

Тетяна Свербілова

ІВАН МИКИТЕНКО (1897–1937) ЯК ДЗЕРКАЛО УКРАЇНСЬКОГО КІТЧУ

“Не доторкайтеся до своїх ідолів пальцями: з них сповзає позолота”
А.Франс



“Був такий радянський письменник Іван Микитенко, — писав Ю.Шерех, — на еміграції мало відомий. Він почав оповіданнями, що зраджували талант і брак культури, а потім перейшов на позицію офіційного драматурга. Талант усе менше виявлявся, а культури не більшало. Щороку він продукував п’єсу відповідно до останньої постанови ЦК партії. Про колективізацію — маєш “Диктатуру”. Про перевиконання норм виробітку в Донбасі — “Справа честі”. Про побудування Дніпрельстану — “Дівчата нашої країни”. І так далі. Кількість і характери дійових осіб визначалися тією ж постановою ЦК: правий ухильник — лівий ухильник — свідомий робітник — передова жінка — представник партосередку — представник комсомолу — малосвідомий, але щоразу свідоміший незаможник тощо. Але одну п’єсу Микитенко написав щиро і з проявами похованого і, зрештою, для тих писань зайвого таланту, ба навіть блиску: “Соло на флейті”. Про те, як робиться кар’єру в одній радянській дослідній інституції методом гри на флейті самолюбства і амбіції керівникової. П’єсу написано з нагоди розвінчання Скрипника, отже, теж відповідно до певної ухвали ЦК. Автор напевне вважав себе критим тією постановою. Але виявилось в цьому творі стільки особистого досвіду, і стільки особистої гіркоти, і стільки правди про життя, що вони перелилися через вінця. Замість викрити особу Скрипника і моральний розклад його оточення п’єса вдарила по незчислених інституціях, по системі, її знято з репертуару, і, можливо, це було початком кінця Микитенкового”.

Іван Кіндратович Микитенко, один з керівних діячів “Гарту”, ВУСППу, ВОАППу, з 1934 — секретар правління СПУ, син селянина-середняка з містечка Рівне Херсонської губернії (нині Кіровоградська обл.). Закінчив Херсонське військово-фельдшерське училище, у 1914р. потрапив на фронт. Обраний членом революційного полкового комітету у дні Лютневої революції. Через три роки тяжко хворий, з обмороженими ногами, повернувся з фронту. Одужавши, бере активну участь у боротьбі з тифом у селах Єлисаветградщини. 1922 р. комітет незаможників направляє його на навчання до Одеського медичного інституту. Стає членом літоб’єднання, у місцевих газетах з’являються перші публікації, насамперед оповідання. Перша прозова збірка — “На сонячних гонах” (1926), п’єса — “У боротьбі” (1926). Не залишаючи навчання, І.Микитенко працює на посаді завітчастиною Одеської укрдерждрами, згодом керує письменницькою філією “Гарту”.

¹ Див.: Шерех Юрій (Шевельов Ю). Так нас навчали правильних ПРОІЗНОШЕНІЙ: Триптих про Мову // Поза книжками і з книжок / Упор. Р.Корогодський. — К., 1998.

Наприкінці 1926 р. викликаний до Харкова, де 1927 р. закінчує Харківський медінститут і бере активну участь у підготовці Всеукраїнського з'їзду пролетарських письменників. Згодом стає одним із керівників ВУСППу. У 1926–1928 рр. з'являються п'єси “Іду”, поема “Вогні”, повісті “Антонів огонь”, “Брати”, “Гавриїл Кириченко-школяр” (пізніша назва — “Дитинство Гавриїла Кириченка”), “Буркагани”. Повість “Брати” (1927) була помітним явищем у прозі 20-х років, неодноразово перевидавалася й перекладалася. “Гавриїл Кириченко-школяр” — перший значний автобіографічний твір. 1933 р. з'являється перша книга роману “Ранок” (перевиховання “важких” підлітків, недавніх безпритульних).

Водночас із прозою з'являються п'єси: “Диктатура” (1929), “Світить нам, зорі” (1930; друга назва “Кадри”), “Справа честі” (1931), “Дівчата нашої країни” (1933), соціальна драма “Бастилія Божої матері” (1933) на матеріалі 1 розділу роману “Ранок”. З появою п'єси “Диктатура” прийшов перший успіх. Популярністю користувалися й наступні п'єси, поставлені не тільки на Україні. Активно працює як один із керівників ВУСППу, а в 1932 р. стає членом оргкомітету Спілки письменників СРСР. Останні роки життя виступає переважно в галузі драматургії: комедії “Соло на флейті” (1933–1936) і “Дні юності” (1935–1936); історична п'єса “Маруся Чурай” (1934), неопублікована, але поставлена в кількох театрах, героїчна драма “Як сходило сонце” (1937; надрук. 1962 р.). Певну цінність становлять спогади (“Про себе”, “В хвилини спогадів” та ін.). Загинув у 1937 р., ставши жертвою сталінського беззаконня² — цькування під час т. зв. “чистки”. Обставини загибелі до кінця не з'ясовані, вважають це самогубством.

Він був відомим як визначний громадський діяч: майже десять років — один із керівників Всесоюзного об'єднання асоціацій пролетарських письменників, Міжнародного об'єднання революційних письменників, згодом Всеукраїнської спілки пролетарських письменників, член правління Спілки письменників СРСР, член Всеукраїнського ЦВК. Був обраний делегатом XII і XIII з'їздів української Компартії. Як член Міжнародного бюро боротьби проти фашизму брав участь у Міжнародних антифашистських конгресах письменників на захист культури в Парижі, Мадриді³. Головував на Першому з'їзді радянських письменників у 1934 р. у Москві. Саме він надав слово Горькому для славетної промови⁴...

Оцінки його особистості вкрай суперечливі. Російська емігрантська преса 30-х рр., як і повоєнна українська діаспора, закидали йому, нарівні з іншими радянськими письменниками, дезорієнтацію європейських культурницьких кіл стосовно стану справ у закритому суспільстві Радянського Союзу, зокрема на конгресах письменників на захист культури. Так, А.Бем писав: “З українського делегата І.Микитенка ніхто не питає — після того розгрому, що зроблений над українськими письменниками радянською владою, виступити з вихваленням культурної ролі радянської влади на Україні може тільки людина, що утратила всяке уявлення про те, що таке культура”⁵.

З другого боку, сучасні російські незаангажовані мемуаристи дефінують постать Микитенка як *дуже привабливу*. Так, О.Борщаговський згадує його гумористичну розповідь про повернення з Парижа з конгресу письменників на захист культури: “Іван Микитенко — круглоголова, витончена, розумна і спостережлива людина з веселими очима, що блискають на усмішливому обличчі”⁶.

Несподівано актуальною виявилася для російської і зарубіжної (американської) преси його книжка “Уркагани” (1927), недооцінена на батьківщині й досі. Колишній киянин Л.Ройтман звертався до тексту повісті у зв'язку з розмовою на “Свободі”

² За матеріалами: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України: Путівник / Авт.-упоряд.: М.Крячок, С.Куш, З.Сендик. — К., 2003.

³ Див.: Глазунов Г. Драма страшних років. Іван Микитенко: від слави до цькування // *День*. — 2004. — 11 груд. (№ 227).

⁴ Див.: Колкер Ю. 1934: Вальпургиева ніч русской литературы // *Русский глобус*. — 2005. — № 8.

⁵ Бем А. Похищение Европы (О Конгрессе писателей в защиту культуры) // *Меч*. — 1935. — 8 сент.

⁶ Борщаговский А. Зрители дешевого райка // *Знамя*. — 1999. — № 8.

про Міжнародну конференцію (6 серп. 2004 р.), присвячену художній творчості аутсайдерів — психічно хворих людей: *“Роман приступив до своєї праці, наче в тумані, не знаючи навіть, що саме він малюватиме. Потому, немов із чарівного джерела, десь прихованого в таємних глибинах підсвідомого, пролились неясні бажання, на дикті стали загорятися фарби. Він малював страшну пожежу. Далекі заграви напинали в нічному вітрі свої огненні крила, а на передньому темному плані ночі осяяний полум'ям дзвін махав тяжким залізним язиком. Напружена рука людини хапала вірвовку, розметану вітром, і стискувала її чорними перегорілими кістками пальців...”* Микитенко пише: *“Стихія фарб і темного відчаю”*. Але проходить якийсь час і лікуючий лікар, психіатр, що збирав роботи хворого Романа, установлює, що *“його останні малюнки утратили фарби, утратили силу”*. Як лікар, він задоволений. І водночас смутно качає головою: *“Творчий процес твій, Роман, стає механічним, ремісничим. Ти будеш добре фарбувати паркани”*. Повість І.Микитенка сьогодні згадується хіба що одеськими краєзнавцями як незабутня історична топографія південного міста. Утім, вона цікава як одна із перших у новій українській літературі спроб, слідом за драматичною поемою Лесі Українки *“В пущі”*, вийти на головну для мистецтва ХХ ст. тему самотності художника як *“іншого”*, на тему божевілья як розплати за творчий дар, тему трагічної відчуженості, неможливості навіть фізичного виживання в прагматичному жорстокому суспільстві для людини, яка з народження не схожа на інших. Написана майже одночасно з *“Народним Малахієм”* М.Куліша та *“Санаторійною зоною”* М.Хвильового, ця повість стала також одним із перших відвертих зображень божевільні — найпопулярнішого топосу в культурі ХХ ст.

На перший погляд, п'єси цього адепта соціалізму, знищеного своєю ж владою, на сьогодні безнадійно застаріли як за тематикою, так і за поетикою. Але так здається лише на перший погляд. Почнімо здалеку.

У голлівудській продукції США існувало безліч фантастичних блокбастерів, знакових для світу, де за плином дії смачно, за допомогою дорогих технічних засобів демонструвалася руйнація літаками славнозвісних нью-йоркських хмарочосів, зокрема й будинку Торгівельного центру. Це відома *“Матриця”*, *“Бійцівський клуб”* та ін. Після 11 вересня 2001 р. знімати руйнування хмарочосів заборонили. Старі блокбастери залишилися єдиною територією, де можна побачити те, чого вже немає, знову пережити профетично передбачену катастрофу, а також порівняти кінематографічні наслідки подій із справжніми, тобто співвіднести минуле з майбутнім, що стало сучасністю. У такому рецептивному діахронному ракурсі старі речі набувають додаткового семіотичного змісту, невідомого до 11 вересня. Те, що таку складну духовну місію виконують витвори масової культури, безпретензійна голлівудська продукція, підносить значення їх до рівня високого мистецтва, що б там не казали вітчизняні опоненти маскультури.

У п'єсах І.Микитенка та його побратимів по соцреалізму справді можемо побачити те, про що вже і згадки, слава Богу, нема, і чого ми більше ніде не побачимо. Читаючи їх (може, колись і знайдеться такий авангардний театр, що ризикне переосмислити ці тексти), можемо оцінити нашу національну катастрофу, власні зруйновані вежі *“з перших рук”*, свідоцтва напередодні загибелі, репортаж із зашморгом на шиї. І, нарешті, профетично перенести минулі проблеми на сучасність за законами рецептивної семіотики. І все це відбуватиметься лише за умови входження в ці тексти із сучасними критеріями масової культури, прийняття її законів: адже культура для мас у постреволюційній свідомості — це справжня масова культура. Сучасні антропологи саме так і визначають масову культуру як *“культуру для мас, яку орієнтовано на маніпулювання їхньою свідомістю”*⁸: *“Це та частина культури, що створюється за замовленням і під тиском сил, що панують в економіці, політиці, ідеології, моральності. Її відрізняють гранична приближеність*

⁷ Ройтман Л. Странное творчество странных людей // Радио Свобода. — 2004. — 26 авг.

⁸ Див.: Иванова Р. Культура масс или культура для масс? // Российская массовая культура конца XX века: Материалы круглого стола. 4 дек. 2001 г. СПб. Сер. “Symposium”. — Вып. 15. — СПб., 2001. — 226 с.

до елементарних потреб, орієнтація на масовий попит, природну (інстинктивну) чуттєвість і примітивну емоційність, підпорядкованість пануючій ідеології, спрощеність у виробництві якісного продукту масового споживання”⁹.

Написана 1929 р., перша п’єса І.Микитенка “Диктатура” стала одним із найпопулярніших творів української радянської драматургії. Нею відкривали сезон усі державні театри України. Перекладена російською, вона пройшла в Москві та інших містах тодішнього СРСР.

Дія п’єси відбувається в тому ж 1929 р. і точиться навколо такого страшного явища радянської дійсності, як “продрозверстка” (мовою тих часів), а в перекладі “з радянської” – насильницьке вилучення хліба в селян на рахунок міста, т. зв. індустріалізації, яка відбувалася прискорено, волюнтаристськими штучними заходами, усупереч об’єктивним законам історії (гасло “П’ятирічку за чотири роки”). З цією метою до села направляли партійців із числа робітників – “парттисячників”, які й відповідали за грабінницькі цифри хлібозаготівлі. Колективізація, що почалася організовано роком пізніше, завершила остаточне знищення українського села, фіналом якого став голод 1933 р. Саме про цей початок національної катастрофи йдеться у творі І.Микитенка, де, утім, не знайдемо жодної з таких сучасних оцінок ситуації.

“Диктатура”, як й інші твори Микитенка, має стійкі риси поетики, що свого часу зводились до т. зв. “монументалізму”, усупереч “камерності” (терміни відомої дискусії про шляхи драматургії в 1930-ті рр.). Основним для “монументаліста” було досягнення самих конфліктів дійсності в масовій свідомості, а не відбиття їх в індивідуальній психології. З цього походили такі риси, як *перевага масових сцен із великою кількістю дійових осіб, зростання безособовості реплік, мінімальна увага до психологічних характеристик, чітке класове розмежування, пошук чинників подій не в індивідуальних рисах людей, а винятково в їхньому соціальному статусі*.

Не можна сказати, що соціальність як риса мистецтва будувалася на порожньому місці. Соціальність, вирішена за майновою ознакою, завжди була одним із найсуттєвіших критеріїв розподілу людства на “своїх” та “чужих”, і жоден тип суспільства не в змозі цей критерій відмінити. У цьому кут зору на твори соцреалізму у ХХІ ст. відмінний від попереднього, кінця ХХ ст., коли здавалося, як персонажам п’єси Микитенка “Як сходило сонце” Грушевському та Винниченкові, що загальнонаціональні демократичні інтереси й мораль скасують соціальну психологію майнової нерівності всередині нації. Сьогодні ці твори сприймаються вже не як політизований примітив, а як *абсолютизація одного з аспектів багатовекторного життя*.

Кількість дійових осіб у п’єсах Микитенка настільки велика, що часто-густо важко запам’ятати, хто з них хто. Від цієї важкої для травлення монументальності залишався тільки один крок до *естетики експресіонізму* з безособовими репліками, масами людей як спільною дійовою особою, високою експресивністю переживання конфлікту як єдиної симфонії. Показова назва в перекладі п’єси німецького драматурга Е.Толера, автора, дуже популярного в СРСР у 1930-ті рр. завдяки своїй соціалістичній діяльності, – “Людина-маса”. У п’єсі найвидатнішого автора німецького експресіонізму Г.Кайзера “Пекло – Шлях – Земля” оновлене людство йде за своїм поводителем та пророком, щоб знайти щастя перетворення землі й неба у всесвітній симфонії. Про цю ж усесвітню симфонію “Нового Єрусалиму” марить напівбожевільний герой експресіоністської трагікомедії М.Куліша “Народний Малахій”. Тож певна спільність *“монументального” соцреалізму з експресіонізмом* існує.

“Диктатуру” Микитенка, як й інші його п’єси, було викликано до життя т. зв. *“соціальним замовленням”*, тобто необхідністю написання твору на “гарячі” соціально-політичні теми. Це – розповідь про поїздку “парттисячника”, казаняра суднобудівного заводу, до села з метою експропріації в селянства хліба за низькою “державною” ціною. Кожна з об’яв п’єси має назву, інколи інтригуючу: “Бандитська рада”, “На хрестах” тощо. Для масової культури, утім, як і для культури для мас

⁹ Бурчичевская О., Стфельченко В. // CREDO NEW (теорет. журнал). – 2006. – №3.

30-х рр., обов'язковою структуротворчою рисою стає наявність детективно-пригодницьких рис у сюжеті. Література мала бути не тільки “партійною”, а й захоплююче цікавою завдяки зовнішньому динамізмові – розрахунок на невибагливого читача та глядача. Такою *детективно-пригодницькою* інтригою в “Диктатурі”, як і в абсолютній більшості радянських творів про село, став сюжет про боротьбу куркуля Чирви-Козиря та його прибічників проти грабіжницької та насильницької хлібозаготівлі. Захоплений цим сюжетом, автор беззастережно сміливо руйнує традиційні народницькі віковічні уявлення про сільську громаду та її таку ж віковічну моральність. За принципом *аморальності* при цьому діють не тільки вороги хлібозаготівлі, а й її прибічники, зокрема й сам “винуватець” подій у селі Горбачах поблизу станції Зелений Кут – старий робітник-“парттисячник” Дудар.

У першій відміні – у заводському цеху Дудар постає доволі інтелігентною людиною із ввічливим поведінням, що їде до села не лише за направленням більшовистської партії, а й тому, що він, колишня сільська людина, ностальгійно за ним скучив, і цей стереотип поведінки зберігається перший час по приїзді на місце. Але поступово із загостренням боротьби, яку автор за марксистсько-радянською термінологією визначає як класову, Дудар змінює тип поведінки, зокрема й мовної. Боротьба вимагає жорсткості, навіть коли це боротьба за пограбування селян. Коли “несвідомий” незаможник Малоштан, який за нормами сільської моралі беззастережно вірив своєму “рідному” кумові та сусідові Чирві, відмовляється йти шукати в нього хліб, Дудар зривається: *“Як же ти можеш не піти, куркульський підголоску, як оцією самою рукою, о, дивись, я двох кумів знищив, бо зрадили революцію і передались до білих. А ти кажеш, що не підеш”*¹⁰. Тобто корені національної трагедії сягають ще в часи громадянської війни, коли руйнувалися міжособистісні взаємини, реальна індивідуальна спільнота людей в ім'я нав'язаної ззовні колективної спільноти “класів”. Сам Дудар відчуває чужинність такого типу власної поведінки, якого змінити вже не може. Він потайки жаліється комсомолці-активістці Небабі: *“А я ж був колись селянином... Розумієш? [...] Важкувато. Як спитав тоді Малоштан, чому диктатура... а вони як підвели бороди... і... розумієш, так ніби підвелась на тебе куркульська нива... Хоче роздушити. Дев'ятнадцятий рік пригадався”*. Ця невпевненість дещо олюднює традиційний заявлений тип “твердого” робітника-партійця.

Російський письменник В.Шукшин у 1960–1970-ті рр. ХХ ст. у своїх оповіданнях створив тип селянина-правдошукача, який, не маючи за бідністю достатньої освіти, фанатично цікавиться питаннями науково-абстрактними, що не мають жодного стосунку до щоденної сільської безпросвітної боротьби за існування, фізичне виживання. Йому здається, що так він може причаститися “високої” міської культури, до якої він ніколи не належатиме. Звісна річ, такий “правдошукач” також ніколи не буває хазяйновитим, і найгірша бідність – його метафізична доля в радянському суспільстві. Російські критики вважали, що це тип саме російського селянина, модифікований радянською дійсністю, спрямованою на перетворення сільського населення на “білих рабів”. Як здається, цей тип у радянській культурі виник ще раніше, у 1920–1930-ті рр., і зовсім не винятково в російській літературі. “Правдошукач” від української культури, зокрема в Микитенка, несе на собі ярмо подвійного непорозуміння: як і російський селянин, він не розуміє причин власної мізерності, але до того ж не розуміє своєї національної ролі в нав'язаній ззовні ідеї класової боротьби.

“Диктатура” Микитенка групується навколо влучно знайденого казусу – одного з парадоксів марксистсько-ленінського догматичного, відірваного від життя мислення. Малоштан, подібно до більш пізніх героїв Шукшина, не може знайти собі місця, поки не вирішить теоретичне питання нової доби: *“Чому влада робітників та селян, а диктатура лише пролетаріату?”* Насмілимося твердити: у часи Микитенка така постановка питання для автора була значно небезпечнішою за 1970-ті рр. для російського автора, герой якого, до речі, питання

¹⁰ Микитенко І. П'єси. – К., 1972. – С. 61. Далі цитуємо за цим виданням.

з марксизму ставити й не наважувався. Коли Малоштан, підбитий куркулем Чирвою, ставить своє наївне питання на зборах, де вирішується норма хлібозаготівлі, воно викликає одностайну реакцію у прибічників влади як “провокація”. Теоретична догматика влади в живому житті почуває себе невпевнено. Пояснення Дударя, витримані в партійному дусі, не переконують не лише пізніших читачів, а й більшість із персонажів-селян, які приймають хитромудру резолюцію куркуля Чирви. Справа в тому, що жодною логікою чи метафориною не поясниш слова, винесеного в назву твору — *“диктатура”*, адже *воно перебуває у протиріччі з історичним досвідом людства*. Тому правий Малоштан, а не Дудар.

До честі автора треба додати, що в його п’єсі, попри всі штучні намагання “диктатури” розбити традиційну сільську мораль, остання все ж залишається. “Жорстокий” куркуль, у якого забрали кровну пшеницю до останнього пуда, стріляє з мисливської гвинтівки не в свого кума Малоштана, який випадково потрапляє під кулю, а в чужу людину — Дударя, що несе в село *чужі для сільської людини моральні норми*. Та й пораненому Малоштанові автор не залишає можливості взяти гріх на душу і вбити свого злочинного кума — його куля не влучає в ціль.

Страшнішими за постріли здається сучасному читачеві ентузіазм “комси” — молодих селян-комсомольців. Відомо, що психологічно молодь становить найуразливішу частину населення, бо за віком позбавлена родинних зв’язків, господарства, необхідності піклуватися про добробут дітей та старих батьків, вона завжди становить “групу ризику” для різних ультралівих течій. У більшості п’єс Микитенка діє саме молодь. Ідеї соціальної емансипації породили також суто радянські феміністичні ідеї та феміністичну практику. У кожній його п’єсі головний скоріш не герой, а принадна героїня з активно-агресивною соціопсихологічною поведінкою, що з роками в радянській культурі перетворюється на відомий тип *“парттютьоті”*, в якому вже нема жодної принадності. Хоча порушення традиційно-патріархальних родинних норм позначається передусім на образах “нових” дівчат, але й чоловічі образи теж демонструють *небезпечну релятивність моральних норм*, хоча це не входило в наміри автора.

Секретар комсомольського осередку в селі Горбачі Коваль традиційно цнотливо закоханий у пропагандистку того ж осередку рішучу дівчину з колоритним прізвищем Небаба. Коли вирішується кількість пудів вилученого хліба з кожного села району, він збільшує норму на своє село (хоча голова сільради просить її зменшити) і зменшує — на село сусідів, де більше незаможників. Логічно за новими моральними нормами він правий, за нормами ж родинно-патріархальними — зраджує рідне село, де, мабуть, живуть його батьки, при цьому навіть Дудар сумнівається в реальності збільшення норми.

Могло би здатися банальним твердження, що сцени вилучення зерна в куркулів на сьогодні справляють зовсім протилежне від запланованого автором враження. Онук кріпака, куркуль не становив такого чужорідного явища у своєму селі, як надісланий російськими більшовиками робітник-партієць. Історично немовби ясно, що у творах Микитенка прочитується трагедія заможного українського села.

Утім, до цього зайве було б повертатися, якби в українських реаліях не виникали час від часу ідеї реприватизації в тій чи тій формі. Отже, питання з куркулем не можна вважати розв’язаним, і насамперед — з боку морального. Повне заперечення соціалістичної ідеї, властиве культурі 1990-х рр., під впливом соціального розчарування в наслідках вітчизняного “бандитського” капіталізму потроху змінюється в суспільній свідомості поміркованішими поглядами на це явище. Тому й вороги соціалістичної ідеї сприймаються двозначно. У плінні часу соціалістична “одноманітність” Микитенка набуває нових семіотичних кодів.

Після успіху “Диктатури” драматург вирішує створити наступну п’єсу (1930) про перших українських радянських спудеїв — “Світить нам, зорі!” (“Кадри”).

Дія відбувається в перші роки радянської влади в Одесі, куди приїжджає на вступні іспити до університету молодь, робітники й незаможні селяни, навряд чи з повною середньою освітою. Університетська професура становить різкий контраст своєю “старорежимністю”. Необхідність узгодити світову філософську і природничу

думку з марксизмом та матеріалізмом викликає у старих кадрів або супротив її еміграцію, або виморочний ентузіазм у засвоєнні історично обмеженого вчення як універсального. Розпад патріархальної моралі виступає тут у досить бруталній формі: дочка професора — студентка нової генерації — прилюдно знущується над “старорежимним” батьком (можливо, із ганебним наміром “відмежуватися” від нього, отже, врятуватися). Віриться цьому важко, адже студенткою ця дівчина мала стати за батьковою протекцією, бо не належала за походженням до пільгової соціальної категорії. Трагедію радянської вищої школи показано тут із прямодушною відвертістю: адже протягом багатьох десятиліть, й особливо в 1920–1930-ті рр., до вузів не могли пробитися діти інтелігенції та службовців, найбільш підготовані завдяки інтелектуальній родинній атмосфері. Натомість діти робітників та незаможників, що через відірваність від культури в дитинстві не мали не лише достатньої, а й узагалі жодної освіти, йшли без вступних іспитів за соціальними пільгами. Незважаючи на нелюдську навчальну працю протягом п’яти років, ця різниця лишалася до кінця.

Страшно сьогодні читати “Кадри” не лише тому, що юні студенти, засвоївши навіть не Маркса, а Леніна, ведуть нерівний бій за відсутності будь-яких людських умов життя, а й тому, що таким конвеєром готується найголовніший соціальний потенціал суспільства — спеціалісти-професіонали, науковці, за тодішньою термінологією — “специ”. Сімдесят років протриматися на самому ентузіазмі спромоглася лише країна, що розтратила все, що мала, і витрусила із своїх громадян усе, що мали вони.

У “Кадрах”, як і в більшості п’єс драматурга, авантюрний сюжет групується навколо апокрифічного провокативного публічного питання, яке здається всім настільки ворожим, що навіть не отримує відповіді ані від ректора-більшовика, ані від самого автора. А питання цілком логічне: чому вступні іспити обмежуються з’ясуванням соціального походження абітурієнтів і чи існує обмеження у прийомі за національною ознакою: євреї, українці, росіяни? Ці два болісні питання — *соціальне та національне* — так і не були розв’язані радянською владою, тож Микитенко, не даючи відповіді, профетично передбачав майбутнє. Засудивши питання як провокацію, можна було надати його авторство лише душогубові, який ховався за маскою студента. Так *елемент високої культури* (провокативний екзистенційний казус як засіб найвпливовішої стратегії модернізму — парадоксу) *поєднується з дискурсом масової культури*, де герой та негідник розведені по різних полюсах.

Ця п’єса, як й інші, також переповнена дійовими особами, що значно ускладнює її сприйняття. Намагання створити героя-масу в межах побутової драми свідчить лише про експеримент. Повністю ж зламати стилістику на користь експресіонізму автор не здатен, та й не хоче.

Іван Микитенко, слідом за прикметами часу, експериментує не тільки з героєм-масою, а й із традиційною індивідуальною психологією людини, яка постає зламанною, вивернутою в найненатуральніший спосіб. Лірична комедія “Дівчата нашої країни” (1932) та комедія “Дні юності” (1935–1936), попри сюжетну розбіжність, мають одну спільну рису: намагання за будь-яку ціну довести неспроможність старої індивідуалістичної психології і продемонструвати етичні можливості “нового побуту” у статевих взаєминах. Утім, зовсім не йдеться про нову сексуальність, яку автор не просто не приймає, а й, за законами соціалістичної свідомості, механічно пов’язує з “буржуазними пережитками”. Так, у “Кадрах” надто розкута студентка логічно для автора опиняється врешті-решт поза стінами інституту. Йдеться про штучне внесення у статеві взаємини *етичного колективізму*, руйнацію чоловічої власницької моделі поведінки, яка, на думку адептів соціалізму, так само “пережиток”.

Героїня першої з п’єс жахає персонажів старшого покоління, та й сучасних читачів, тим, що ініціативно створює жіночу бригаду для справи абсолютно нежіночої — місити ногами холодний розчин бетону й неодмінно перемогти в такому змаганні бригаду чоловічу. Але емансипація “по-радянськи” сягає далі: героїні потрібно врятувати бригадира чоловічої бригади від його коханки — дружини інженера. У такий дивний для сучасної психології міжособистісних стосунків спосіб дівчина випробовує свого коханого. Дивно, але той це витримує, чого не скажеш про

героя комедії “Дні юності”, який не розуміє, чому його юна дружина, не сказавши і слова, викликала телеграмою на свій іспит з авіапольоту шкільного товариша, закоханого в неї. Потрібна виховна робота професора, батька молодого Отелло, щоб той нарешті зрозумів свою “провину”. *Інфантилізм міжособистісних стосунків*, передусім статевих, — прикметна ознака таких драматургічних жанрів масової культури, як “мильна опера” або мелодрама. Як і твори соцреалізму, ці жанри створюють певний ідеал доброчесної інфантильної героїні, котрій за сюжетом потрібно доводити власну доброчесність. Звісно, модель ця позбавлена реальних психологічних складностей міжособистісних стосунків. На теренах соціалістичної моралі психосексуальний інфантилізм одержував міцну підтримку з боку ідеї колективізму та її дуже штучної категорії “дружби між статями”. *“Дитячість”* героїнь Микитенка пов’язана з тим, що й люди старші, за її законами, зберігають дитячу психологію, за якою в соціалістичну епоху постійно цікавляться питаннями на кшталт: “Чи можлива дружба між чоловіком та жінкою?”

Не обійшов увагою письменник і таку “гайдарівську” знакову тему 1930-х рр., як шкідництво. Інфантилізм узагалі був нормою радянського життя, адже навіть “розстрільні” формулювання в політичних звинуваченнях виглядали інфантильно. Поєднання інфантилізму з розстрілами створювало тотальний абсурд цієї масової культури.

Сатирична комедія “Соло на флейті” (1933–1936), згідно з авторським задумом, повинна була продовжити традицію світової літератури в розкритті теми пристосуванства: Микитенко орієнтувався на такі образи, як Тартюф Мольєра, небіж Рамо у Дідро, Молчалін Грибоєдова. Проте радянський пристосуванець, на відміну од попередників, виявлявся шкідником, оскільки підривав основи колективного суспільства. Авторів настільки боліло це питання, що він створює *дев’ять редакцій* свого твору. П’єса 1930-х рр. про шкідників генетично споріднена зі шпигунськими творами кінця ХХ ст. Утім, вона різниться і принципово — бо створює можливість *рецептивних оцінок у певній ідеологічній парадигмі, чого позбавлений сучасний шпигунський детектив*. Однак структура цих двох жанрів лишається незмінною.

У комедії “Соло на флейті” дія відбувається в неіснуючому Інституті культури й побуту, де новоприбулий шахрай-аспірант, націлений на досягнення кар’єри за будь-яку ціну, стає вченим секретарем. Узагальнений образ цього Інституту на 30 років випереджає класичний літературний взірць російського радянського жанру фентезі в романі братів Стругацьких “Понеділок починається із суботи” — наукову установу під назвою “НИИЧАВО”. Як і в уславленому романі, у п’єсі Микитенка предмет її діяльності настільки ж фантастичний, як і чаклунство — це моральне перетворення радянської людини під впливом соціалістичних взаємин. Найцікавіше те, що в комедії описаний справді існуючий тоді в Києві інститут та його директор...

Якщо Народний Малахій у М.Куліша робив спроби соціалістичного перетворення людини аматорськи, на власний розсуд, то Інститут культури й побуту в Микитенка за десять років після Малахія вже робить це професійно й на державні дотації. Аспіранти пишуть дисертації про довіру, яка впливає із соціалістичних взаємин, на відміну від довіри взагалі. Виявляється, соціалістична довіра не поширюється на великі групи людей, затаврованих прізвиськом “класовий ворог” та “міщанин”. Молоді ентузіасти від соціалістичної науки щиро впевнені, що, ліквідуючи умови, які породжували мерзотників, вони відроджують гідність людини. Закономірним стає те, що саме на цьому схоластичному ґрунті виникає й можливість геніального, до простоти, пристосуванства. Новоспечений учений секретар-аспірант пише доповідь на тему: *“Директор Інституту і радянська культура”*. Директор же відбивається від секретаря парткому на доволі сучасному рівні: *“...і не лякайте мене словом “честолюбність”! Честолюбність — великий рушій людської енергії. Так, так!”*

Сучасною виглядає й теорія головного героя — Хлестакова 1930-х рр. — про людей-птахів, які пробивають собі шлях у житті, і людей-комах, що лишаються

непомітними в юрбі й заздрять птахам. *“При всіх змінах соціального порядку біологічна основа людини залишається незмінною, — проголошує аспірант. — І тому в житті, крім класової боротьби, йде боротьба особиста... Особиста боротьба заповнює життя людей. Знайдіть своє місце в цій боротьбі, не пропустіть моменту, і ваша власна перемога забезпечена... Людина самотня. Вона до краю повна своїми таємними бажаннями. Угадайте їх, і ви поставите цю людину на службу собі... Озбройтеся ніжною флейтою і самотно, в тиші, заграйте над вухом цієї людини нескладну мелодію її прихованих бажань, виступіть проти її ворогів, і ця людина — ваша... Ось вічна формула життя. Володіючи нею, я нікому не дам панувати над собою, а пануватиму над іншими”*. Спійманий на гарячому, цей персонаж викручується і звинувачує директора Інституту. У фіналі він намагається непомітно зникнути, щоб “змінити адресу”, лізе через паркан, але його ловлять. Цікаве визначення героїв п'єси стосовно жанру. *“Я хочу написати комедію, — зізнається ображений “позитивний” персонаж. — Це буде комедія. Так би мовити, філософсько-соціально-психологічно-побутово-сатирична”*. Сьогодні цей твір, який дуже подобався такому антагоністу соцреалізму, як Юрій Шерех, може трактуватися як *трагікомедія*: адже герой-шахрай був правий — він зробив ставку не на ту людину. Треба було починати з партійного секретаря...

Крім наявного в цій комедії інтертексту “Ревізора”, існує ще одне джерело інтертекстуальності: це популярний у 1930-ті рр. (як і пізніше) роман-диалогія І.Льфа та Є.Петрова про Остапа Бендера “Дванадцять стільців” (1928) та “Золоте теля” (1931). Тип активної людини, що за радянських умов існування не може не стати шахраєм, був спільним для українського й російських авторів, твори яких Микитенко, безперечно, знав. Фінал його комедії нагадує фінал роману “Золоте теля”: Остап тікає із грошима через кордон по кризі, а його ловлять і грабують румунські прикордонники. Промовистим є те, що в І.Микитенка колоритним вийшов образ старого швейцара Інституту культури й побуту: саме він викриває й ловить шахрая, що тікає через паркан. А роман “Дванадцять стільців” завершується розповіддю старого швейцара про те, як він знайшов у стільці діаманти й віддав їх на будівництво клубу. Але все ж, на відміну від російських сатириків, комедія І.Микитенка вийшла не дуже смішною... Адже, крім того, що він був автором літератури радянського кітчу, він ще й український письменник, який брався за теми, байдужі та екзотично чужі для російських “кітчмейкерів”. І тим більша відповідальність митця, якщо кітч цей виходив брутальним.

Так трапилось з п'єсою “Бастилія Божої Матері” (1933–1834). Дія відбувається в Україні в 1919 році — клішований сюжет про білогвардійців, петлюрівців та партизанів-більшовиків. Дочка генерала Благомислова Ольга, контррозвідниця, у пошуках свого чоловіка капітана Бугрова переховує в монастирі зброю, на яку вже наклав око отаман петлюрівців Ряженко. Авантюрний розклад, типовий для твору на таку тему. Але ускладнюється він, по-перше, тим, що розподіл на *своїх* та *чужих* відбувається за ознакою не національною чи релігійно-концесійною, як у класичному українському історико-авантюрному сюжеті. А по-друге, усупереч настанові масової культури стверджувати моральність, хоч би й примітивну, автор стверджує аморальність. Дід Молибога, розвідник Ряженка, дивується тому, що українська голота йде за петербурзьким більшовиком: *“А свої ж люди, свої селяни! Хоч і злидні, а свої ж таки, українці, і наче показалися. За робочими в одну душу, хоч ти їм чорта дай!”* Утім, у розколі нації автор не бачить трагедії, як, скажімо, його колега за письменницьким цехом Юрій Яновський. Так само не бачить Микитенко кричущої аморальності в поведінці “ідейних” персонажів у *ситуаціях межової екзистенції народження і смерті*, об'єднаних автором в одній сцені.

Дружина партизанського ватажка Чумака народжує сина, і в тій самій хаті вирішується питання про похорон убитих партизан без релігійного обряду, “під гармошку”, із піснею *“Розвивайся, прапор Жовтня”*. Не звертаючи уваги на самотню породіллю та не скупаного ще новонародженого, партизани хутко

рушають у своїх справах, лишаючи навстіж відчиненими двері, за якими хурделиця. Двері сільської хати — традиційна межа між світом дому та світом чужого, ворожого простору. Це найпоширеніші архетипи культури. Відчинені навстіж двері не тільки сюжетно надають можливість зайти до хати переодягненій на чорницю Ользі Бугровій, щоб насильницьки, проти волі безпомічної матері охрестити малюка. Цей образ порушеного внутрішнього затишного простору зводить нанівець усі авторські зусилля героїзувати своїх персонажів. Але найвідповідальнішу роль він доручив маленькій дівчинці Ульці, дочці загиблого партизана, сироті, яка, працюючи служкою в монастирі, підгледіла всі політичні та військові монастирські таємниці й допомогла партизанам знайти переховану зброю. Драматург просто не в змозі був розв'язати конфлікт без участі такої свідомої дитини. Тому у фіналі стає можливим не зводити кінці з кінцями, принаймні якось завершити фабулу й закінчити все тою ж піснею *“Розвивайся, прапор Жовтня”*. Вихід із сюжетного глухого кута за рахунок дитини — типове кліше соціалістичної масової культури. Для цього повинна була існувати певна *соціалістична концепція дитинства*.

Радянська концепція дитинства в сьогodнішній історії культури привертає дедалі більшу увагу дослідників завдяки своїй неприхованій химеричності. Існує навіть значна психоаналітична *“педокритика”*, своєрідна психоісторія на матеріалі творів радянських письменників, яка *пов'язує стереотипи дитинства у тоталітарному суспільстві з інфантилізмом цього суспільства*¹¹ та з його схильністю до *садизму* як засобу боротьби з реальністю¹² в суспільстві, ідеали якого не споживчі, а суїцидальні. Дослідження власне національної моделі дитинства в соцреалізмі, як здається, ще попереду.

“Як сходило сонце” (1937) — останній художній твір І.Микитенка. За його життя п'єса не була надрукована й не встигла побачити світла рампи. Оpubлікована вперше 1962 р. у часописі *“Жовтень”*, потім входила до збірок. Сьогodні цей твір геть-чисто забутий, адже писано його, як і *“Правду”* О.Корнійчука, на спеціальне замовлення до ХХ річниці Жовтневого повстання й серед дійових осіб мусив обов'язково бути Ленін. Утім, твір Микитенка дуже вигідно різниться від Корнійчукової *“Правди”* тим, що це п'єса про Україну, а не про сусідню державу. І не про *“переможне”* повстання в Пітері, а *про трагічну поразку повстання на київському “Арсеналі” в січні 1918 р.*, що його спровокували більшовики, але бездарно підготували, помилившись у датах захоплення Києва радянськими військами. Повстання, що почалося зарано, стало причиною жахливої загибелі великої кількості цивільного населення міста. Автор пильно вивчав мемуарні матеріали, зокрема спогади В.Затонського, зустрічався з арсенальцями.

Як здається, історичний потенціал цієї драматичної хроніки ще не розкритий. Попри необхідні тоді уславлення більшовиків та Леніна і *“правильні”* політичні акценти, у ній наявне те, що не дозволило їй стати популярною ані у 1930-ті, ані пізніше. Той факт, що автора п'єси було знищено одразу ж по завершенні твору, становить лише зовнішню причину відсутності цього твору в українській драматургії. Внутрішня ж причина полягає в тому, що в ній як дійові особи з'являються національні постаті, про які в 1937 р. згадувати вже було небезпечно, і ця небезпека залишалась до 1991 р., до якого документи про них та їхню діяльність надійно зберігались у *“спецхранах”*. Але 1937 рік — дивний рік, коли все вже було закінчено, утім, *“хоча й не заборонено, але й не дозволено уповні”*, як сказано в Чехова в повісті *“Людина у футлярі”*, назва якої цього 1937 року могла би бути *“Країна у футлярі”*. Ідеться про Грушевського, Винниченка, Петлюру. І найдивніше полягає в тому, що ці персонажі не лише змальовано зовсім не як опереткових злодіїв *“буржуазного націоналізму”* чи блазнів, як у романі київського росіянина М.Булгакова *“Біла гвардія”*, а майже нейтрально. У характерах та поведінці діячів першого українського уряду з

¹¹ Див: Недель А. Размещаясь в неизбежном: Эскиз сталинистской метафизики детства // *Логос*. — 2000. — № 3(24). — С. 54-100.

¹² Шушафин Д. Неиссякаемый источник // *Логос*. — 2000. — № 3 (24). — С. 51-53.

п'єси І.Микитенка можна побачити справді історичні риси – традиційну відірваність творчої інтелігенції, українських інтелектуалів від реалій життя, зокрема політичного, відсутність “здорової” агресивності (за винятком Петлюри) та схильність до ілюзій стосовно соціалістичної ідеї – риси, які й призвели до поразки цього уряду під тиском більшовицької навали. Як глибоко партійний письменник напередодні загибелі спромігся це зробити – навіки залишиться таємницею. Можливо, йому надано було останню можливість спокутувати свій трагічний гріх із травлею колег за письменницьким цехом, передусім М.Куліша, з яким він загинув одного й того ж 1937 року...

Структурується п'єса як типовий радянський твір про Леніна: цей персонаж першим позначений у листі дійових осіб, і передісторію арсенальців викладено з урахуванням класового підходу, і головні герої – робітник “Арсеналу” Богдан Верховинець – молодий більшовик, котрого за непокору в серпні 1916 р. відправляють на фронт світової бійні, та його наречена – сільська дівчина Марія Стоколос, яка відхиляє залицяння сина багатія, спочатку підпрапорщика царської армії, потім хорунжого в петлюрівців, і поступово стає свідомою революціонеркою. Загалом п'єса настільки незграбно вибудована, що автор, можливо, і сам не помічає комізму своїх найсерйозніших сцен. Так, Богдан напередодні відсилки на фронт водночас читає лицемірну, як ми зараз розуміємо, ленінську прокламацію про право націй на самовизначення та пише любовного листа коханій дівчині. У поспіху він помиляється з аркушами й залишає дівчині замість листа прокламацію про самовизначення націй. Так *випадково* Марія починає перетворюватися (!) на більшовичку.

Але все це авторське безглуздя читач вибачає, починаючи з другої дії, де знаходить відбиття історична київська подія – *маніфестація під корогвами Центральної ради та молебні на Софійському майдані (який у автора названий майданом Богдана Хмельницького) у березні 1917 р.*, коли новостворений український уряд мав ілюзії стосовно того, що Тимчасовий центральний уряд надасть національно-територіальну автономію Україні. Про це в п'єсі розповідає Грушевський із справді професорською інтелігентністю. Так само з письменницькою риторикою та метафорикою виступає від імені Української соціал-демократичної робітничої партії Винниченко. Саме назва партії вводить в оману простодуху, але надзвичайно активну Марію. Український магнат Сокирдон, член Центральної ради, у дусі традиційного старого націонал-патріотизму згадує власну історію й культуру, що різняться від інших народів. Український купець Напханенко шокує інтелектуала Винниченка тим, що пропонує ввести до уряду купців, які *“повинні прийти на допомогу державі й піддержати дитя свободи. Інакше воно може такої куті наварити, що у рот не можна буде взяти”*. Мабуть, у часи Микитенка ця сцена повинна була сприйматися іронічно, але для наступних поколінь читачів, знайомих із трагічною історією української державності, вона звучить дещо інакше. Так само, як несподіваний простодухий виступ Марії сприймається вже не як поразка інтелектуалів з уряду, а як страшна ознака майбутньої зомбованої масової свідомості: *“Треба об'явити мир, солдатів поодпускати додому, а тоді забрати в поміщиків землю, у фабрикантів позабирати заводи, а в банкірів – капітал, і все передати робочому народу. Тоді все життя трудящих переміниться. Це ж Ленін сказав! От і свобода Україні”*.

Власне, сатирична, пародійна оцінка цієї сцени належить персонажу, якого не тільки не названо, а й навіть не показано. Це – *“Голос з монумента”* (мається на увазі пам'ятник Богдану Хмельницькому). Іронія полягає в тому, що ця персону, з одного боку, київський люмпен, маргінал, за ознаками його мови та поведінки, а з другого – немовби сам гетьман Богдан Хмельницький критично оцінює спроби української державності. Треба визнати, що з погляду люмпена інтелектуали Грушевський із Винниченком виглядають досить комічно. “А судьи кто?” Знайдений прийом драматург використовує й у наступній сцені, не розуміючи вибуховості зіставлення двох сусідніх об'яв. У вагоні 3-го класу на початку квітня 1917 р. у

Фінляндії солдати ведуть розмову. Голос персонажа, якого не видно, ставить дуже настирливі запитання. Поступово з натовпу виходить володар голосу. Це – Ленін. Читач-глядач одразу згадує попередню сцену, де голос належав неосвіченому маргіналу-люмпену, плебею...

І навряд чи поміченим навіть самим автором був наступний аспект. Марія у сцені на майдані виступає в ролі інакомислячого. Неможливо уявити, щоб влада, 20-річчю якої присвячена ця п'єса, не розправилася дуже швидко й жорстоко навіть із меншим інакомисленням, висловленим так публічно (згадаймо публічний виступ Дмитра Стуса). Реакція Винниченка моментальна: *“Російські більшовики, це їхня робота. Дівчину треба взяти до себе...”* Про подальші виховні заходи стосовно Марії тоді в Софійському соборі дізнаємося з її власної розповіді у квітні 1917 р. у третій дії: *“А ці – мене в зали свої затягли, під портретами посадили та й напалися, як гайвороння, той з одного боку, а той з другого... Щоб з Филімоном Брагою помирити”*. Дивна боротьба з інакомисленням. Коли Винниченко розуміє, що Марія безнадійна, він пророчо каже: *“Божевільна. Скалічена душа... Ходім звідси...”*

Власне, героєм п'єси про Леніна є не сам Ленін, а його подвійна, як ми зараз розуміємо, національна політика стосовно України: *“Ми будемо підтримувати визвольний рух українського народу. Але для нас мусить бути ясно, що свобода України повністю залежить від перемоги робітничого класу”*. Більшість сцен із Леніним, а також зборів більшовиків у Києві позбавлені художності й перетворюються на ілюстрацію певних політичних гасел. Автор не гребує вводити навіть такі антиестетичні сцени, як на фронті в окопах, коли солдати піднімають на багнети офіцерів ледь не на кону. Недаремно цю сцену було знято у виданні 1967 року для театрів.

Але епізоди З'їзду Рад у Києві й наступні сцени на “Арсеналі” в січні 1918 р. становлять неабиякий інтерес не так із погляду художнього (його тут немає), а як унікальний в українській літературі досвід об'єктивного зображення історичних подій попри абсолютно протилежну ангажованість автора. Чи може таке бути? Сучасні вітчизняні історики оцінюють відносини з Росією після відхилення УНР ультиматуму Леніна–Троцького, за яким з одночасним “визнанням” УНР вимагалось допустити в Україну більшовицькі війська та заборонити пропуск на Дін козаків, як *“більшовицько-українську війну”*. Цю війну більшовики вели під прикриттям і від імені створеної 25 грудня 1917р. у Харкові “Республіки Рад” (спершу також названої УНР) і призначеного 30 грудня 1917 р. “робітничо-селянського уряду” – Народного Секретаріату. Російська більшовицька армія під проводом В.Антонова-Овсієнка зайняла Лівобережжя, загрожуючи безпосередньо Києву. Україна не була готова до війни. Тому в бою під Крутами агресору протистояла жменька національно свідомої молоді. 29 січня 1918 р. всі 300 юнаків загинули. Одночасно в Києві вибухнуло повстання робітників на заводі “Арсенал”, яке було припинене 9 лютого 1918 р. Українськими добровольчими частинами. Але більшовики на чолі з М.Муравйовим захопили Київ, а незабаром захопили все Правобережжя.

У ремарках до п'єси Микитенка сказано, згідно з радянськими оцінками, що З'їзд Рад був *“фальсифікований ворогами революції”*, бо більшість мандатів потрапила до представників селянства та Центральної ради. Але драматичне напруження цього з'їзду, в якому віддзеркалилося реальне історичне протистояння нації в найтрагічніший період виборення власної незалежності, письменник відобразив дуже точно, навіть *хрестоматійно*. За твердженням сучасних дослідників, *кітч* (до якого повні належить і цей твір), як ніщо інше в мистецтві, *сприяє поширенню моральності суспільства, яке не хоче бути сфальсифікованим*¹³. Змалювання “сфальсифікованого” з'їзду радянським кітчмейкером призвело до того, що *в рамках соцреалістичного кліше він створив реальний моральний код для наступних історичних прочитань, сам*

¹³Див.: *Scruton R. Kitsch and the Modern Predicament // City Journal Home. – 1999. – Winter, №1.*

того не бажаючи. Тому функціональність “п’єси про Леніна” не вичерпується рецепцією 1930-х років.

Крім того, Микитенкові вдалося досить точно відобразити й реальні характери дійових осіб. Так, маркована експресивна поведінка Петлюри в цій сцені відповідає біографічному характеру цього історичного персонажа. *“Товариші делегати, – кричить Петлюра у Микитенку з приводу ультиматуму більшовиків. – Народні комісари Великоросії оголошують українському народові війну!. Через сорок вісім годин проти нас виступить російське військо! За що? За те, що ми, українці, не хочемо, щоби нами командували російські комісари! Україну хочуть задушити!..”* Винниченко в цій сцені виступає так, як письменник, удаючись до інакомовлення: *“Ви добре знаєте, як поводить ся з хлібом горьованим розбещений пан! Він розкидається ним, як хоче, бо ніколи не страждав, щоб той хліб приробити... Отак, як той пан із хлібом святим, так поводяться великоросійські народні комісари з волею українського народу. Та коли вони беруть на себе всі наслідки братовбивчої війни, то нехай же пам’ятають! Обороняючи свої права і свій край, ми дамо належну відповідь народним комісарам!..”* І тільки в рецептивно-функціональному прочитанні п’єси стає зрозумілим, що зачитування фанатично-агресивною зомбованою селянкою Марією лицемірного маніфесту Леніна про право України зовсім відокремитися від Росії й наступне звільнення більшовиками зали київського з’їзду, який вони перенесли до Харкова, – зовсім не перемога, а типово кітчева провокація. Адже, зрештою, читач кітчу не хоче бути дезорієнтованим...

Останні сцени п’єси наповнені справжнім трагізмом. Робітники “Арсеналу”, чекаючи вістей із Харкова від радянського уряду про те, чи можна сподіватися підтримки військами найближчим часом, починають повстання проти гайдамаків зарано. Атмосфера очікування й безнадії дочекається вістей і військової допомоги інтертекстуально нагадує фінал “Гамлета”, коли герой помирає з останніми словами про “вісті”, яких він уже не дочекається: *“Вістей із Франції мені вже не діждати...”* Вістей із Харкова...

Ми далекі від того, щоб виправдовувати ту криваву розправу над арсенальцями, яку змальовує Микитенко. Історія, як і кітч, вимагає моральності. Але *історія, за Іваном Микитенком*, українським письменником, дивно збігається з *історією за Михайлом Булгаковим*, російським письменником, автором роману “Біла гвардія”, де описуються ті ж самі київські події січня-лютого 1918 р. Звірства “куреню смерті”, петлюрівців у Києві, жажливі так само, як і наступний терор більшовиків М.Муравйова в захопленому місті, про що обидва письменники не згадують... З історії сторінки не викинеш. І все ж таки відповідальність за братовбивчу війну історія покладає на тих, хто цю війну розв’язує. Саме про це казав Винниченко в попередній сцені твору І.Микитенка.

Наявні в цій типово радянській п’єсі й моменти, близькі до трагедійного. Це сцена вбивства Рибальченка, який умовляє вбивць помилувати його тому, що він – українець по крові, свідомості, з діда-прадіда син “демократичного” народу, в якому немає катів. Ця хибна ідея Винниченка дуже дорого коштувала цьому українському народові. Адже проблематично, щоб колонізація України могла втриматися лише на російських багнетах ката Муравйова... І тому у фіналі п’єси Микитенка українська дівчина-більшовичка Марія зовсім по-чоловічому вбиває шаблею петлюрівського хорунжого, теж українця... Масова культура соцреалізму створює *не тільки новий гендерний тип жінки-чоловіка, а й нову мораль*, згідно з якою, якщо ворог не здається, його знищують. Попереду – військові та механічно-еротизовані спортивні паради соціалізму, які семіотично збігаються з аналогічними явищами в нацистській Німеччині. А це вже – приклад *класичного хрестоматійного кітчу*.

У витоків такого кітчу стояв і український драматург Іван Микитенко.

■