликав.

Смика отого, Копистку Мусія знаєш?..

Дід з ціпком (не втернів). Бити їх!

Засварився дрючком Ларивон. Замахав. Тіні по стінах побігли.

Гиря. Отак!.. Отак!.. (До Годованого.) От хто вдарить! А ви не вірили...

Годований (тоді й собі). Бий їх!

Дід з ціпком. За разв'орстку бий!

Годований. На махан бий!

Черниці (*й собі*). Бий їх! Бий! Бий!

Перша (*підскочила до Ларивона. Співає. Плаче*). Ми трудились... Килимки, обрусі ткали... Людям... Ми капусту, квітки поливали... Васильками пахло, сонечко було. А вони нас... на сніг... на мороз...

Друга (*збоку забігла. Простягла руки*). Хрест зняли на брамі... Хлак червоний там... А ми бігли, бігли... через греблю, лугом, степом... Ніч та сніг... Ніч та сніг... Ще й досі трусимось... Ось дивись – трусимось.

Обступили Ларивона. Сіпають, шарпають, плачуть. Гиря насилу їх вгамував:

– Та він же глухий, не чує... На знаках йому треба, на мигах... А ви... Та ви, дивіться, засмикали його! А господи!.. Та ви його ще з тропи зіб'єте, що допіру я навів... Одступіться!

Одсапались усі. Ларивон, сварячись, став до стіни. Сніговий вінок почав танути. Скотилися перші краплини – немов чужі сльози на Ларивоновім обличчі. Тоді Гиря до Годованого:

– А що? Тепер вірите?

Годований. Спиніть, бо ще когось загилить.

Гиря (до Ларивона). Ну годі... Завтра!.. Розумієш – завтра! Во-во... А зараз...

Зашаруділо щось, замацало за дверима. Всі обернулись до дверей. Гиря занепокоївся.

Це ви, сестриці, сіней не заперли... Хто там?

Почувся голос:

– Це я... Стоножка Іван. Одчиніть!

Гиря пошепки показав усім, щоб вийшли у другу хату.

9

Засніжений, спираючись на ципочок, тихо увійшов Стоножка:

– Це я, Гнате Архиповичу... От що я вам скажу, Гнате Архиповичу. Я прийшов... Позичте мені хоч з півпуда...

Гиря. Гай, гай, голубе мій, якби ж то я мав що позичити...

Стоножка. Озадку чи той... макухи, може, а то ж самі бачите – гину... У Ганни вже ноги спухли...

Гиря. По ширості скажу, Йване, зосталось ячменю того пудів з десять – держу на насіння. Ні жита, ні пшениці й озадку нема. Коли не віриш, ходім покажу горище, засіки, боч-

ки... Ось ходім!

Стоножка. Та нащо! Не треба, Гнате Архиповичу, я вірю вам...

Гиря. Бачиш, посивів? Ночами не сплю, все думаю, об весні помишляю, як сіяти будемо, Йване? На все село семеро коней зосталося: у мене, у Годованого, у діда Ониська, у Щербака Трохима. А пшениці – ні зернини, ні проса, ні гречки нема. От коли загибель прийде, Йване, дак це весною. Усім буде край!.. *(По паузі.)* Ну, що там кажуть Смик та Копистка? Невже тому правда, що мають забрати в церкві чашу Христову, хрест, позолоту й срібло?

Стоножка. Кажуть, бомага прийшла...

Гиря. Ну, а ти, Йване, як про це думаєш?

Стоножка. Не думав про це, Гнате Архиповичу, бо не могу... Світ в очах отак хилиться, крутиться... Запаморочилось у голові так, що іноді не знаю, де я й що мені робиться.

Гиря. Га? До чого довели людей! Дивитися тяжко...

Стоножка. Гнате Архиповичу!.. Може, у вас... кішка є, то позичте!..

Гиря. Стямся, Йване! Де ж таки видано було, щоб християнська душа вживала коли котятину... Та краще вже вмерти, як ото їсти котів чи собак...

Стоножка. Та ні, я не їсти... Миші завелись у хаті, дак Ганна просила дістати кішку...

Гиря *(засміявся)*. А де в тебе тії миші взялися! Давно,

м'ать, подошли вони... От що, голубе мій, дав би я тобі ячменю, якби ти...

Стоножка (*аж скинувся, ожив*). Я одроблю!.. Я...

Гиря. Дав би з останнього, кажу, якби ж ти одцурався їх, одсахнувся від Копистки та Смика та й повернув на християнську тропу...

Стоножка. Я той... я краще одроблю вам...

Гиря. А, голубе, що мені твій одробіток! Ти на правильну тропу вийди! Он завтра вони забиратимуть з церкви чашу і хрест, ти що їм скажеш? Дозволиш чи ні?..

У Стоножки голова поникла.

Га?

Стоножка засіпався.

Невже, питаюсь, дозволиш і з богів сорочки познімати?

Стоножка. Не знаю про це...

Гиря. Гм... Так ти й не знаєш?

Стоножка. Не думав про це...

Гиря. Гм... Якщо не думав, то піди та подумай, помисли. А тоді приходь! Тим часом і я подумаю, обчислю... (*Глянувши на годинник.*) Та дивися, вже скоро десять! Біжить час, обминає нас... І не зглянешся, як отак і смерть у двері набіжить...

Стоножка (*глухим голосом*). Гнате Архиповичу! Я за ва-

ми руку підійму... Як скажете, так і чинитиму...

Гиря. Е, ні!.. Я не приневолюю, я не силую тебе, Йване. Ти краще подумай, голубе, виваж все це, обміркуй...

Стоножка. Я вже надумавсь... Я за хрест і чашу... Щоб не брали їх, скажу, і щоб більше нічого у людей силою не брали.

Гиря. Ось-ось воно й є: щоб силою не брали! Святу правду, Йване, кажеш – щоб не брали силою!.. А брали, спитавшись у хазяїна, дозволу випросивши у людей... у громади... Ех, жаль який, Йване, що ти прозрів тоді, коли вже у мене силою забрали хліб, а ти ж і помагав його брати!..

Стоножка. Простіть, Гнате Архиповичу!

Гиря. Ну, та вже хай Бог тебе простить... Мішечка у тебе часом нема?.. Ага, торба!.. Давай... Та вона така, що пудів зо два влізе. Постій тут, я зараз... *(Вийшов у снін і скоро вернувся.)* А знаєш, Іване, ти ось що... Ти краще прийди по ячмінь до мене завтра чи там позавтра.

Стоножка. Я, їй-бо, дядечку, за хрест і чашу... Може, не вірите, то я заприсягнуся...

Гиря. Приходь завтра... Як тільки ото скажеш привселюдно, біля церкви, що ти за хрест і чашу, як тільки покаєшся, так і приходь... Позичу, голубе, їй-бо, позичу і так дам... Серця увірву шматочок, а таки дам...

Стоножка. Дядечку, Гнате Архиповичу! Сили моєї не вистачить до завтра... Боюсь, що не встигну, до церкви не дійду, десь упаду...

Гиря. А господи, не можу на такі муки дивитися... Не можу, Йване!.. Серце крається... Постій, постій, голубе... *(Підійшов до столу, одкинув рушника і, взявши в руки буханок хліба, урізав половину. Потому, повагавшись, ще шматочок додав.)* На, Йване! Оддаю тобі свій завтрашній пай, бо сам же давно на порціях живу.

Стоножка *(чолом йому оддавши)*. Спасибі вам!.. Спасибі!..

Гиря. А завтра приходь до церкви... Чуєш?

Стоножка *(із сіней)*. Прийду!

10

Вернувся Гиря в хату, аж тут Лизька із чулана вийшла. Очі сяють, на щоках ягідки грають. Підійшла і пошепки:

– Папаню, милий... Завтра свати до нас будуть. Чуєте? Свати!

Гиря *(стрепенувся)*. А не бреше?

Лизя. Ні, ні, щось на його оті комзлідні насіли, дак він на все рішився...

Гиря. Та невже?

Лизя. Цс-с...

Гиря. Рішився, кажеш?

Лизя. Цс-с-с, папаню... Не показуйте йому, що ми так ізраділи... Пхи!

Гиря. Гм... Подивлюсь на тебе, Лизю, – вилита ти мати. Покійна теж така була, царство їй небесне... Ну, йди, доню, до нього... Та гляди лишень, щоб не обдурив!..

Лизя. Пхи! Ще що вигадаете! Не на таку напав...

Гиря. А про церкву ти йому нагадала?

Лизя. Піде й до церкви.

Гиря. Гляди ж... А на весілля – духів отих та пахощів повне відро тобі куплю... Постривай ще... (*Озирнувся, одчинив якусь лядку, витяг пляшку самогону, одлив половину.*) На, почастуй... Тільки багато не давай... Та гляди мені!..

11

Вийшла Лизя, Гиря пройшовся по хаті. Із другої хати вийшов Годований, дід з цінком, черниці, Ларивон.

Гиря (*усміхнувся до них*). Чули?

Годований. Голова у вас, Гнате Архиповичу.

Гиря. Просвітляється життя, просвітляється. (*Повернувся до божниці.*) О Господи, царю небесний! Перебори ти силою своєю революцію! Попали ти її огнем своїм! Попелом укрий! Вітром розвій!

Черниці стали навколішки. Зашелестіли губами й широкими рукавами. Молилися всі:

– Поверни все на старий лад!.. Та невже ж ти не в силах подужати комуну? Бий її, троши, з корінням виривай геть!.. Ти покарав був Йова милосердного, дак ти ж йому повернув усе добро... Верни ж нам наше добро, що комнезами забрали!.. Верни коні, хліб, худобу, гроші!.. Ну верни ж, верни, тебе благаємо!..

Завіса

Дія третя

1

Біля церковної брами зібралась комісія: Смик, два незаможники. Підійшов Копистка з ключами.

Смик (*назустріч йому*). Ну як?

Копистка. Ключі ось, а піп не хоче йти. Каже, що хорий...

Смик. Він прочитав протокола і що з центру пишуть?

Копистка. Прочитав.

Смик. Ну й що?

Копистка. Дуже, видно, зрадів, бо губи так і вдарили тропака...

Смик. Кинь жарти!.. Ти йому сказав, що й як? Копистка. За все сказав... Каже – не вийду, хорий... Смик (*одімкнув браму*). Будемо брати й без його. А в протокол впишемо, що піп одмовився... Заходьте, товариші! (*Спинив Копистку.*) А ти в церкву не заходь, чуєш? Твоє діло тут наглядати. (*Пошепки.*) Наш Юда – Панько – ночував сю ніч у Гирі, спав з його дочкою, то, мабуть, про все уже вишепотів...

Копистка. Про це, братухо, я вже знаю. У мене жінка – телеграф.

Смик. Так я його сьогодні із Ради вигнав і наказав на очі не з'являтися...

Копистка. Торкай, братухо, торкай!

Смик. А як що трапиться, то...

Копистка. Ет!.. Не малолітне ж я дитя, – торкай!

2

Пішов Смик. Копистка, щоб не стояти на видноті, зайшов за примурок. Тільки скрутив цигарку, аж тут – Гиря:

– Що це ти, Мусію батьковичу, стоїш тут? Хіба чого стережеш?

Копистка (йому під тон). Авжеж, так! Даром не стояв би.

Гиря. Може, церкву святу, щоб часом ніхто не окрав?..

Копистка. Може, й церкву.

Гиря. Спитать би, чашу золоту, чи як?

Копистка. Сказать би, й чашу, і плащаницю, і все чисто.

Гиря. Гм... Од злодіїв, чи як?

Копистка. А то ж од кого, думаєш?

Гиря. Невже ж воно є такі, що й на Божеє добро вже зазіхають?..

Копистка. Якби то на Боже, а то ж на наше, на народне...

Гиря. Гм... А хто ж вони, оті злодії?

Копистка. Та ті ж самі, що, чужими руками хліб робивши, позакопували його в ями, як крадене, – ви!

Гиря. Ой, шануйсь, Мусію!..

Копистка. А то що?

Гиря. А то, що за такі слова... не помилує тебе Господь милосердний... Не помилує!

Копистка. А хто тобі казав за це?

Гиря. Не помилує!.. Знаю!

Копистка. Хіба з Богом балакав, що знаєш?

Звіром глянув Гиря на Копистку. Пішов.

3

Прибрела Орина:

– Здрастуйте, дядечку Мусію!

Копистка. Здрастуй, мамашо!

Орина. З п'ятінкою вас святою!.. Таки послав Господь ласку свою. Як не гнівили його, милосердного, а він таки зглянувся на нас, бідних.

Копистка. Як саме, мамашо?

Орина. Кажу ж, п'ятінку послав, а був четвер, і не знала я, чи й виживу з діточками – так же їстоньки всі похотіли...

Покрутив головою Копистка.

Оце прийшла під церкву. Кажуть, чашу золотую й кадиль-

ницю мінятимуть на хліб, дак я хоть подивлюсь, який він є... Може, таки п'ятінка святая і мені шкуриноньку або зерниноньку пошле... А як не то, то пережду тут до суботоньки... А в суботоньку, може, хто поминання до церкви принесе... Колись багато приносили. *(Сіла собі осторонь на сніг. Та все бурмотить щось, киваючи головою.)*

4

А вже до брами надійшов дід з ціпком. Стали збиратися чоловіки, жінки. Дід приступивсь до Копистки, лупнув очима:

– Хіба до церкви прийшов, Мусію? Сьогодні ж будень!..

Копистка. А ви, діду, чого прийшли, коли будень?

Дід з ціпком. Молитися прийшов, щоб ти знав, а не кадить, як ти ось, цигаркою. Кинь мені зараз! Хіба повилазило – церква?

Копистка. Та я ж не в церкві курю, а на вулиці. Кому яка з цього шкода?

Дід з ціпком. Не маєш такого права, щоб цигаркою смердіти під церквою! Не маєш права, щоб ти знав!

Злий голос. Та хіба вони послухають старих людей?

Дід з ціпком. Думають, що забрали собі слободу, дак можна й на Бога верхи сісти? Ні, він вам не стерпить. Він знайде на вас кару, пождіть, анахтеми. Він, милосердний, за-

гонить вас у пекло.

Копистка. Нехай в пекло – там хоть тепло. А піди у рай, то й за дрова дбай...

Дід з ціпком. Ач який! Ах ти ж безбожнику! Бузувіре ти окаянний!.. Кинь цигарку, кажу!

5

Прийшов Годований. Немов нічого не знаючи:

– Що тут такеє, діду Онисько?

Дід з ціпком. Отак, як бачиш. Стоїть коло Божого дому, та курить, та смердить, щоб ти знав, цигаркою.

Годований. А чого, дозвольте, стоїть?

Дід з ціпком. Спитай його!

Хтось із людей. Чашу, святиню церковну забирають!.. Позолоту, срібло...

Годований. Як це забирають, дозвольте? Хто бере? По якому праву?

Хтось із людей. А по такому, як і хліб брали. Комуні отій.

Годований (*прикидаючись*). Дозвольте, то хліб – вещь зрозумілая, але ж чаша й хрест – це ж Божії речі... Та хто бере?

Копистка. Комісія.

Годований. Яка така комісія? Хто її обрав?

Копистка. Народ.

Злий голос. Який народ? Де той народ?

Копистка. Бедний народ.

Годований. Та народ аж ось коли сходиться, а про комісію то ніхто, ма'ть, і не чув.

Копистка. А я кажу – которий найбідніший народ. Як і помагається тепер.

6

Прийшли ще люди. З ними Стоножка, дід Юхим, Вася, Параска. Гомін пішов.

Годований. Ось що, Копистко! Ми, народ, вже знаємо про все... Бо ми, народ, знаємо, коли й яка з повіту бомага прийшла і що в тій бомазі пишеться. Ми, народ, тепер питаємось, як це так? В бомазі пишеться, щоб брати срібло-злато церковнеє з дозволу народного, а ми, народ, про це знаємо?

Голос (*незаможницький, з натовпу*). Котре бідне – знає, як один.

Годований. Підожди там!.. Як це так, ми, народ, питаємось, що в бомазі пишеться так, а ви чините навиворіт, та ще й нишком од усіх? У бомазі сказано, щоб на обчеських зборах проголосовані були всі церковні речі, а ви, як ті злодії, вдерлись у церкву і що робите?

Дід з ціпком. Чуєш?

Годований. Так оце ми, увесь народ, і кажемо: чи дамо,

чи не дамо чашу і хрест – об цім ви в народа спитайтеся!..

Гомін. У народа спитайтеся!..

Дід з ціпком. Чуеш, що народ каже?

Копистка. Та який же з вас народ, чудак ти, чоловіче?

Дід з ціпком. Як так?.. А хто ж ми, щоб ти знав?

Копистка. Ви ж незорганізований елімент, та й усе...

Годований (*по паузі*). А ми ось що, граждани, комісія од народу! Ходімо зараз у церкву та й заборонимо їм по закону совецькому...

Копистка. Ша!.. Подождіть!.. Закон-то совецький, та не про вас його писано.

Годований. Та ти чого тут розкамашуеш? Що ти нам – начальство чи хто?

Копистка. Не начальство, а совецька власть!

Дід з ціпком. Яке ти маєш право?.. Хто тебе настановив?

Копистка. А звісно, не ви, діду. Були такі, що настановили... Ми тепер власть і більше ніхто!

Годований. Розступись, море, – кізяк пливе.

Дід з ціпком. Оце правда – розступись, море... Недавно з кізяка й не вилазило, а тепер – начальство!

Параска (*тут як не вихопиться*). А вам досадно? Так? Аж очі пухнуть з досади, що колись Мусій мій з панського загону й не вилавив, а я в кізяці й діти плодила, а тепер... тепер питають: де тут живе товариш Мухін Копистка?..

Копистка (*посміхаючись*). Тут! Осьдечки я, Мусій Хопистка!

Параска. Не перебивай, сатана!.. Пожалуста, на зїзд до нас... Ось воно! Колись моєму сатані й на землю забороняли сісти, а тепер його й на плисові крісла садовлять, раду з ним радять, як воно, що й до чого, а вам що? А вам сто сухих досад од цього!..

Копистка. Трах-тара-рах – оце вам, діду, резолюція!..

Дід з цїпком. А ти... А ти кинь цигарку, кажу! (*Та й замірився на Копистку цїпком.*)

Копистка (*не зворухнувся*). Ша, діду!

Дід з цїпком. Кинь, бо...

Копистка. Не дмухайте, діду, проти вітру...

Дід з цїпком. Бо...

Копистка. Бо пуп увірветься.

Ударити дід не наважився. Одступивсь. Трясеться.

7

Разом сливе вийшли: із церкви – комісія, з-за огради – Гиря, монашки, глухонїмий Ларивон. Натовп подався назад. Галас упав, ущух.

Смик. Що тут таке, Мусію?

Копистка. Та як би тобі й сказати... Виходить інцидент.

Смик. Що саме?.. Хто?

Параска. Та хто ж, як не дід Онисько, Годований... Бач, досадно стало, що мій рудий...

Копистка. Та цить!

Дід Юхим десь луною озвався: «Моя мила, щоб ти воза не побила!»

Незорганізований елімент поприходив і за пазухою свою резолюцію держить...

Смик. Яку тут резолюцію? В циркулярі пишеться, хто буде невдоволений, хай о своїм невдоволенні напише до повітової комісії, і там розсудять...

Годований. А ми, народ, знаємо, що в циркулярі обратне пишеться. Отож ми, народ, і питаємось: як це так, дозвольте? Пишеться, щоб брати срібло-злато церковне з дозволу народного, а ви як берете?

Гомін. Хто вам дозволив?

– Сказано, щоб на обчеських зборах!..

– Пишеться, щоб увесь народ проголосував, а ви самі?

Смик. Хто нам дозволив?.. *(Нагукав.)* Стоножкин Василько! Ось іди сюди, Васю! *(А сам до Копистки.)* На, Мусію, подержи, поки ми протокола їм прочитаємо...

Немов блискавка в очах у всіх блиснула, як побачили, що Смик дав Копистці речі церковні, в голубу тканину повіті.

Копистка *(помітивши блиск цей і рух).* Не гарячись, Сергію! Чуєш?

Смик. Не боюсь, бо маємо право!.. (*Вийняв протокола.*)

Товаришу Вася! Прошу вас прочитати.

Вася (*почав читати*). Протокол найбідніших громадян слобідки Рибальчанської. Слухали й постановили ми собі третього марта 1923 року, що дійсно придумали не треба лучче товариші в центрі, щоб забрати в церков срібло-злато і повернути на хліб голодним, которі у нас дійсно пухнуть і мруть без соблюденія статистики!..

Гиря. А скільки вас вписалося?

Голоси. Скільки вас душ?

Копистка. Дев'яносто сім!

Смик. Всіх, хто має право голосу в нашій слобідці, сто вісімдесят дев'ять. Нас вписалося дев'яносто сім. Кого більше?.. Маємо право?.. Отож не крутіть, бо на своє не викрутите!..

Гиря. А хто вписався в протокол?

Смик. Не вам питати, та вже прочитай їм, Васю. Щоб не крутили! Вичитай усіх... Хто там? Ну?

Вася (*вичитував*). Підписались срібло-злато церковне брати: Смик Серьога, Копистка Мусій та Парасковея...

Голос. І сюди вскочила!

Другий. Аякже! Без неї й паски не посвятаються.

Вася. Рогачка Василь, Клименко Захар, Барило Свирид, Золото Мойсей, Стоножка Іван...

Гиря. Не вірю!

Смик. Що?

Гиря. Не вірю! Ви багато без спросу повписували...

Смик. Кого, наприклад?

Гиря. Та хоть би й Стоножку Івана. Та чимало є таких, що не хотіли, а ви їх повписували, щоб протоколом цим незаконним людей дурити.

Смик (*усміхнувся*). Ану спитай, он Стоножка Іван стоїть, спитай його!..

Копистка (*до Стоножки*): Чуєте, сваток?.. Ха-ха-ха! Та на таких, як сваток Іван Стоножка, весь цей протокол, мало протокол – уся совецька власть держиться...

Гиря (*до Стоножки*). Скажи, Йване, привселюдно, ти з доброї волі писався? Ти згоджуєшся, щоб чашу й хрест у нас забрали?..

Копистка. Скажіть йому, сваток!.. Посадіть його на лід – ану?

Всі обернулися до Стоножки Івана. Він вимовив тихо і хрипко помертвілим язиком:

– Я не з доброї волі писався... Я щоб не давати чаші і хреста...

Гиря (*блиснув злим смішком*). Чули?

Годований. Отак вони дурять нашого брата – народ!

Дід з ціпком. Отак, щоб ви знали!..

З натовпу. Га?

– Га-га?

– Ага!

– Ага-га!

Копистка аж зблід, подивився на Стоножку, щось хотів сказати, та тільки крекнув:

– Хто б знав, що такий інцидент случиться!

У Васі затремтіли губи, заскакав папір у руках:

– Тату!.. Ви ж, тату, погодились, а я... за вас, за неграмотного, писався... *(До всіх.)* Тато писалися!..

Стоножка *(захитався та все щось каже, – немов хоче тими словами підпертися, щоб не впасти).* Яка ж ми власть, коли маслаки по дорозі, земля пухне і світ увесь хитається, хилиться – не вдержишся... Ніяк не вдержишся... *(Поточився, був би впав, якби не Ганна.)*

Смик. *(до Васі – аж голос вломився).* Викресли!.. Дев'яносто шість... Вичитуй далі, хто там!..

Два голоси. Випишіть і мене!..

– І мене, Драча Микиту...

– Сироту Юхима!..

Годований. Граждани народ! Протокол увесь чисто фальшивий... Виписуйтеся!

Злий голос. Виписуйтеся! Виписуйтеся!

Дід Юхим *(протиснувся крізь натовп).* Пропустіть, ка-

жу!.. Маю щось казати – ось слухайте!.. Ось ну-бо, послухайте! (*Виступив наперед, скинув шапку, на ціпочка сперся та й почав.*) Отак саме було, достеменно так, як ми на Шипці стояли... Отак, пригадую... Три тижні без харчу, ще й лихо-манка – нікоторий солдат на ногах не держався. І от, з'явись собі – генерал-лейтенант Скобильов підїздить, ну отак, як до соломи: «Здорово, дітї мої, орли!..» Бачить – нікоторий солдат на ногах не встоїть... та й заплакав. «Дісьвительно, – говорить... (*По паузі.*) – Та не рябей, – говорить, – дітї, Богові молитва, а церкві служба... даром не минеться!..»

Годований. Сутая правда, старик! Кажі-говори!.. Говори!

Дід Юхим І не минулась! Не пропала, кажу, бо дісьвительно прийшла совєцька власть, котора за нашого брата стала і стоїть... І до судної дошки стоятиме... (*Обернувся до сина. Затрусилася сива голова.*) А ти, сину, що їй зараз заподіяв?.. Виходить, вроді як до турків передався?.. Гай-гай!.. (*До Васі.*) Впиши мене у протокол... за твого батька!.. І щоб дісьвительно було!..

З натовпу голоси: Впишіть і мене!..

– І мене: Кондратія Хурсу!

– Сироту Юхима!

Смик. Впиши! (*Взявши у Васі протокола, згорнув його.*)

Було і є дев'яносто сім!

Копистка (*на сторону Гирі та Годованого*). Оце вам резолюція!

Тут дід з ціпком як не вчетиться в діда Юхима:

– А на тім світі?.. На тім світі що тобі скажуть за хрест та за чашу? Куди тебе за них посадять, га?..

Дід Юхим Куди б не посадили, аби тільки не з тобою! Так і Богові скажу: хоч і в пекло, тільки не з тобою!.. *(Одійшов геть, суворий, спокійний.)*

Дід з ціпком *(заверещав услід йому)*. А ти думав, у рай?.. У пекло попадеш, щоб ти знав! У пекло!

Дід Юхим *(обернувся, подивився на всіх)*. Солдат пекла не боїться!..

Гиря. Годі незгоди, граждани! Не треба ні бою, ні крові, бо вже й так земля наша вся в сукровищах... Краще попротимо товаришів, а наших сусід і братів... Навколішки станьмо... *(Простягнувши руки.)* Благаємо вас, Серього й Мусію, і вас, діду Юхиме, ви ж найстаріша в слобідці нашій людина... благаємо – поставте чашу і хрест, покладіть на Божий трон!.. Не знущайтеся!..

Монашки *(як тіні, вклонилися)*. Молимо вас, православні... Благащим просимо словом...

Вклонилися і ті, що поруч стояли. Ще вищою визначилась на задньому плані понура і грізна постать глухонімого.

Смик. А ти, Гнате, не знущайся з темного люду! Кого ду-

риш? Кому очі замазуєш?

Гиря. Сам же ти колись до церкви ходив, на криласі навіть співав, і люди тебе за це поважали. Коли тепер не віриш, то не заважай другому, не заступай стежки до Бога...

Смик. Був і я темним, та, спасибі революції, прозрів... Побачив, що віра – темниця, а попи – то є сторожа... От і кажу...

Гиря. Благаємо, покладіть святиню, бо їй же, сердешній, болить у немитих, може, і грішних руках... Вона ж батьківськими й нашими молитвами вкрита, вона слізьми нашими полита... (*Упав навколішки і заспівав: «Взбранней воеводе, победительная».*)

До його пристали черниці.

Злий голос. Не знущайся, собако! Люди ж тебе просять, не звірі!..

Гиря. Благаю!

Гомін. Хліб заграбували...

– Худобу забрали...

– Овець, вороного коня...

– Качок, гусей, рядна, а тепер і святиню беруть...

– Та що ж це робиться?

Смик. Як треба було царям воюватися, то з церков золото брали і дзвони, а як ми за шматок хліба воюємо, за свою власть, то вже й гріх? Граждане! Прошу вас циркуляр-

но розійтися!.. (До комісії.) Ходімо!

Взявся йти, за ним рушила була комісія. Коли тут злий, аж дикий голос:

– Люди добрі, заступіть святиню!.. Рятуйте! Рятуйте, хто в Господа Бога вірує!..

Гиря підитовхнув Ларивона. Глухоніми вийшов, нахиливши голову, навперейми комісії. Вишкірив зуби. Грізно мугикнув. Раптом одним рухом вирвав у Копистки церковні речі, плечем одкинув Смика і ще когось. Од черевного дикого його ревіння шугнули, розступились усі. Причинивши браму, поклав десь речі, вийшов, зачинив браму і став перед нею, темний, грізний, ошкірений. Кинулись до його Смик, Копистка:

– Оддай, Ларивоне!

– Чуєш, ти?.. Оддай, братко!..

Ларивон замахнувся дрючком – засвистіло в повітрі. Му-сили одійти.

Гиря. Не займайте його, не займайте! Це ж Бог його з неба врозумив і силою своєю осіяв!.. (До всіх.) Чудо явив!..

Смик. Знаємо, хто врозумив!..

Копистка. Врозумили його тут, на землі! (До Ларивона.)

Ех ти ж, темниця, темниця, братко! Кого ти послухав, подумай!..

Годований. Хіба можна йому людське слово почути чи чоловіка послухати, коли він од роду глухий і німий, граждани? Не що інше, як чудо Господне, граждани...

Дід з ціпком. Авжеж, чудо! Тільки Бога почути воно може, тільки бога, щоб ти знав.

Копистка. Почує він і нас, грішних. *(До Ларивона.)* Слухай, братко *(на мигах та знаках)*, ось слухай: бач, пухлі кругом, їсти хочуть – як хочуть! Приходять до його *(показав на Гирю)*, просять, падають... Дай, дай! Ворота заперто, собаки гав-гав – не дає!

Гиря. Душу б оддав! Забрали! Нема!

Смик. Душі в тебе нема й не було, а хліб іще є!

Гиря. Нема!

Смик. Є!

Копистка *(до Ларивона)*. Помирають, братко, сам же ти бачив такі інциденти. І там помирають. І скрізь помирають. Ніхто даром хліба не дає. Говорять – дай гроші, що круглі і сяють... От-от, що круглі і сяють. А грошей нема: і в тебе, і в мене... А з чаші й хреста совіцька влада викує гроші!.. От-от! Гроші, браток!

Годований. Зуби.

Копистка. Що?

Годований, дід з ціпком, монашки. Комісарам зуби!
– Каблучки!

– Персні!

Копистка, Параска і Смик. Гроші на хліб!

Копистка. Бідному класу – тобі, братухо, мені й усім – за чашу і хрест золоті – хліба, браток, привезуть. Добрав тепер діла? От-от. Привезуть! Он-он з того краю, тією дорогою, з города... Брат, брат, як зариплять вози! А то й машиною, отим автомобілем. Бачив? Чох-чих...

Мабуть, надія замріяла в кожного, бо в натовпі голови всіх повернулися у той бік. Глянув туди й Ларивон.

Годований (*іронічно*). Подивіться, граждани, подивіться! Он-он головний комісар їхній їде – голодная смерть! Га-га! Хіба не чуєте – ребрами торохтить?.. Подивіться, як кажуть, пожалуста...

У натовпі рух. В очах затінилось страхіття.

Чого ж ви всі одвертаєтесь?.. Га-га! Отож воно й є! Не привезуть! Бо ніколи ще до нас не возили – тільки вивозили. Га-га! Птиця повтікала – подумайте! Гав не стало!..

Копистка (*підійшовши близько до Ларивона*). Голодної смерті хрестом не одгониш, тільки хлібом... Все одно без чаші, без причастя народ умирає... На біса воно? Оддай, Ларивоне!.. Ну, голубе?

Визвірився знов Ларивон, замахнувся дрючком. Копистка одскочив.

Ех ти, темная сило!

Смик. Одійди, Мусію!.. Його вже освітили й осяяли...
(*Вийняв нишком револьвера.*) Тепер тільки оце й допоможе...

Копистка. Ти здурів?.. Та вони цього тільки й ждуть...
Кинь!.. Заховай!.. (*Та й прикрив своєю рукою револьвер. Учепився за Смикові руки.*)

Смик. Пусти! Як оддамо цінності – оддамо усе. Або тепер, або... Пусти, кажу!

Параска (*помітила, що лихо*). Стійте, чоловіки, ось стійте! (*Ухопила за руку Орину, вивела наперед.*) Ходімо, Орину, Ларивон нас не вдарить... Ганно! Явдохо, чого стоїте? Ходімо всі жінки! Візьмемо чашу і хрест од його! Він нам оддасть, от їй-бо... (*До черниць.*) А ви, гави, цитьте! (*До жінок.*) Ну?

Жінки заворухнулись, проте не пішли. Одна Орину пошкандибала, безтямно бурмочучи:

– Авжеж, ходімо!.. Ходімо, ходімо... Аби не додому – ходімо! По чашу ходімо!..

Параска. Стій, Ларивоне, голубе, стій!

Орина. Авжеж, стій! Стій-стій! Татонько, стій!

Став Ларивон. Дрючок додолу опустив. Дивиться.

Параска. Я тобі ще раз сорочку з бруду виперу... Тричі виперу, тільки ти не бийся...

Вищирився на неї Ларивон, подобно усміхнувся. А Параска так і засвітилась радісно.

Бач, не забув, як колись я сорочку йому випрала.

Орина. Авжеж, не забув, мій татонько. Бо хто ж, як не я, на його каліцтво зглянулась і в житті з ним трошечки полежала. Хай Бог простить, трошечки полежала... Татонько мій! Не забув, не забув...

Параска. Ти ж її не вдариш, Ларивоне? А мене? Ні? А чашу та хрест оддасиш? Дурненький, на хліб поміняємо, діток погодуємо, од голодної смерті врятуємо...

Орина. Авжеж, погодуємо! Хоч раз погодуємо! Погодуємо-погодуємо. А вони засміються, татоньку мій... *(Аж засміялась, до Ларивона припавши.)*

Повернувся Ларивон, браму одчинив і виніс чашу та хрест. Тиче їх Орині, Парасці, а сам одкрив рота, муликає.

Параска. Сам винеси, Ларивоне! Он-он туди, у ревком! Неси! Неси!..

Підійшли ще жінки, оточили Ларивона. Підбіг Смик.

Орина (*шкандибаючи попліч з Ларивоном, за чашу рукою вхопилась*). Авжеж, неси! Неси, неси!..

Параска. А що! Дорогу дайте, чоловіки!

Натовп посунув за ними. Тільки біля Гирі та Годованого купка зосталась. Та ще Копистка, скручуючи цигарку, одстав, запалив, цвіркнув та й кинув на сторону Гирі:

– Оце й я скажу – чудо! З резолюцією... (*Іронічно.*) Ну, моліться, моліться, бо я б молився, та, вірите, ніколи... (*Та й подався.*)

Завіса

Дія четверта

1

Напровесні Копистка сидів у сільраді сам. Коли чує: бам-бам-бам! – задзвонили в церкві. Задзвонили – перестали.

Копистка. Гм... Що за знак? Немов на пужар, тільки ж перестало... *(Одчинив віконце, виглянув.)* Ага, Васько!.. Чуєш, Василю? Чи не знаєш часом, чого так у церкві задзвонили?.. Питаю, чого так чудно задзвонили?.. Не знаєш... А куди це ти з торбою, га?.. Що?.. Ти ось краще зайди сюди, синашу! Та на часинку!.. *(Повернувся до дверей.)* Щось надумав, мабуть, хлопець.

2

Увійшов Вася. Ноги пухлі. В руках паличка, за плечима торбинка.

Копистка. Здрастуй, синок!.. Так, кажеш, не знаєш, чого дзвонили?

Вася тільки головою хитнув.

Може, де пужар?.. Не видко, кажеш... Гм... А куди це ти налагодився?

Вася (*як хворий, повів рукою*). А... туди.

Копистка. От тобі й на! Та куди саме?

Вася. Не знаю... В город думка була.

Копистка. В город?

Вася. Мати померла й батько, ви ж знаєте. А сьогодні дід вночі: тікай, кажуть, закурили – і вмерли. Сумно якимось стало одному. Так я встав уранці та й пішов.

Копистка. А дід хіба не ходив до церкви? Гиря ж там, кажуть, вареним ячменем людей годує!

Вася. Діда прогнали... А я не ходив. Маслаки кінські збирав і варив. А палива з стріхи смикав.

Копистка (*зворушився*). То чом же до мене не прийшов, чудій ти, не чоловік! Я б тебе печеною гавою нагодував... А в торбинці в тебе що?

Вася. Та... Книжки.

Копистка. Гм... Книжки? І букваря, ма'ть, забрав?

Вася. Та... й букваря.

Копистка. І тетрадьку?

Вася. Яку тетрадьку?

Копистка. Та тую, що... совіцькі слова виписував.

Вася. А-а... Забрав, дядю! Аякже!

Копистка (*заходив по хаті*). Ти ось що, синок!.. Ти не хо-

ди в город, бо не дійдеш. Помреш у дорозі. Зоставайся тут... За секретаря будеш. Тобі скільки років?

Вася. Та... ще помру я тут.

Копистка. Чорта помремо, синок! Будь єрой!.. От-от, як не видно, їде вже, повертає з города Серьога і, мабуть, з хлібом...

Вася. Кажуть, що не приїде, бо вже місяць, як повіз у город чашу й хрест, а не видно й не чути, кажуть...

Копистка. Хто каже?.. Приїде! Ось побачиш – приїде! А он тобі надворі що – весна? А ондечки подивись що – сонце? Та яке сонце, гей!

Вася. Та... сонця ж не можна їсти.

Копистка. А то так: сонце не гава – його не впіймаєш. Та тільки ти не добрав діла, синок! Сонце припече, трава наросте, рогоза в річці, риби наловимо, юшки наваримо... Ну, а там незабаром трах-тара-рах – хліб уродить... А поки що в мене сьогодні гава є. Катай, синок, до мене жити! Ну що?

Вася (*осміхнувся крізь сльози*). Та... не знаю, як це воно буде.

Копистка. Знаєш, синок, що я надумав?

Вася. Що?

Копистка. А ось що: я тебе смаженою гавою годуватиму, а ти мене за це букваря довчиш. Гаразд?

Вася. Гаразд!

Копистка. Трах-тара-рах, резолюцію прийнято! Отже,

таки вивчусь я грамоти, туди його маму! І рихметики вивчусь, і всякої політики...

3

Убігла Параска. Копистка до неї:

– Чуеш, стара? Давай на старість ще таку штуку встругнемо – і тебе грамоти вивчимо, га?

Параска. Годі! Он що в церкві робиться!

Копистка. Що?

Параска. Я так і думала: сидить, мабуть, руда сатана та цигарку смокче, а не туди, що вже треба нам ховатися або тікати!

Копистка. От тобі й на!

Параска. Тобі на!.. Тож закурив собі голову так, що й смерті вже своєї не бачиш! І так увесь вік. Як ще колись козаки приїздили вбивати людей за ту панську економію, що спалили, – так люди, як люди... Той утік, той заховався, а він, руда сатана, досидівся, докурився отак, аж поки наскочили козаки...

Копистка. Та через кого ж, як не через тебе, зозулько, увесь той інцидент і случився. Прибігла отак: гари, гари... Їдуть! А хто їде – не добереш...

Параска. Що? Через мене, кажеш?.. Подивись, Мусію, мені у вічі!..

Копистка. Подивись ти мені у вічі!..

І дивились одне одному в вічі, аж поки Копистка не одвів своїх.

Ну годі, бо хіба жінку передивишся!..

Параска... Моя правда, Мусію!

Копистка. Годі!..

Параска. І побачиш, як не на моє вийде! Отак і вб'ють тебе, отак через цигарку не вбачиш, де й смерть на тебе візьметься...

Копистка. Та кажи, що в церкві?

Параска. Ага! Тепер кажи... Слухай, Мусію! Вони ось-ось прийдуть з церкви сюди... вбивати...

Копистка. Хто?

Вася. Кого?

Параска. Орину, Ларивона і нас!

Копистка. Та кажи товком!

Параска. Слухай! Орина і Ларивон (він живе у неї) прийшли до церкви. Гиря ж ото роздавав по ложці варений ячмінь людям, і Лизька була, і знаєш ще хто? Панько! Прибрався, одягся, миску з ячменем за Лизькою носить. Ще й свічечку. А Лизька роздає. Побачив мене і, як пес той, шулився і свічечку ту не зна, де подіти... Га, Мусію? Наш секретар!..

Копистка. Та мать його!.. Кажи далі!

Параска. Отож Гиря не дав Орині ячменю, каже: «Пі-

ди та перш помолись, у батюшки посповідайся». А вона вже несповна розуму, пішла, ще й Ларивона потягла. А на сповіді й каже: дітей з Ларивоном поїла...

Копистка (*аж похитнувся*). Та що ти кажеш, Параско?..

Параска. Піп про це Гирі, Гиря людям... Задзвонили в дзвони, позбігалися, Ларивона пов'язали... До розправи, кричать, повбивати їх треба!.. Чую, й на тебе похвалки гонять... Кажуть: Смик утік, Совіта нема – саме слухний час... Та я з церкви та городами, городами сюди... Тікаймо, Мусію, бо вб'ють!

Копистка. Ти ось що, Параско!.. Ти...

Параска. Тікаймо, кажу! Чого ще сидіти отут! Щоб на шматки розірвали?.. Якби ти чув, що вони казали!.. Сюди прийдуть, казали... Тікаймо! Отак городами повз стару греблю, щоб не побачили...

Копистка. Ша, Парасю, ша!.. Ти ось що, кажу, біжи зараз та скликай...

Параска. Кого?

Копистка. Наших!.. Усіх, хто живий ще zostався.

Параска. Вже ж їх не докличешся, дурний ти!..

Копистка. Дев'яносто сім...

Параска. Було та загуло! Сьогодні вночі не спалося, дак я всім число склала. Половина слободи людей вимерло, а наша голота перед усіх в ямки попадала...

Копистка. А Кондратій Хурса, Клименко Захар, Барило один і другий, Сирота Юхим, Золото Мойша?..

Параска. Та вони вже такі, що й ніг, либонь, не потягнуть...

Копистка. Клименко Захар, завчора бачились, ось тут сидів... Та й Сергій казав, як їхав: гляди ж, стережи, Мусію, казав...

Параска. Стережи! Кого?.. Що?.. Оцю порожню халупу?

Копистка. Совіцьку власть, дурна на тобі голова!..

Параска. На тобі! Бо як поприходять ось, то й ту дурну зірвуть, а без неї що ти встережеш? Що, питаю?

Копистка. Серьога ось-ось як не приїде...

Параска. Не приїде твій Серьога! Він уже забув, відкіля й двері до нас одчиняються. П'ятий тиждень пішов, а його нема. І не буде! Бо він не такий дурний: забрав золото...

Копистка (*аж руку звів*). Знаєш що, Параско?

Параска. Ну що?

Копистка. Не піднімай преній – от що!

Параска. Мусію! Благаю!..

Копистка. Я що сказав?

Параска принишкла.

Зараз, кажу, біжи!.. Нагукай там, хто живий!.. Та не барися, чуєш? Одною ногою там – другою щоб тут!..

Параска. А коли я вже тебе здихаюсь, руда сатана! Коли вже ти мені світ розв'яжеш! І якби ж путяще що, а то ж... (*Вибігла і за хвилину назад.*) Мусію!.. Ідуть!.. Вже недалеко,

ось...

Копистка. Ну що ти їй!.. Біжи!

Параска. Тепер я городами... Ти ж гляди, Мусію, без мене... нічого не роби тут... Я одним духом... *(Побігла.)*

Копистка *(до Васи).* А ми, синок, ось що... Зараз зорганізуємо ревком.

Вася. Як це ревком?..

Копистка. А так, що Совета у нас нема. Нема, бо повмирили або неспособні лежать. Гиря до власті свої руці простяга? Простяга, через Панька простяга, бо Панько йому продався... Я оце про все подумав, про всю їхню політику... А ти, Василю, грамотний, пишеш так аж-аж, і хлопець – ерой революції. Сідай за секретаря.

Вася. Та я не вмію, щоб по-писарському. Не вчився.

Копистка. На біса по-писарському! Пиши по-нашому. *(Дістав із шафки паперу, перо, чорнило, тиче Васи.)* Пиши: «Як у нашій слобідці комнезами вимерли, Совета нема, а контра висунула голову, сичить гадюкою, от-от укусить, то постановили...»

Вася. Та не можу я, щоб за секретаря! От право, не можу!

Копистка. Та ти ж уже писав раз! Сідай. *(Посадив Васю, умочив йому перо.)* Я буду проказувати, а ти пиши! Одно знай пиши, а тоді підпишемо... удвох... Ну, слухай! Пиши: «Призначення ревкому». Написав? Тепер пиши: «Постановили...»

Вася. Щось не так, дядьку Мусію. Треба перш – слухали.

Копистка. Та кого ти будеш слухати, як нікого нема! Кажу я – повмирали або неспособні лежать...

Близько грізно підступив до вікон гомін. Уже стало чути тупотняву.

Та що його довго балакати! Пиши: «Постановили признати на ревком, поки повернеться з города Серьога, на председателя Мусія Копистку, а на секретаря – товариша Стоножкіна Василя...» Пиши, синок! Трах-тара-рах – резолюцію прийнято! Шабаш... А тепер – треба покурити, бо хто його зна, що там буде...

4

Хтось одкинув двері навстіж. Гунув натовп. Попереду увійшов Годований. За ним дід з цінком:

– Ведіть їх сюди! Зараз судитимемо!..

Увели Орину й Ларивона, зв'язаного й спутаного. Увійшов Гиря. Набилося людей.

Годований. Де председатель?

Копистка. Щось трапилось?

Годований. Я питаю, де председатель? Де ваша власть?

Копистка. Щось трапилось, питаю?

Дід з ціпком. Людоїдів привели, щоб ти знав!.. Хіба не бачиш?

Годований. Ми, народ, питаємо, – де председатель?

Копистка. Хіба не знаєш – у повіт поїхав! Годований. Граждани люди! Уже місяць, як нема председателя! Чи не пора нам спитати: а чому його так довго нема?

Злий голос. Утік!

Годований. Сутая правда! Утік! Забрав золото, народ-не добро і втік. *(До Копистки.)* Виходить – утекла ваша власть? Виходить – власті нема? *(До натовпу.)* Граждани люди! Власть утекла, Совета нема – мабуть, самі судитимемо?

Злий голос. Авжеж, самі!

Гомін. Самі!

– Починайте!

Копистка. Ша трошки, ша! Бо є ревком...

Годований. Ревком? Де він? Хто?

Копистка. Тутечки він, ось!.. Я председатель, а оцей парнишка, товариш Стоножкин, – секретар. Протокол є. Вам чого потребується?

Годований. Та хто вас обрав? Де ви взялися?

Копистка. Тут і не потребується обирати. Тут так: об'явився – й шабаш. Аби тільки за бідний клас стояв. Такий совіцький закон є... І не думайте, не простий собі закон, а секретний і вроді военний...

Годований. Так це ти об'явився ревкомом?

Копистка. Еге ж!

Годований. Ти?

Копистка. От чудак, ще й питаєш... Та кому ж і об'явитися, як не нам?.. Ну, подумай! Не станеш же ти, чи Гиря, чи там дід Онисько ревкомом, коли по закону вам не полагается...

Годований (*аж очі налилися кров'ю, засіпалися губи*). Та це ти думаєш ще раз заступити нам дорогу?.. Граждани, люди!.. Та доки ще він буде!..

Гиря (*спинив Годованого*). Постривай! Не треба сварки... Хай покаже, який він ревком. (*Тоді до Копистки.*) Ну, що ж! Обібрався грибом, то лізь у козуб. Ось народ привів людоїдів. Скажи, що з ними робитимеш? (*До людей.*) Постороніться трошки! Хай людоїди вийдуть наперед, щоб їх ревком побачив.

Дід з ціпком. От до чого призвело більшовицькеє движіє! Людоїдство повелося!.. Ну, що тепер скажеш, товаришу ревком?

Копистка. А от розпитаюся, тоді й скажу. Ану цит'єте! До порядку! Діду, одступітьє трошки назад!..

Дід з ціпком. Годі вже наставляти на порядок! Бо вже допорядкувалися, годі!..

Копистка. Вам, діду, слова не дадено!

Дід з ціпком. І просить тебе не стану. Захочу сказати, то скажу, ще й в очі плюну. Отак!.. (*Та й плюнує на Копистку.*)

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.