

ХРИСТИЯНСЬКИЙ І ФОЛЬКЛОРНИЙ КОДИ "КОЛГОСПНОЇ ТРАГЕДІЇ" МИКОЛИ КУЛІША "ПРОЩАЙ, СЕЛО"

Автор здійснила спробу проаналізувати роль біблійних і фольклорних сюжетів, мотивів, образів у драмі М.Куліша "Прощай, село".

Ключові слова: християнство, релігійність, код, мотив, символ, образ, ремінісценція, традиція.

Протягом останніх десятиліть українська драматургія 30-х років ХХ століття рідко потрапляла у поле зору літературознавців. Склалася ситуація, коли кількісно значний масив творів виявився вилучений з наукового і читацького обігу. Цілком зрозуміло: твори "класиків" від соціалістичного реалізму (особливо І.Микитенка й О.Корнійчука) виглядають неактуальними; те, що раніше сприймалося як канон, з позицій антиколоніального літературознавства тлумачиться як фальшивка, ідейно шкідлива, низькопробна продукція, виготовлена "на замовлення" тоталітарного режиму з метою містифікувати маси, перетворити їх на слухняний механізм виконання партійних настанов. На такому тлі ситуація з вивченням творчості М.Куліша видається значно кращою. З'явилася ціла низка праць, хоча і тут залишилися окремі "білі плями" чи застарілі оцінки. Це насамперед стосується т.зв. "сільської трилогії" драматурга ("97", "Комуна в степах", "Прощай, село"). Ці драми за звичкою трактують як "учнівські", стильовою домінантою вважають реалізм тощо. Здається, варто більш пильно проаналізувати їх, адже поява цих творів у доробку М.Куліша – явище закономірне, а не випадкове, тим більше, що вони вигідно вирізняють серед подібної продукції інших авторів.

Мета статті – дослідити роль біблійних мотивів, образів, сюжетів у художній структурі драми М.Куліша "Прощай, село". У радянському літературознавстві (напр., у дослідженні Н.Кузякіної [1]) цей підхід був виключений з огляду на антирелігійне спрямування. У пострадянські часи дослідники частіше апелюють, приміром, до п'єс "97" і "Мина Мазайло" (адже ці твори були включені до шкільної програми з української літератури), або ж досліджують "Патетичну сонату" чи "Маклену Грасу". Навіть у спеціальному дослідженні Т.Плахтій [2] аналіз християнської символіки здійснюється на матеріалі таких творів М.Куліша, як "Народний Малахій", "Патетична соната", "Зона", "Закут", "Маклена Граса", "Вічний бунт". Драма "Прощай, село" у статті взагалі не згадана. Хоча, як ми можемо переконатися з її тексту, християнська символіка відіграє тут важливу роль. Отже, обраний напрямок дослідження видається важливим і перспективним для цілісного осягнення доробку одного з найталановитіших українських драматургів ХХ століття.

З життям села пов'язана значна кількість драм 30-х років. Це природно, адже для української літератури це традиційна тема. Але так сталося, що кількість не завжди означає відповідну якість драматичної продукції. Наприкінці 20-х років – на початку 30-х з'явилася ціла низка творів, які зображували класову боротьбу на тлі хлібозаготівель і колективізації в українському селі: "Суд над селянином, що не виконує агромінімуму" (1929) П. Дзбанівського і "Навчила доля, де шлях до волі" (1929) І. Кочерги, "Сириця" (1930) Б. Дробинського і "На барикадах села" (1930) В. Герасименка, "Хомути" (1930) К. Кошевського і "Шашіль" (1930) І. Миргородця, "Містечко Ладеню" Л. Первомайського... Зобразити період колективізації у всій складності і трагічності драматургам здебільшого не вдалося. Більшість відверто наслідувала соцреалістичний канон, закріплений у масовій свідомості "Диктатурою" І. Микитенка (1929). Центральне місце у вказаних творах посідала тема викриття куркульства як класового ворога. Згодом перелік "колгоспних" п'єс доповнився драмами Г. Мізюна

"Криголам" (1933), Д. Ходченка "Намул" (1936), Я. Мамонтова "Своя людина" (1936), Ю. Мокрієва "Жита цвітуть" (1940), О. Левади і Л. Грохи "Ой, у полі нивка" (1940) [3].

Більшість "колгоспних" п'єс була позбавлена трагедійності, вони так і залишилися масовою літературою-одноденкою. Їхня ущербність полягала не тільки у моральній релятивності, але, головне, – у відсутності професійної обробки. Синтез масової культури з високим мистецтвом не відбувався. Чи можливий розвиток масового мистецтва без такого синтезу? На це питання можна відповісти ствердно. Можливим є абсолютне неспівпадіння його з реальністю, відповідність з точністю до "навпаки", з погляду життєвої правди – брехня, але талановито зроблена. І водночас цілком можливою є надзвичайна популярність такого твору, яка не може бути зрозумілою у термінах дискурсу влади. Головним питанням при цьому стає професійність і майстерність у створенні такого кітчу, відповідність його законам масової культури (найяскравіший приклад – водевіль О. Корнійчука "В степах України").

Якщо у творах, присвячених початковому періоду колективізації, при всій їх художній недовершеності все ж були і гострі конфлікти, і драматичні сутички, то у п'єсах пізнішого часу про колгоспне життя і цього бракувало. Коли б не дріб'язкові непорозуміння чи підступні дії колись розгромленого ворога, то, здається, і змальовувати немає чого. Так, ніби тодішнє село не знало жодних труднощів, а внутрішній світ героя, його поривання зводились до єдиного бажання – перевиконати встановлену норму. Появі значних творів з гострими конфліктами, сильними характеристиками шкодило утвердження думки про повну суспільну гармонію. Окремі драматурги ставали на шлях створення штучних конфліктів. Так з'явилась поширена схема: потай у село із заслання повертається "класовий ворог". Такий персонаж на сцені виходив духовно убогим, примітивним.

Загальний настрій доби став визначальним і в манері художнього письма багатьох драматургів: адже більшість із них у першу чергу дбала про ідеологічну "правильність" творів. Художні пошуки підмняла політична кон'юнктура, що полягала у викритті і розвінчуванні ворогів, відтворенні класової боротьби. Зокрема, це стосується п'єс, при створенні яких автори, виражаючи класову настанову у хліборобській політиці державних і партійних органів у період колективізації і боротьби з куркульством, знову звернулися до форми агітки, що, як відомо, більше впливала на глядача своєю зовнішньою динамікою, змалюванням ентузіазму, а не глибоким психологічним проникненням у людський характер. Зрозуміло, що подібні твори, приурочені до певних державних кампаній, великої художньої вартості не мали, тому й помітного сліду в літературі не залишили. Причому вказаний шаблон панував також у творчості відомих драматургів, які послідовно прагнули пристосуватися до нових умов і таким чином зберегти життя. Так, наприклад, у творчості **Я. Мамонтова**, який протягом 20-х років презентував кілька цікавих п'єс, початок 30-х років позначений появою кон'юнктурної п'єси "Своя людина" (1931) [4]. Навряд чи сільську тематику можна вважати іманентною для цього драматурга, як і соцреалістичну манеру письма. Через вісім років після появи драми "Чужа людина" **Ю. Яновський** презентує власний варіант "колгоспної" п'єси під назвою "Потомки" (1938). Здавалося б, поява такого твору наприкінці 30-х років, коли куркулів і "підкуркульників" (цим терміном маркували усіх селян, які бодай у чомусь не підтримували радянську владу) вже було знищено "як клас" і офіційно оголошено про побудову безкласового неантагоністичного радянського суспільства, виглядає щонайменше недоречною. Тим більше, змальована автором ситуація частково дублює твір Я. Мамонтова: в українське колгоспне село після семирічного заслання повертається колишній куркуль Грицько Чорний, який люто ненавидить усе колгоспне, здійснює низку злочинів. Але, порівняно з Я. Мамонтовим, Ю. Яновський гранично загострює ситуацію, в яку потрапляє його персонаж: усі колгоспники відвернулися від Чорного, його доросла донька Марійка зреклася батька (можна простежити як від Мамонтова до Яновського "прогресує" тема донощицтва і батькопродавства: "Одмовляюсь од вас навіки. Я вирішила

(...) Мені вас жалко, я багато думала, що ви нещасний. Тільки я вирішила. Я в газеті одмовилась. Ви мені давно не батько, а так, людина з одного села” [5, 141]), кохана Христя, яка клялася його чекати, завагітніла від іншого, мати у 55 років зібралася заміж. Колишні партизани, схопивши Грицька, вирішили його вбити.

Іншим шляхом у створенні "колгоспної" п'єси пішов *М. Куліш*. Точніше кажучи, своєю драмою "Прощай, село" він презентував інший тип цього жанрового різновиду. У найзагальніших своїх рисах він був апробований І. Микитенком ("Диктатура"). Головні колізії у цьому випадку розгортаються навколо приїзду в село посланця партії з когорти двадцятип'ятитисячників. Традиція надсилати на село робітників для посилення впливу партії сягає кінця 20-х років. Восени 1929 р. в українські села було направлено 15 тис. робітників, у січні 1930 р. – близько 47 тис. Водночас для проведення кампанії розкуркулення і керівництва щойно утвореними колгоспами на Україну прибули так звані 25-тисячники, що головним чином були російськими робітниками, фанатично відданими "побудові соціалізму" будь-якою ціною. Ці чужі на Україні люди забезпечували проведення політики уряду з іще більшою жорстокістю. З прибуттям такого героя у селі інтенсифікуються процеси колективізації, утворюється колгосп і розгортається нещадна боротьба з куркулями і "підкуркульниками", що неодмінно завершується перемогою партійної лінії.

М. Куліш теж використовував структуру "колгоспної драми", але йому вдалося знайти власні нюанси її висвітлення. Скільки б не йшлося в ній про необхідність утворення колгоспів, десь на рівні підтексту відчувається ностальгія за традиційним селянським укладом життя, одноосібним господарством, "середньою лінією", речником якої у творі постає Роман. Його мрія відображає традиційні цінності – вільна праця на власній землі, міцна родина: "Так би добре було, а як хороше! Грушка б процвіла, бджілки золоті на цвіті. А літом у холодочку відпочивали б. У дворі ходив би, а за мною сонце. Запряжи-но коні, сину, я поїду з онуками на степ трави на клечальне свято накосити. Но, коні! Віжки напнулися, кільця на них так і мигтять... Но, мої коні! Держатися, діти! Но!... Накосимо трави, настелимо в хаті, буде у нас зеленее свято. Зеленее радсвято на весь світ..." [6, 161]. Але ця старосвітська мрія виявляється нездійсненою. Роман – не ворог радянської влади, він щиро намагається поєднати традиційні цінності з новими. Як колись християнство намагалось асимілювати язичницькі свята, ототожнюючи їх з власними, так і Роман замість Святвечора святкує Радвечір з червоною зіркою. Але більшість персонажів не підтримують такий компромісний варіант: стара Василина не хоче сідати за стіл, адже це не справжній Святвечір; заперечує проти святкування і старший син Никандер, який заявляє батькові: "Не дуже в бога вірю й я, а проте за таку вечерю не сяду! По-моєму, або з богом, з морозом, на стару кутю, або вже на комуністичну програму стати і замість отак колядувати – агітацію про колгосп вести" [6, 148].

Загалом *християнський код* – визначальний у тексті драми, на її сторінках органічно *співіснують реалії 30-х років ХХ століття і біблійні мотиви й образи*. Зрештою, це виразно виокремлює драму "Прощай, село" з-поміж інших творів вказаної тематичної групи. Характерно, що дія драми відбувається напередодні і під час одного з найбільших християнських свят – Різдва Христового. У свідомості віруючого такий хронотоп асоціюється з грядущим порятунком людства, відродженням життя. Але Кулішеві образи мають трагедійне забарвлення і замість прикмет спасіння (за логікою абсурдистського тоталітарного суспільства) виразно заявлені ознаки апокаліптичні – нищення основи українського суспільства – села. Драматург часто застосовує подібний прийом: так, наприклад, у "Патетичній сонаті" домінуючими є великодні образи.

Перипетії драми "Прощай, село" частково накладаються на матрицю Різдва Христового. Повернення Марка в село після тривалої перерви фактично ототожнюється з мотивом народження (адже той, хто залишає громаду, її членами сприймається як мертвий). Односельці чекають його як Месію, сподіваючись, що він розтлумачить партійну політику в галузі сільського господарства. Як Месію, він є апологетом "Нового завіту", що асоціюється

з новим укладом життя селянина – суцільною колективізацією. Так само в житті Марка має бути свій "момент істини". У відповідності до християнського агіографічного канону герой мав пройти випробування, постраждати за свої переконання. Лише випадок дозволяє йому уникнути запланованої ворогами ролі жертвовного закладу: йому вдається скинути пальто, підпалене куркулівною Мотроною, і таким чином зруйнувати плани змовників – їх надію, що спровоковане "чудо" змусить селян згадати про Бога і відступитися від речників партійної антихристиянської лінії.

Отже, певні подібності можна помітити, але вихідний момент драми – приїзд Марка після одинадцяти років розлуки – значно виразніше ототожнюється із притчею Ісуса Христа про повернення блудного сина. Автор відверто наштовхує читача на вказані асоціації, адже очікування головного героя супроводжується реплікою-підказкою Мотрони: "Чисто як *притча про блудного сина*. Гони йому настріч коні, та ще й на три сторони зразу. А ти, невістко, вари кутю й узвар по-новому, щоб замість святвечора вийшов радвечір..." [6, 143]. До речі, це теж цікавий міфологічний сюжет: у фольклорі герой, який вирушає в дорогу, завжди опиняється на розпутьті – має обирати одну з трьох доріг. Ільченко напівжартома коментує очікування родичів, які нічого не знали про Марка і намагаються здогадатися з якої сторони його чекати – "чи з комуністичної, чи з капіталістичної, чи з нашої безпартійно-селянської, трудової" [6, 144]. Власне, тут доречно згадується казкова формула: наліво підеш – коня втратиш (у колгоспі все мало бути спільне, в т.ч. і худоба), направо підеш – голову втратиш (виселення, а то й фізичне знищення куркулів як ворожого класу), а середня лінія (безпартійна) – "вона ні до чого. На запад веде" (Никандер). Тобто селянин фактично не має вибору – це типово екзистенційна ситуація (вибір між небуттям і буттям-що-вибиває).

Так само, як у біблійній притчі, Марко для батька виявляється бажаним гостем, йому відводять кращу кімнату. Звісно, це викликає спротив брата (а ще більше Мотрони), який відчуває ревності, що Маркові дістається більше батьківської уваги, більше благ, до творення яких він не доклав жодних зусиль. Проте в умовах радянської дійсності 30-х років ХХ століття ця притча модернізується. "Блудний син" не потребує ані покаяння, ані прощення. Він є речником партійної лінії і приїхав з визначеним завданням – провести у селі колективізацію, тож герой цілком свідомо стає руйнівником старосвітської української цивілізації з її традиційним індивідуалізмом і хутірським способом ведення господарства. Не даремно у відповідь на запитання селян Марко заявляє: "Я, може, чули, з двадцятип'ятитисячників, комуніст. Працював на заводі тощо. Визвався на село. Ну, й подумав: куди краще, як не в свої краї, де мене ще, може, знають, та й я буду не з зав'язаними очима... Одним словом, приїхав, щоб допомогти вам обхазійнутися, обколективізуватися, словом, вибитися на кращу, на соціалістичну путь, а то аж у завод чути, як рипить і одстає тут ваше мужицьке життя" [6, 154]. Притча про блудного сина згадується і вдруге, коли на вимогу Мотрони не вступати до колгоспу Никандер відповідає: "То ти хочеш, щоб і я з громади випав, а батькові *блудним сином* став, щоб поза кутками огинався, од брата очі ховав?... Ні, вже годі! Все одно не забагатіємо" [6,173]. Вказані міфологеми у мовленні старших селян виглядають цілком природно, адже від народження вони були виховані у дусі набожності. Натомість молодше покоління все більше відчувало на собі вплив антирелігійної пропаганди і відкидало християнські цінності.

Відзначимо кілька виразних деталей. Як свідомий партієць, Марко не може не бути атеїстом. Тому на запитання Василя, де він подів хрестика, Марко відповідає: "Загубив десь..." Він намагається переконати стару жінку, для якої віра є центром всесвіту, що Бога немає, його створили попи. В підсумку вражена Василя відмовляється передати Маркові стару ікону, що символізує не так релігійність, як зв'язок поколінь, довічність існування українського селянського християнського світу. Ікона втрачає свою ритуальну роль – оберега традиційного селянського світоустрою. Тому і не захищає патріархальний світ від руйнування.

Вигідно вирізняється драма М. Куліша ще й тим, що тут немає різко негативованого образу куркуля, як у творах інших драматургів. Постать Ільченка швидше трагічна, аніж шаржована чи гостро розкритикована. У його виступах віддзеркалена позиція господаря, який втрачає усе, що він надбав наполегливою працею. Цікаве використання біблійного коду. Ось, наприклад, репліка персонажа, якого відмовляються записувати до колгоспу: "Все через анкету мою, думаю. Через тавро, що кулак колишній. Як Каїна бог, так мене, скать, партія **знаком таким позначила, що по ньому пізнаватимуть мене до віку. Ну Каїна б за те, що убив він брата свого Авеля, а мене за що?**" [6,177]. Цей образ у змалюванні М.Куліша має більше ноток *трагедійності*, аніж викриття: "І от я думаю: ніколи ж я на Радвладу не поставав, у підводах ходив з Херсона на Крим, з Криму на Катеринослав, по всіх степах. Десятий рік не то що багатства – зайвини не маю в хаті, сам себе зліквідував як клас, а мене все таврують: кулак. Руки натружені стулити не можу, старість свою несучу в колгосп – одійди, кулак! Важко! Ви **взялись за преображеніє людства, товариші. Коли ж це буде? Невже не чуєте, як стукотить до вас людина?**" [6,177]. Звісно, драматург "затушував" трагедійність цитованої репліки розповіддю про сховане від влади золото, проте ці слова виразно засвідчують трагічність колективізації українського села.

Основний конфлікт нині може трактуватися, власне, як *протистояння традиційного селянського світу і насаджуваних більшовиками колективних господарств*. Представником першого, як сказано, є Роман. Читач нині цілком адекватно сприймає його прагнення мати своє господарство, адже це природно для українського менталітету. Він не ворог радянської влади, більше того у своїй "середній лінії" орієнтується на висловлювання комуністичних лідерів. Адже 1929 р. у доповіді ЦК ВКП(б) С. Косіор підкреслював: "Не може бути й розмови про те, що ми проти розвитку індивідуального селянського господарства. Ми не такі диваки, щоб не розуміти, що в найближчі 5 і навіть 20 років питома вага селянського індивідуального господарства буде ще дуже велика... **Ми не думаємо силоміць загаяти селян в колективи**. Це було б з нашого боку великою дурістю. Та ми зобов'язані використовувати всі сили, весь свій моральний і матеріальний вплив для того, щоб **переконати селянина в перевагах крупного усупільненого господарства**" [7, 79]. Але міне не так багато часу і С.В. Косіору, як і іншим керівникам республіки, доведеться втілювати у життя те, що на II Всеукраїнській партконференції він назвав "великою дурістю". Уже в листопаді 1929-го року пленум ЦК ВКП(б) прийняв постанову "Про сільське господарство України і про роботу на селі", у якій, зокрема, зазначалося, що республіка має все необхідне для того, "щоб у галузі переведення індивідуального селянського господарства на колективні рейки йти **більш посиленним темпом попереду інших республік**", що "Україна повинна протягом найкоротшого строку дати зразки організації великого громадського господарства не тільки на території окремих районів, але навіть на суцільних площах, які охоплюють цілі округи, маючи на увазі протягом найближчих років суцільну колективізацію всього степового району України" [7, 80]. Це було вже не просто побажання, це було завдання, яке належало, попри усі сумніви, виконувати. Тому на репліку батька Марко зауважує: "Никандер правдиво сказав: ця середня віра, вона ні до чого" [6, 148].

Представлено у творі також *два погляди на проведення колективізації*. Перший варіант – бухарінська теорія "вростання куркуля в соціалізм". На переконання Петра, до колгоспу потрібно прийняти всіх "бажаючих": "Кулаків у нас сливе нема, вивелися. А котрий і вскоче, то ходу не дам. Суцільна, як камінь, вона усіх нас у соціалістичну муку перетре" [6, 170]. Натомість Марко дотримується принципу класової чистоти і вважає, що слід уважно придивлятися до майбутніх колгоспників, аби не впустити до "нового життя" куркулів, на яких чекає примусова депортація "за межі соціалістичної України". Для них немає місця в комуністичному раї.

Доволі цікаво виглядає у драмі і сам процес колективізації, проведений у сусідньому селі: "Уся Поштарівка в колгоспи пишеться. Уже й коні почали зводити. Таке, кажуть, учора

робилося, що ніби весілля й похорон разом, **великдень і панахида**. Ходили по хатах, складалися, пили, гуляли, плакали, танцювали. То Пархімча і в нас, кажуть, почав сьогодні вранці. Уже ходить по хатах з музиками, червоним прапором і пише..." [6, 165]. Фольклорна **ритуальність** супроводжує процес переходу до нового життя, нового способу господарювання. Характерно, що побудова колгоспу супроводжується більшовицьким "до основанья, а затем..." – селяни залишають рідні домівки і переходять на нове місце, де мають починати все спочатку, з чистого аркуша.

Ритуальність підкреслена особливим хронотопом – дія твору відбувається під час одного з найбільших християнських свят – **Великодня**, але замість традиційних колядників, яких господарі радо пригощали, приходять "колективізатори", які описують майно. Вони так само стукають у двері, гукаючи: "Хазяїне, одчиняй. Та благослови колективізувати!" (замість традиційного "благослови колядувати"). Так само замість віншування господарів – радянський експропріаторський варіант колядки (між іншим тут витримана структура фольклорного першоджерела): "Від імені колишніх красних партизанів, семи імперіалістичних та громадянських удовиць нашого кутка, від імені всього трудящого куткового люду звертаюся до вас, *господарю дому Романе Івановичу, і до вас, насліднику господаревичу Никандре Романовичу, з супругою вашою Мотроною Іванівною і навіть з тестем Іваном Ільковичем і до благочестивої он матері старої господарки* з пропозицією піти широким фронтом назустріч партії та Радянській владі, тобто вписатися з нами і вкупі з усім нашим трудовим кутком в суцільну колективізацію одностайно і непохитно!" [6, 166]. Звісно, подібні методи проведення колективізації не задовольняють Марка, який вбачає у цьому провокацію, адже відбувається вона без партійного керівництва, стихійно.

Ритуальність спрацьовує і тоді, коли жінки вирішують палити ікони. Ініціатором цього дійства стала Оксана. Життєва історія героїні – яскравий приклад фанатичного ставлення до ідеї. Раніше вона часто ходила до церкви, навіть сварила Марка за негідну поведінку в храмі, нині ж її фанатизм змінив вектор. Об'єктом віри стає більшовицька ідея. І героїня з тим же завзяттям воює з тим, що раніше освячувала: "Де ікони сяють, там найтемніше в головах. І треба нам спалити їх, щоб видніше стало. У колгосп ми переходимо, як на нове подвір'я, з Комуністичною партією дружимось. То треба, **як на весіллі це було**, огонь на воротах розкласти з ікон і перейти, щоб **очиститися**" [6, 185]. Одна з жінок кидає також характерну репліку: "Було колись свято паликопи, нехай буде палиікони" [6, 191].

Загалом у драмі багато свідчень того, що селяни насправді дуже далекі від справжньої ідейності. Ось, наприклад, яке враження справляє на Марка "святая святых" – ленінський куток. Селяни трансформують християнські звичаї на новий лад: переносять сюди рушники з церкви, прикрашають його портретами, плакатами, розміщують бібліотеку. Але все це для них чуже – куток "дуже чистий. Тільки, здається, надто врочистий і холодний..." [6, 168]. Маркові хотілося б, аби "не було тут темно, а вдень холодно так і врочисто, **ніби в якій церкві**. Щоб людніше й тепліше було". Адже попри всю урочистість і святковість, у цьому осередку партійного керівництва порожньо, холодно – немає життя. З цією метою більшовики вдавалися до відвертої **міфологізації**, обіцяючи селянам побудувати рай земний.

Цікавий приклад **використання міфологічної поетики** демонструє Марко у відповідь на проповіді Зосима: "Куди ви, чудії, ну куди? На захід до капіталістів? Там справді течуть, увесь світ там обтікають три тихії річки: золота, срібна і річка сліз... Понад ними панські воздобні сади. Там вас приймуть – у найми! Своїх навіть наженуть, а вас на їх місце візьмуть, як дешевших. Оселять вас понад річкою сліз і будете воздоблювати панські сади до синього поту, аж поки не дадуть вам попи ложку меду, не обкадять ладаном і не скажуть: "Аміль!" Ну, а ми з вами (до мітингу), мабуть, тут залишимося, га? На своїй землі! І будемо, мабуть, працювати далі, і як їм не хочеться, а на самих себе. Пророчено в Біблії (до пророка): зломиться підпора ваша – хліб, це в книзі третій Мойсеєвій, а у нашого колгоспу в бухгалтерській книзі навпаки одречено: підпора збільшилася на 47,03 проценти за рік,

озимина вже – як жемчуг, стайня – як палац, коні – земля вгинається... То невже не доб'ємося **молочних річок, воздобних садів, солодких медів**, пахоців дівчатам?" [6, 194]. Зрештою, все це лише приваблива омана, адже працювати селянам доведеться не на себе, а на індустріалізацію, куди невдовзі заберуть з колгоспів увесь хліб, а самих селян у 1932–1933 роках залишать помирати голодною смертю.

Цілком закономірно, що значна кількість християнських міфологем зосереджена у монологах "пророка" Зосима, презентованого як втілення релігійності (з огляду на час, коли була написана драма, автор маркував його виразно негативно). Зовнішність персонажа нагадує християнських подвижників, чиє життя пройшло у молитвах і постах. Драматург підкреслює промовисті деталі: "Пророк Зосим, сухотілий, ще не сивий дід з темно-цинамоновим, як у *візантійського святого*, обличчям. Очі глибокі, без усмішки. Голос дихавичний..." Щоправда, слід зазначити, що його релігійність має відтінок "Малахіанства", тобто є химерним поєднанням християнства з основними тезами комуністичного віровчення. Він уявляє Бога "у ризах нових, соціалістичних"... Як і в "Народному Малахії", висловлювання Зосима витримані в дусі біблійних (старозавітних) пророцьких книг.

Система персонажів у драмі "Прощай, село" включає дві групи: перша – *образи-кліше* соцреалістичної колгоспної драми (партієць Марко, злісна куркулівна Мотрона, селянин-середняк Роман, який не хоче до колгоспу; найхарактерніший образ тут, напевне, Дмитрик, що є двійником міфологізованого "піонера-героя" Павлика Морозова, він так само зраджує батька, аби довести тим, хто не хоче приймати його до комсомолу, вірність комуністичній справі), друга – *типово Кулішеві образи*: "кулак" Ільченко (постать трагічна, а не типово соцреалістичне втілення концепту класового ворога), пророк Зосим, який своєю реплікою "В соціалізмі шукаю вічного бога" нагадує Малахія з відомої трагікомедії автора.

Загалом же слід зазначити, що аналізована драма М. Куліша цікава у двох аспектах. Передусім це показова ілюстрація до історії українського села часів колективізації – сталінського безчасся (промовиста деталь на початку твору – у Марка зупиняється годинник, а в селі ні в кого дізнатися час). Звісно, ця п'єса не позбавлена елементів тенденційності (тут слід враховувати специфіку доби), проте порівняно з "класичними" взірцями соцреалізму тут більше життєвої правди і *трагедійного пафосу прощання зі старим українським селом, нищеним на догоду партійній лінії*. Трагедія "Прощай, село!" створювалася і вийшла друком якраз під час кульмінації голодомору 1933 року, арештів і самогубств серед української творчої інтелігенції і партійних діячів. Але в жодному разі не можна сприймати цей текст як спробу "задобрити" владу з метою вижити напередодні власного арешту. Об'єктивно сталося так, що ця п'єса швидше могла прискорити арешт, аніж допомогти уникнути його. Виставлена перший і єдиний раз польською мовою (Київський польський театр, 1933), п'єса не мала сценічної історії. Критика ніколи серйозно про неї не писала. Тому сьогодні вона може сприйматися, як слушно підкреслювала Т. Свербілова, не тільки як історичний документ, що свідчить про ідеологічний антигуманізм і аморальність соціального устрою, що використовує тоталітарні методики влади, але й як *текст масової культури радянської доби, в якому жанрові константи нової художньої парадигми парадоксально не співпадали з вимогами ідейної витриманості, – перемагали їх*. Це другий аспект, що зумовлює зацікавлення п'єсою "Прощай, село". Талант Куліша не зраджував йому ніколи, про що б не йшлося: чи то про екзистенційну трагікомедію ХХ ст. "Народний Малахій", чи то про обов'язкові жанри радянської масової культури – "п'єси про село", які сьогодні прочитуються як *"колгоспна трагедія"*.

Отже, підсумовуючи міркування щодо ролі біблійних і фольклорних образів у структурі драми "Прощай, село", слід ще раз підкреслити, що вони відіграють роль стилетвірного чинника, дозволяючи увиразнити трагедійний пафос твору – прощання з патріархальним християнським українським селом, знищуваним під час колективізації.

Література

1. Кузякіна Н. Драматург М. Куліш. – К.: Радянський письменник, 1962. – 204 с.
2. Плахтій Т. "А вино – як кров" (Християнська символіка драм Миколи Куліша) // Українська мова і література. – 2004. – №39. – С. 7–9. 2. Про "колгоспні п'єси" див.: Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х рр.: Нове осмислення драматургічних і театральних явищ. – К.: РВЦ "Проза", 1993. – 203 с.; Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. – Част.1 (1917–1934). – К.: Радянський письменник, 1958. – 240 с.; Історія української літератури: В 8 т./ За ред. Є.П.Кирилюка. – К.: Наукова думка, 1970. – Т.6. – 514 с.
3. Мамонтов Я. Твори / Упор. Ю.Г.Костюк. – К.: Дніпро, 1988. – 557 с.
4. Яновський Ю. Твори: В 5 т. – К.: Держлітвидав, 1959. – Т. 3. – 450 с.
5. Куліш М. Твори: У 2 т.– К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – 509 с.
6. Шаповал Ю.І. У ті трагічні роки: сталінізм на Україні. – К.: Політвидав України, 1990. – 142 с.

Людмила Скорина

ХРИСТИАНСКИЙ И ФОЛЬКЛОРНЫЙ КОДЫ "КОЛХОЗНОЙ ТРАГЕДИИ" Н. КУЛИША "ПРОЩАЙ, СЕЛО"

Автор пытается проанализировать роль библейских и фольклорных сюжетов, мотивов, образов в драме Н. Кулиша "Прощай, село".

Ключевые слова: *христианство, религиозность, код, мотив, символ, образ, реминисценция, традиция.*

Lyudmyla Skoryna

CHRISTIAN AND FOLKLORE CODES OF "COLLECTIVE FARM'S TRAGEDY" BY M. KULISH "COUNTRY GOODBYES"

The author realizes with the attempt of analysis biblical, folklore topics and images in the drama by M. Kulish "Country goodbyes".

Key words: *Christianity, religiosity, code, motif, symbol, reminiscence, tradition.*