

Микола  
Куліш

МИНА  
Пазайло  
мистецтво

Поверніть книгу не пізніше зазначеного терміну

2	1913 Болтюк		
1	2016		
	15.08.24 98847		



ШКІЛЬНА БІБЛІОТЕКА  
УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Микола  
Куліш*

МИНА  
*Мазайс*

НАЦІОНАЛЬНА  
ПАРЛАМЕНТСЬКА  
БІБЛІОТЕКА  
УКРАЇНИ

Харків  
«Фоліо»  
2013

ББК 84(4УКР)6

K90

Серія «Шкільна бібліотека української та світової літератури»  
заснована у 2010 році

Текст друкується за виданням:

Куліш М. Твори. В 2 т. — К.: Дніпро, 1990

Передмова, примітки

*A. Є. Кравченка*

Художник-оформлювач

*O. Д. Кононученко*

Схвалено для використання

у загальноосвітніх навчальних закладах

(лист МОНмолодьспорт України № 14.1/10-69 від 13.01.12)

План-проспект серії затверджено

Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України

Громадська Рада серії

В. С. Бакіров, О. Ю. Вілкул, Г. М. Герман, В. М. Голенко,

В. М. Горбаль, М. М. Добкін, І. Ф. Драч, В. Г. Кремінь,

О. С. Онищенко, М. В. Попович, Д. В. Табачник (голова),

О. А. Удод, Я. С. Яцків

**Куліш М.**

K90      **Мина Мазайло / М. Куліш; передмова, примітки А. Є. Кравченка; худож.-оформлювач О. Д. Кононученко.** — Харків: Фоліо, 2013. — 141 с. — (Шкільна б-ка укр. та світ. літ-ри).

ISBN 978-966-03-5461-6

(Шкільна б-ка укр. та світ. літ-ри).

ISBN 978-966-03-6233-8.

Микола Куліш (1892—1937) — письменник, драматург, режисер, газетляр 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.

**ББК 84(4УКР)6**

**ISBN 978-966-03-5461-6**

(Шкільна б-ка укр.

та світ. літ-ри)

**ISBN 978-966-03-6233-8**

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

© О. Д. Кононученко, художнє оформлення, 2013

© 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 доляючи злідні й самотність. Лихоліття Першої світової війни перешкодило навчанню в університеті, кинуло у круговерть кривавих 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 найулюблених 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 відібрati 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 видатного 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»\*. 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 періодів\*\*. 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 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

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

\*\* Див.: Голобородько Я. Художні константи Миколи Куліша. / Автореф. дис. ... докт. філол. наук. — К., 1997.

очолює губернське управління соціального виховання в Одесі, стає членом Одеської філії Спілки пролетарських письменників «Гарт», та після тріумфального 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 «Комуну в степах» (1925, остаточна редакція 1931), яку називає «переспівом» своєї дебютної п'єси, повертається до однієї зі своїх перших російськомовних одноактівок «На рибной 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 найвідоміших 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 Граса» (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, які ім'я Миколи

Куліща 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 розвою початку століття не без підстав визнається яскрава дискусійність, діалогічність різноманітних стилевих 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 XIX 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.<sup>\*</sup>, завершується формування національної композиторської школи<sup>\*\*</sup>, 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 оновні процеси охопили економіку, науку, мистецтво, змінюючи загальну структуру суспільства, перетворюючи Україну з напівколоніального аграрного придатка Російської імперії на розвинуту промислову державу на порозі проголошення незалежності.

Є досить вагомі підстави вважати, що саме ці культуротворчі 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.

<sup>\*</sup> Українська художня культура. — К., 1996. — С. 274—279.

<sup>\*\*</sup> Там само. — С. 242—251.

Цей час для української культури знамений могутніми процесами національного відродження. Спадок мистецтва від попереднього століття лишився вельми суперечливий. Наслідки напівколоніального становища України давалися взнаки в усьому: в занедбаності мови, домінуванні в усіх сферах культурного життя народництва — єдиної послідовно розвинutoї 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 суверена цілісність у XIX 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 по-малоруськи» 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-стихотворець».

Протягом усього XIX ст. відбувається невпинна боротьба за відвоювання достойного місця в імперському стильовому просторі — певна річ, боротьба безнадійна. Годі говорити про повноструктурність суверенної літератури: її розвиток був деформований силовими втручаннями, заборонами тощо. Протидія імперському насильству, боротьба за виживання — ось головний пафос української літератури і української культури в цілому протягом XIX 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 блузнірською в очах імперського глядача, навіть трагічний пафос, героїка сприймалися насторожено й нерідко викликали обурення — згадаймо лише характерне роздратування у відгуках В. Бєлінського 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 усенонародної 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 починається «ключовим» словом «загублений»: «Загублена молодість» І. Острожинського, «Загублене щастя» В. Дніпровця, «Загублений рай» І. Тогобочного та І. Гольдета тощо. Подібні штампи заполонили 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 фольк-

лорного матеріалу, створення в нових умовах відповідника того високого полюса духовності, роль якого досі виконували фольклорні ідеали. Це було завдання питомо українське, хоч і резонувало із загальноєвропейськими мистецькими тенденціями: «Більшість художників кінця XIX — початку XX ст. пов'язали свою творчість з так званою етнічною міфологією. Остання найбільш яскравого вираження дістала у творах Врубеля, Блока, Лесі Українки, Бєлого, Стравинського, Ібсена, почасти Метерлінка»\*. 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, «третім кроком літератури у фольклор», 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 різноважанрові 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 відчitують автори найістотніші для української культури смислові домінанти.

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

\* Там само.— С. 264.

Кубилюс В. Формирование национальной литературы — подражательность или художественная трансформация? // Вопр. литературы. — 1976. — № 8.

в коло повноправних явищ національної літератури — крок симптоматичний, безпрецедентний в історіях літератур розвинутих європейських країн, та й у попередників М. Грушевського у вітчизняному літературознавстві\*.

Українська мистецька версія світу, таким чином, була не-пропорційною, 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 публіцистів я прочитав недавно слова погорди для таких дрібних культур. Слова сі були звернені на адресу культури чеської, як слабенького відблиска німецької культури в слов'янськім одягу. А все ж таки чеська культура поки що ідеал... Багато ще треба часу й зусиль, аби українське життя стало на тім рівні, на якім стоїть громадянство чеське... Говорячи се, я розумію не квалітативну, змістовну вартість, а так би сказати, кванtitативну сторону чеського культурного життя — той факт, що чеська чи чехизована європейська культура обхопила всі сторони народного життя, стала підставою його, так що Чех почуває своє життя власним, чеським»\*. 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 розвинutoї й добре керованої «індустрії», у даному разі

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

\*\* Грушевський М. На українські теми. Іще про наше культурне життя. // ЛНВ. — 1911. — Кн. 2. — С. 396.

не розваг, а впливу на суспільну свідомість. Масовість театру 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 призначається 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»<sup>\*</sup>.

Для української культури початку ХХ ст. процес трансформації «фольклороцентричної» моделі мав значення справді революційне, всього за два десятиліття різко змінивши її структуру. У цьому вирізняються дві генеральні тенденції: «модерністська» і «народницька». Їхнє однозначне протиставлення у більшості сучасних літературознавчих розвідок призводить до спрошеного уявлення про розвиток українського мистецтва, особливо театрального, початку минулого століття. За народництвом сьогодні міцно закріпилася наличка «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. — A. K.) характеризують дану націю, епоху, філософський напрям тощо»<sup>\*\*</sup>.

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, артику-

\* Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — С. 272—273.

\*\* Чижевський Д. Філософія і національність. // Основа. — 1994. — №26(4). — С. 108.

льована народність сприяли справі пропаганди національної літератури, розбудові мережі видавництв, 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. Мамонтова, 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 називу «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 недослідженні (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 кітчу» — який згодом визначатиме характер переважної більшості драматургічної продукції соцреалізму й базову модель театрального 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»\*. 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»\*\* У міркуваннях дослідника викликає сумнів твердження про запити

\* Українська художня культура. — С. 214.

\*\* Там само. С. 212—213.

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 Бертолт Брехт казав, що «несмак мас значно ближчий до істини, ніж поодинокі осяння геніїв». Загалом же наведене спостереження увиразнює неправомірність поширеного сьогодні однозначного протиставлення народництва модернізму.

Найрепрезентативніша «народницька» школа не залишається байдужою до віянь доби й модернізує художній арсенал, запроваджуючи нові типажі, відсвіжуочи конфлікти, осмислюючи в старих традиційних формах нові реалії часу: виводить на сцену «чумазого», значно розширює тематичний і проблемний діапазон п'єс. Навіть твори І. Карпенка-Карого пізнього періоду можна певною мірою розглядати як модернізацію, яка, втім, була доволі косметичною й не пропонувала посутніх 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 типово 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», свідома й неприхована «сенсаційність» схиляють до такої думки.

На театральній сцені на початок 1920-х років співіснує декілька різноманітних стихій: аматорські драмгуртки зі специфічним репертуаром, професіональні театральні колективи, 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 організовуються 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, — агіти, літературні монтажі 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 професіональна драматургія — сучасна і класична в усій різноманітності її форм і жанрів».\* 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 професіональні 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 початкові драматурги, і досвідчені письменники, створюючи численні зразки саме «аматорських» одноактівок, які виразно відрізняються від

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

п'єс тих же авторів для професіонального театру. Це призводить до узвичаєногонепорозуміння, 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 драматургів 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 мистецства...»

Сьогодні можна часто зустріти ототожнення радянського масового мистецтва з подібним явищем — «попкультурою» Заходу, яка набуває стрімкого розвитку майже синхронно. Проте за всієї подібності вони щілком 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 збути 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

• Там само. — С. 4—5.

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 погляду — невдачна, оскільки потребувала обов'язкової поправки на аматорський рівень драмгуртків. Це була своєрідна добро-чинність, недалека 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 попкультури 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 домінантною 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», причому 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 згасає й тоді, коли в українській культурі міцно утверджився 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. — A. K.) ми маємо театри різних ступенів мистецької культури, але в нас немає театрів різних мистецьких напрямів».\* Драматург лаконічно окреслив чи не визначальну рису українського театрального

\* Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 253.

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 потребують відповідного репертуару<sup>\*</sup>. 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 глядачів<sup>\*\*</sup>. 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 «Бerezоля» 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 попитом 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 плутати завдань дослідницького кабінету із завданнями робфаку»<sup>\*\*\*</sup>.

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 складність жанру), вже до 1925 року відбуваються помітні зрушенні, театральне мистецтво повновлюється 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»<sup>\*\*\*\*</sup>. Протягом 1920—1925 років з'являються

\* Історія української літератури: У 2 т. — К., 1957. — Т. 2. — С. 152.

\*\* Костюк Ю. Самодіяльна сцена та її репертуар. — С. 4.

\*\*\* Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — С. 258—259.

\*\*\*\* Там само. — С. 25.

такі п'єси: «Їх біль», «Дві жертви», «Бунтар», «Безробітні», «Дванадцять», «Родина щіткарів» М. Ірчана; «Над безоднею», «Веселий хам», «Коли народ визволяється», «Ave Magia», «Батальон 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 посутніх змін.

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 єдальною 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 стилевою манeroю 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 далеко за рамки «народницьких» конфліктів і характерів. Художнє трактування подій належало модернізові, сягало екзистенціальних глибин людського буття, людського духу.

Написана гарячими слідами трагічних подій голоду 1921—1922 років, п'єса була підкреслено сучасною, гострою і нова-

торськи 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 зізнав, що голод і революція, освітлені в театрі, не перестають бути голодом і революцією»<sup>\*</sup> 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 влаштовував фінал, похмурий, непроглядний: розстрілють Мусія Копистку, Смик божеволіє. «Треба переробити», — запропонували 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»<sup>\*\*</sup>

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 неповторногозвучання 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

\* Цит. за: Кузякіна Н. Драматург Микола Куліш. — К.: Рад. письменник, 1962. — С. 26.

\*\* Там само. — С. 27.

глядача, сміливо й гостро пропонувати на його суд те, чого ще не було в літературі, — модерну національну трагедію.

Вона виводила на сцену сільських персонажів, розгортала 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 смислову 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 обrazy «чумазих», 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. Скафтымов концептуалізує принципову відмінність між класичною драмою М. Островського й творчістю модерністів: вона полягає передусім у специфіці конфлікту\*. Якщо класична драма засновується на зіткненні воль позитивних і негативних персонажів, то новітній театр відмовляється від такої простолінності. 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 геройів, 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 герой не владні над собою, вони несвідомо чинять зло, і їхні дії лише примножують людські нещаствя. Це образи амбівалентні, неоднозначні, внутрішньо суперечливі. Духовний

\* Див.: Скафтымов А. Поэтика художественного произведения. — М.: Высшая школа, 2007.

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 розумінні 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. Гор'кий 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 Музіля «Людина без властивостей».

Трактування історії як продукту свідомої діяльності людських мас, а світового добра і «вселенського зла» як наслідку ціле-спрямованої діяльності добрих і злих людей дедалі більше усвідомлювалось як неспроможне, проте ще тривалий час воно буде визначати соціально-візвольну риторику. 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 перестороги 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 самодостат-

ності 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 пессимістичнішою: «В західній літературі XIX ст. людину послідовно зміщували, становище людини сумне вже в пізніх романтиках, у класичних реалістів ведеться остання й відчайдушна боротьба за становище людини у світі, для натуралізму ж людина стала всього лише подробицею в загальноміському сьогоденному пейзажі, подробицею, рівноправною з іншими, чи то річ побутова або технічна, чи то камінь або дерево, машина чи звір»\* «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.)»\*\* 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 більшого, ніж те, що воно досі давало й дає. У цьому вони праві, оскільки обмеженість наявного художнього досвіду, ця примарність ідеальної краси виражає тільки недосконалій ступінь у розвитку людського мистецтва, а ніяк не виливає з самої його суті»\*\*\*

Таке уявлення про мистецтво можна вважати одним із фундаментальних, своєрідним «спільним знаменником» різноманітних

\* Берковский Н. О мировом значении русской литературы. — Л., 1975. — С. 25.

\*\* Соловьев В. Красота в природе. // Соловьев В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М., 1990. — С. 91.

\*\*\* Там само. — С. 92.

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, визначені нової ролі особистості в історичному процесі.

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. — A. K.) 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»<sup>\*</sup>. Це спричинило поширення соціально-візвольних 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-візвольною домінантною. 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 критику декадансу в їхній творчості. Та й подальший розвиток української літератури далеко не за-

<sup>\*</sup> Зингерман Б. Пикассо, Чаплин, Брехт, Хемингуэй. // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. — М., 1984. — С. 111.

важди 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 «соцреалізмові», оскільки тривалість існування цього явища пояснюється не в останню чергу тим, що паразитувало воно на якихось вельми життєвих культурних чинниках.

Одним із них була традиційна «розстановка сил», «групування персонажів» класичної драматургії. Поділ герой на ворожі табори і зіткнення свідомо спрямованих воль 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 міметичного 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 ідеологічним 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 ѹ 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 залишився 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 людської самосвідомості стало основною якісною ознакою їхньої творчості та творчості їх наступників. Сприйняття усього навколошнього, 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\*. Саме цим не в останню чергу зумовлений інтерес до сфери трагічного й геройчного 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 спільногого. Передусім — це в багатьох випадках свідома, 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 точкою 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»

\* Українська художня культура. — С. 263.

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 витворює свої специфічні засоби в інших жанрах, «переміщуючись» у них, «розсилаючись» 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 сходить 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»\*. 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 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, піднестися до речей епохальних, що не відбивали б окремих фактів та подій життя, а давали б філософічну суть доби. [...] ...Цього питання не можна

\* Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 263.

в належний спосіб ні поставити, ні розв'язати поза питаннями жанру та стилю. Таким чином, поважне завдання — посунути-ся од речей злободенних до речей епохальних — пов'язується з технічною культурою драматурга і перш за все з культурою жанровою»

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 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 колоритно зображені інші позитивні персонажі — мрійник Яша, самоук-механік, самовіддана комунарка Хима, яку вби-

---

• Там само. — С. 264.

ває куркуль Вишневий у день пуску млина, оригінальний образ Муни — цигана, якого приймають до комуни. У цій п'єсі автор знову дотримується традиційного принципу групування персонажів: негативний полюс представлений куркулями Вишневим і Ахтильним, виведеними цілком у дусі театру корифеїв.Хоча є й тут ознака нового, чисто кулішівського: Вишневий, за всієї своєї ворожості, зображеній 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 поглибується духовна криза, що розпочалася в письменника ще в Одесі, незважаючи на значні творчі успіхи. Причини кризи були і особисті, і загальні — тогчасне 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 поглибується, і в одному з листів до О. Корнєєвої-Маслової він пише: «...Я переношу, переживаю найжорстокішу кризу... Є ходячий вислів — тупий біль. Так от безглуздий, безконечний тупий біль, упертий жорстокий біль». 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 стилізових рішень.

Після веселої комедії «Отак загинув Гуска», присвяченої сатиричному викриттю міщенства в образах Саватія Савловича Гуски, його дружини й сімох дочок, колишнього есера П'єра Кирпатенка, Куліш пише ще один комедійний твір, але вже іншого, саркастичногозвучання — «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 приїздять до окружного міста, думають, ким представитися для

\* Цит. за: Кузякіна Н. Драматург Микола Куліш. — К.: Рад. письменник, 1962. — С. 63.

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, носиться з ними, як із важливими персонами, а тоді, як Сосновський загадує 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, утворження новітньої бюрократії. Загальнознаними 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 формую монолог і найадекватніше виконувалися на сцені.

Гумористика, зокрема комедіографія, стала індикатором значних змін у тогочасному суспільстві. Біль, про який писав М. Куліш, не полішив 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 стилізових 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 навернувся 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 проектів «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», осянення 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 наукових 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 «вирощування» у спеціально створених умовах цілої низки явищ, у тому числі стилізованих. 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 докладало 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 недобоякісному 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»\*.

\* Ермолін Е. Между кладбищем и свалкой. // Континент. — Москва—Париж, 1989. — С. 337.

Новітній «месія» Малахій Стаканчик — цілком нормальнна 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 нещаствя 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 «реформатором 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 саморозпушк 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» «Міна 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 ви-

користання українсько-російського суржiku, яка з часів Котляревського, «Салдацького патрета» Квітки-Основ'яненка, «За двома зайцями» М. Старицького 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 проекті 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, сплавляючи 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 новогозвучання. «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 Гуска», що промовляє виключно жестами, бо зареклася мовчати, «аж поки не скінчиться революція і ввесь переворот».\* 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 тогчасними режисерами-модерністами, зокрема Лесем Курбасом, як специфічного виражального прийому. Це втілилося не лише у використанні засобів пластики, а й у широкому синтезі мистецтв у наступному шедеврі М. Куліша — «Патетичній сонаті» (1929).

Одним із вихідних пунктів тогчасних театральних шукань Я. Мамонтов визначає «заперечення натуралістичних принципів як у драматичній творчості, так і в театральних постановках»\*\* Зріла творчість М. Куліша є шляхом від реалізму до модерніз-

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

\*\* Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967. — С. 227.

му, дедалі послідовнішою відмовою від принципів міmezису. 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 нової 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 ірраціональноті 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»\*. У перші десятиліття ХХ ст. ця нова художня якість уже набуває значної «критичної маси» в літературі, лягає в основу поетики німого кіно, визначає 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 самостійного значення, мають цілком незалежне мотивування, не пов'язане з мовою. Вони спираються на архаїчні пласти психіки, давніші за мову й мислення, — це відносно самостійна сфера відчуття, емоції, афекту, не пригнічена й не спотворена, не деформована мовою й раціональ-

\* Соловьев В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М., 1990. — С. 459—460.

ністю. Це вираження ірраціонального, інстинктивних духовних порухів, які створюють власний дискурс жестів, зрозумілих без «озвучення». Особливо яскраво це виявилося в новому на той час мистецтві кіно, де життя бралося не в узагальненому трактуванні вищою мірою умовного театру мімів, а безпосередньо, в живих натуралистичних 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 самостійної розробки. Більше того, ця мова була єдино 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 «німіх» 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, вбраних й зовнішності акторів тощо — щі деталі промовляли самі за себе, і мову їхню прагнули почути й відтворити драматурги, режисери. Пильний інтерес до цієї прихованої життєвої причинності характерний і для живопису, кіно, літератури, які активно розробляють цілу низку стилізових 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, окріму їй 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»<sup>\*</sup> 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. Софонова вказує на прикметну його особливість: «Досліджуючи 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, призначенні йому жанром. (...) Художній твір прагне й далі: за рамками жанру він перетинає межі інших видів мистецтв, ніби переходить на сусідні території. Виникає синтез мистецтв»<sup>\*\*</sup> Можливо, художній експеримент М. Куліша привів у цьому творі до необарокового наслідку. Не підлягає сумніву давня склонність українського мистецтва до використання елементів стилістики бароко, проте в цьому разі справа серйозніша. Читаймо далі Л. Софонову: «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»<sup>\*\*\*</sup>

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

\* Ковалів Ю. Микола Куліш. // Бібліотечка «Дивослова». — № 3. — 2007. — С. 59.

\*\* Софонова Л. Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. — М., 1981. — С. 26.

\*\*\* Там само. — С. 55.

явища — барокоюї *симультанної сцени*. «Уявлення про ієрархічну структуру світу, — пише далі Л. Софронова, — 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 смислом”\*. 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»\*\*. 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 смислом», бароковий сценічний простір заселений відповідно до соціального статусу персонажів. Підвал відданий робітникам-котляреві 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 зведенника між небом і землею» — коментує автор «барокову» роль персонажа, але водночас поглиблює її: «Між натовпом і ідеалом, між нацією і її майбутнім». 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-крайни.

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 чиєї кулі. Це і відвертий російський шовініст Пероцький зі своїми синами-білогвардійцями Андре та Жоржем... Конфлікти між ними прочитуються відразу в кількох рамках узагальнення, сплітаються в один трагічний акорд, який водночас виявляється вертепом...

\* Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. — М., 1981. — С. 89.

\*\* Там само. — С. 90.

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 музика 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 цікавання 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 питомо авторських стилювих 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 «партийне» дешифрування. Для української «народницької школи» XIX ст. це поняття — питомо художнє, гуманістичне, прямо пов'язане з найвищими естетичними цілями мистецтва. Мабуть, заперечення «народництва» в модерністській літературі початку XX 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 XIX ст. мало й інший зміст, проти котрого справді виступав модернізм. Ідеєю 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. Найпослідовніше 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 романної оповіді, також природним чином знаходила оповідну опору в романах Толстого (звичайно, спрощуючи зображеній Толстим шлях героя до примітивної схеми)». 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 напряму, освоєння актуальних явищ європейського модернізму, а з другого боку — до створення «масової» літератури, розвитку певних компонентів народницької, «просвітняської» традиції, зорієнтованих на масового читача. Перша з них представлена діяльністю письменників-неокласиків, «ланківців», членів ВАПЛІТЕ, друга найяскравіше виявилася в художній практиці «Плуга».

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

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 ѿдальний розвиток української драми пішов іншим шляхом: до класових псевдоцінностей і нівелювання національних пріоритетів. Гуманістичні вартості 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 театр, 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 невблаганий. Без сліду тонуть у ньому дрібниці й метушня, згасає шум і галас. Безліч великих і малих подій дalenіють, 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

---

# МИНА МАЗАЙЛО

*Комедія*

## ПЕРША ДІЯ

### 1

*Нарешті Уля прийшла. Рина до неї, од люстра:*

— Ой, Улю, ой, тільки, Улю, і тобі не сором! Я жду тебе, жду, жду! Нерви як не луснуть, серце знемоглося. Ти не можеш з'явить собі, що в нас у кватирі робиться! Це ти купила нові рукавички? За скільки?.. Що тільки, Улю, робиться! Братик мій Мокій уже збожеволів од своєї укрмови, ти розумієш?

*Уля тільки на двері — і собі до люстра. Виглянула. Примружила очі:*

— За три сорок!

*Рина до люстра. Зробила трагічні очі:*

— І, мабуть, уб'є папу. За три сорок? Дешево... Або папа його, бо вже третя лампочка перегоріла — так пише по-українському, цілу ніч пише, ти розумієш, навіть вірші пише!

*Уля повернулася од люстра:*

— Що ти кажеш?

*Рина до люстра, перехрестилася:*

— От на! А папа не те що од Мокія укрмови слухати не хоче, а навпаки — наше малоросійське прізвище змінити хоче і вже напитує собі вчительку, щоб могла навчити його правильно говорити по-русському, наприклад, не «сапоги», а «спаг’ї»...

*Уля навіть од люстра відійшла:*

— Так?

## Рина

— А Мокій не тільки не знає про це, а навпаки — мріє, ти розумієш, мріє до нашого прізвища Мазайло додати ще Квач.

*Уля аж сіла:*

— Та що ти кажеш?

— А папа ще зранку пішов до загсу на вивідки, чи можна змінити прізвище і чи має він право заставити Мокія, ти розумієш? Мокій про це нічого не знає, розумієш? Мама пише секретного в цій справі листа до тьоті Моті в Курськ, щоб тьотя Мотя негайно (*гукнула в двері: «Мамо, на хвілинку!..» До Улі*) якнайскоріше приїхала, ти розумієш? Розумієш тепер, що в нас у квартирі робиться!

## 2

*Увійшла мати. Рина до неї:*

— Ти написала листа?

## Мати

— Уже й одіслала.

## Рина

— Жаль! Я оце подумала: ніхто й не подума, що одного листа мало. Треба телеграму! (*Нервово заломила руки, подивилася у люстро, як вийшло.*) Треба негайно телеграму вдарити! Те-ле-гра-му!

*Мати теж заломила руки. В люстро:*

— Навіщо телеграму, коли я вже витратила десять копійок, послала листа?

## Рина

— Ой, мамо, яка ти, їй-богу!.. Та поки там тьотя одержить листа, ти знаєш, що у нас тут статися може? Знаєш?.. (*Виразно.*) Все! А ти кажеш — навіщо... Зараз піди й напиши!

*Мати пішла.*

## Уля

— Слухай, Ринко! Невже і прізвище в загсі міняють?

— А ти думала де? Тільки в загсі! Прізвище, ім'я, по батькові, все життя тепер можна змінити тільки в загсі, розумієш? Ой, Улю, ой, Улюню! Коли ти мене любиш, зроби так, щоб Мокій закохався у тебе. Може, він кине свої українські фантазії, може, хоч прізвище дасть помінятися...

— Ха-ха! Хіба це поможе?

— Поможе. Закохуються ж так, що на розтрату йдуть, про партію забивають, і не аби хто... Улюню! Золотко!

— Ти серйозно?

— Серйозно.

— Не зможу я цього зробити.

— Чого?

— Ну, просто не зможу. Хіба я така?

— Зможеш! У тебе чарівні очі, чудесні губи, прекрасний бюст. Ти його одним махом закохашся.

— Це тобі так здається.

— От на! Він мені навіть якось сам казав, що в тебе напрочуд гарні очі.

— Серйозно?

— Серйозно! Тим гарні, казав, що іноді нагадують два вечірні озерця в степу.

### *Уля в люстро:*

— Що ти кажеш?

— От на!

### *Уля роздумливо, мрійно:*

— Два вечірні озерця.

### *Рина підкреслено:*

— Не забувай — у степу.

### *Уля роздумливо, критично:*

— Два вечірні озерця... Хоч це й поетично, проте... Знаєш, яку партію знайшла собі Оля Семихаткова?

— Ну?

— Комуніста. Молодий ще, ще двадцяти трьох нема, але стаж надзвичайний! Щоліта відпочиватиме в Криму. А там не два озерця — море. Два моря! Чорне й Каспійське. Крім того, він сам з металістів, мускулатура в нього... Оля каже, як обійме — щось надзвичайне: немов, каже, гарячий удав... А кругом немов тропічний ліс. Температура — сорок.

### Рина

— Отож почни з Мокія, Улько, — практику матимеш, як треба закохувати. Думаєш, Оля Семихаткова ото так зразу й взяла комуніста? Практику мала — з комсомольцями тощо. А наш Мокій теж у комсомолі скоро буде, розумієш?

*Уля зацікавлено:*

- Серйозно?
- Вже на збори ходить.

### 3

*Увійшла мати.*

### Рина

- Написала?

### Мати

— «Курськ, Коренний ринок, 36, Мотроні Розторгюєвій. Негайно, негайно приїзди. Подробиці листом. Сестра Лина». Я вмисне написала двічі «негайно», щоб вона, як тільки одержить телеграму, так щоб і їхала...

### Рина

- А подробиці листом навіщо?

### Мати

— Як навіщо? Щоб з них наперед довідалась, що ж таке у нас робиться...

**Рина**

— Ну, то вона й ждатиме листа.

*Мати з досади прикусила язика. Тоді:*

— То я хотіла, щоб не пропали ті десять копійок, що на листа витратила.

**Рина**

— Дай я покажу, як писати! (*Вголос.*) «Курськ, Коренний» — це так, ринок можна викинути, знають і так. (*Подумала.*) «Мрія воскресла. Папа міняє...»

**Мати**

— Не папа, а Міна. Телеграма од мене.

**Рина**

— Не заважай! Мені ніколи!.. «Мрія воскресла. Міна міняє прізвище. Мокій збожеволів укрмови. Станеться катастрофа. Приїзди негайно». (*До матері.*) Розумієш тепер, як треба писати? На, перепиши й одішли! (*Мати вийшла, Рина до Улі.*) Тепер ти розумієш? Жах! Ой, Улюню! Молю тебе, благаю — закохай!

*Уля схвилювано:*

— Ну як я почну, чудійко ти? Сама знаєш, який він серйозний, ще й український. Ну як до його підступитися? З якого боку?

— З якого?

— Так.

— З українського.

— Не розумію. Як це?

— А так, що тільки з українського.

*Уля подумала:*

— Ти, я бачу, Рино, дурна. Та в нього ж іншого боку нема, а ти кажеш: тільки з українського. Він же з усіх боків український.

*Рина подумала. Раптом:*

— Ха-ха! Ти дурна!

— Серйозно?

— Серйозно дурна! А я що тобі кажу? Тільки з українського. Це й означає, що в нього другого боку нема, що він кругом український.

*Уля розсердилася:*

— Як так, то й розуміти не хочу! Взагалі! Бо все це дурниці взагалі.

*Рина побачила — лихо:*

— Улю! Золотко! Ти не дурна!

*Уля до люстра:*

— Не хочу! Не можу! Не знаю, як...

— Я покажу, як. Ось я зараз покличу його і покажу, як почати.

— Ні, ні!

— Побачиш, що зможеш. Ось зараз покличу. Він зразу розсердиться, нахнюпиться, це правда. Та я знаю, як до нього підійти, з якої сторони він одмикається. Дурненька, не бійся! Я тобі дам потайний ключик, я покажу стежечку до його сердечка.

— Ні, ні! Я не розумію! Не розумію!

*Тоді Рина натхненно, з викликом:*

— Не віриш? А хочеш, Улько, і він тебе поведе сьогодні в кіно?

*Як усяка Уля, Уля — кіноманка:*

— Ти серйозно?

*Рина не така, щоб назад. Перехрестилася, немов збираючись у воду пірнути:*

— От на! Тільки ти, Улю, не зірвись. Що не казатиму я, то немов з твого бажання, розумієш? Можеш навіть мовчати, тільки підтакни коли, кивни головою, усміхнися.

А далі — сама побачиш... (*Постукала в двері до брата.*)  
Моко, вийди на хвилинку! Чуєш, Моко?

*Уля ледь чутно, самими рухами:*

— Рино, не треба! Золотко, не треба! (*Побачила, що та не слуха, підбігла до люстра. Очевидно, хотіла зробити очі озерцями. Не вийшло. Вхопилась за серце.*)

#### 4

*Увійшла мати. До Рини голосно й авторитетно:*

— Тьотя не одержить такої телеграми!

*Рина*

— Цс-с... Чого?

*Мати тихше:*

— А того, що в ній тринадцять слів, ти розумієш? Треба скоротити.

#### 5

*Увійшов Мокій, юнак з чорним висипом під носом і по підборіддю, з мрійними, але злими очима. Хотів гримнути на сестру, та побачив, що вона не сама:*

— Ну?

*Рина зробила знак матері, щоб та негайно вийшла. Мати вийшла. Рина до брата:*

— Ти, здається, знайомився колись. Моя подруга — Уля Розсоха.

*Уля самими губами:*

— Розсохина.

*Рина з натиском:*

— Розсоха.

*Мокій незграбно подав руку:*

— Гм...

*Рина*

— На хвильку, Моко. Улі страшенно вподобалось українське слово — бразолійний, а я не знаю, що воно означає. Яка його тяма?

*Мокій хмуро, недовірливо:*

— Бразолійний, ти хочеш сказати?

*Рина до Улі:*

— Як, Улю?.. Ах, так! Бразолійний! Бразолійний!

*Мокій уважніше подивився на Улю. Кахикнув. Тоді глухо:*

— Бразолійний — темно-синій. (*До сестри.*) Більш нічого? (*Взяласяйти.*)

*Рина до Улі:*

— Бразолійний — темно-синій, розумієш, Улю?! (*Добрата.*) Уля каже, що воно звучне таке, свіже — бразолійний. Бразолійний.

*Мокій до Улі. Стремано:*

— Ви де чули чи вичитали це слово?

*Уля розгубилась:*

— Я?.. Я не знаю... Воно мені просто взяло і вподобалось...

*Рина перехопила:*

— Улі ще одне подобалось слово... (*До Улі.*) Яке ще тобі подобалося слово? Здається... ну, як? «Бринить», ти казала?

*Уля*

— «Бринить».

*Рина*

— Що таке «бринить», Моко?

*Мокій м'якше:*

— А, «бринить». По-руському — «звучить». Та тільки одним словом «звучить» його перекласти не можна. «Бринить» має... (*До сестри, нахмурившись.*) Страй! Ти мене колись за це слово вже питала...

*Рина здивовано:*

— Я?

*Мокій суворіше:*

— Авжеж, питала. Просила, щоб я підлоги за тебе натер, і перед тим питала.

**Рина**

— Невже питала? Тепер пригадую. (*До Улі.*) Пам'ятаєш, ти вже раз у мене за це слово питала... (*До брата.*) А я у тебе спитала для Улі, та забула. (*До Улі.*) Пам'ятаєш?

**Уля**

— Аж двічі! Рина сказала, що ви добре знаєте українську мову, а мені саме тоді вподобалось це слово, і воно мені, не знаю чого, страшенно вподобалось. Спитала у Рини: що таке... «звучить»?

*Рина перебила:*

— «Бринить»! Отоді я, Моко, й спитала тебе. Ну да ж. Ти ще, пригадую, сказав, що «бринить» — якесь надзвичайне слово...

*Мокій до Улі:*

— «Бринить» має декілька нюансів, відтінків. По-українському кажуть: орел бринить. Це означає — він високо, ледве видко — бринить.

*Уля примружила очі. Рина до Улі:*

— Ти розумієш?

*Уля кивнула головою. Мокій м'якше:*

— Можна сказати — аеро бринить. А от іще кажуть: сніжок бринить. Це як випаде, а тоді зверху, в повітрі, ледве примітний такий, бринить.

*Рина до Улі:*

— Ти розумієш?

*Уля ніжно всміхнулась. Мокій розворувився:*

— Або кажуть — думка бринить. Це треба так розуміти: тільки-тільки береться, вона ще неясна — бринить. Спів бринить. Це, наприклад, у степу далеко ледве чутно пісню...

*Уля мрійно:*

— Бринить...

*Мокій з гумором:*

— Губа бринить. Так на селі й кажуть: аж губа бринить, так цілуватися хоче.

*Уля*

— А знаєш, Рино? Мені справді вподобалось це слово.

*Рина*

— Серйозно?

*Уля*

— Серйозно!

*Рина*

— Браво! Ти, я бачу, тепер зрозуміла, як і що. (*До Мокія.*) Між іншим, Уля страшенно любить українські кінокартини і написи... каже, що вони якісь... (*До Улі.*) Які, Улю?

*Уля*

— Надзвичайні.

*Рина до Мокія:*

— Ти розумієш?

**Мокій**

— На жаль, гарних українських кінокартин дуже мало...  
Дуже мало!

**Рина**

— Оце ж вона й прийшла спитати, про оце ж і просить, щоб я з нею пішла сьогодні в кіно. А мені ніколи, розумієш?..

**Мокій**

— Гм... Бачиш, мені треба сьогодні ввечері на комсомольські збори... На жаль, не можу, бо треба на комсомольські збори... Я пішов би, та мені треба на збори комсомолу.

**Рина**

— Я б сама з нею пішла, та коли ж її цікавить не так картина, як написи до неї: чи чистою укрмовою написано, чи робленою, чи попсованаю... (*До Улі.*) Я не знаю, чого тебе це цікавить.

**Уля здивовано:**

— Мене?..

**Рина**

— Не однаково — чи чистою, чи робленою?..

**Мокій**

— Авжеж, не однаково! От, наприклад, написи в «Звенигорі»<sup>1</sup> — краса! Стильні, поетичні, справжньою українською мовою писані. А подивітесь ви на написи по других кінокартинах. Олива з мухами! Немов навмисне псують таку прекрасну, таку милозвучну мову...

*Рина до Улі:*

— От хто б тобі розказав, Улю! От хто б відповів на всі твої щодо української мови запитання!

*Мокій до Улі:*

— Бачите, мені треба на збори комсомолу... А вас справді цікавить все це? Українська мова і... взагалі?

Уля

— Взагалі страх як цікавить!

Рина

— Як стане коло української афіші: читає-читає, думає-думає, чи справжньою мовою написано, чи фальшивою... Я гукаю — Улю! Улю!

*Мокій до Улі, приязно:*

— Серйозно?

Уля почевоніла:

— Серйозно!

Мокій

— А знаєте, я сам такий. Побачу ото неправильно писану афішу, вивіску або таблицю — і досади тобі на цілий день. А які жахливі афіші трапляються, як перекручують українську мову...

Уля

— Серйозно?

Мокій

— Серйозно перекручують! Серйозно!.. Та ось я вам покажу одну таку афішку — помилуєтесь. (*Побіг і вернувся, щоб справити чесність.*) Вибачте, я зараз... На хвилинку... Такої афішки ви ще... (*Побіг.*)

*Рина до Улі:*

— А що?! Ще один захід — і ти, Улько, сьогодні в кіно. Ти тепер розумієш, як з ним треба поводитися? От тільки забула я попередити тебе, що не всяке українське він любить, розумієш? Раз на іменини, думаю, що йому купити,

який подарунок? Купила малоросійську сорочку й штани. Так ти знаєш, сокирою порубав.

*Уля пошепки:*

— Що ти кажеш?

— От на... От що, Улюн! Ти котись зараз просто до нього в кімнату, розумієш? Бо тут він покаже тільки афішу, а там у нього словники, книжки, Хвильові всякі, Тичини. Хоч до вечора розпитуйся, залюбки відповідатиме. Побачиш яку книжку — і питай. Побачиш там Хвильового і питай, а тоді в кіно. Ну, а там ти вже сама знаєш, як і що. Іди! Дай я тебе перехрещу!

*Уля до люстра. Від люстра під хрест. Тоді раптом стала:*

— А що, як не так спитаю? Не попаду на його смак?

**Рина**

— Попадеш.

**Уля**

— Ну як? Як? Коли мені здається, що «Стой гора високая» краще за Тичину.

*Рина на мить замислилась, потьмарилася. Раптом обличчя її засвітилося:*

— Прекрасно! Оце і май на увазі: що тобі подобається, те йому не подобається, і навпаки, розумієш?

*Уля добрала розуму:*

— А не помилюся?

**Рина**

— Ні!

*Уля боязко підійшла до Мокієвих дверей. Постояла. І таки пішла. Рина до люстра:*

— Ху! Слава богу.

*Увійшла мати.*

Рина

— Ну, що там у тебе з телеграмою? Написала?

Мати

— Вже й одіслала. Домаху попросила, щоб віднесла. Тільки я скоротила...

Рина

— Як же ти скоротила?

Мати

— Так, як я одна тільки вмію. Вийшло коротко й дешево. Ось копія: «Курськ, Корєнний, 36. Катастрофа. Мока українець. Приїзди. Лина. Негайно приїзди». Все...

Рина

— Ха-ха! Та тьотя ніколи не одержить такої телеграми!

Мати

— Не вигадуй дурниць! Це тобі досадно за тринацять?

Рина

— Та кому телеграма? Корєнному ринкові?

Мати

— Тьоті ж: Корєнний, 36. Катастро...

*Прикусила язика, аж позеленіла. Тоді:*

— Ну що ж тут такого? На Корєнному ринку здогадуються, що ця телеграма до тьоті Моті.

*Рина за копію:*

— Ослице! Дай я допишу!

*Мати вирвала назад:*

— Я сама!

## Рина

— Дай, кажу!

## Мати

— Я сама, кажу!

*Знову задзвонив дзвоник. Тепер уже мати вискочила в коридор. Повернулась бліда, ще більш схвильована:*

— Папа прийшов...

## 7

*Ускочив Мазайл о. Подивився гарячими, натхненими очима:*

— Дайте води! (*Випив води. Помацав серце.*) Думав, не переживе...

## Мазайлиха і Рина

— Ну?

— Не міняють?

## Мазайл о

— По радіо читають, в анатоміях пишуть: серце — орган, що гонить кров, орган кровогону. Нічого подібного! Серце — це перш за все орган, що передчува і вгадує. Однині вірю йому, а більш ні кому в світі. Серйозно кажу!

*Мазайлиха та дочка й собі за серце:*

— Поміняли?

— Не міняють?

## Мазайл о

— Ще як я підходив до загсу — думалось: а що, як там сидить не службовець, а українець? Почує, що міняю, так би мовити, його українське — і заноровиться. На зло тобі заноровиться. І навпаки думалось: а що, як сидить такий, що не тільки прізвище, всю Україну змінив би? А що, як і такий, що що йому до твого прізвища — до себе він

байдужий під час служби, себто сидить, нічого не бачить і себе не поміча? А що, як такий, думалось, що почне з діда-прадіда? А що, як не той, і не другий, і не третій?.. А що, як і той, і другий, і третій?.. І серце, серце вже тоді передчуло. Там сидів... (*Випив води.*) Од усіх вищезгаданих середній.

### Мазайлиха

— Которий же?

— Середній од усіх, кажу! Арихметично середній, по-моєму. Увійшов...

### Рина

— Хто?

### Мазайло

— Я! Він сидів. Спитав сухо, якимсь арихметичним голосом: «Вам чого?» Я до нього — і раптом відчув, що вся кров мені збігла в ноги і стала. А серце, як дзвін на пожар, бев-бев-бев... і десь, немов як справді пожар, зайнялося. Палахкотить... Питаю і не чую свого голосу: чи можна, кажу, змінити прізвище? Він подивився і знов: «Вам чого?» — арихметичним голосом. Як чого? Як чого? — заскакало огненно в голові. Двадцять три роки, кажу, носю я це прізвище, і воно, як віспа на житті — Мазайло!.. Ще малим, як отдав батько в город до школи, першого ж дня на регіт взяли: Мазайло! Жодна гімназистка не хотіла гуляти — Мазайло! За репетитора не брали — Мазайло! На службу не приймали — Мазайло! Од кохання відмовлялися — Мазайло! А він знову: «Вам чого? — питаю».

### Мазайлиха

— Мене обдурив: я покохала не Мазайла, а Мазалова, чом не сказав?

### Рина

— І тепер сміються, регочуть — Мокрина Мазайло, не сказав?

## Мазайло

— Я нічого не сказав. То мені лише здавалось, що питаю, кажу. А вийшло так, що я став перед ним і мовчав. Мені заціпило...

## Мазайлиха

— Було б голкою вколотися.

## Мазайло

— Хтось одвів мене до дверей. Все — як у тумані. Не знаю, де я, чого прийшов. Серця вже не чую. І раптом воно тьох! — перед очима якесь писане оповіщення... Немов не я, немов хтось інший за мене чита — (серце!). Список осіб, що міняють своє прізвище. Минько Панас на Мінервина Павла. Читаю — не розумію. Вайнштейн Шмуель-Калман-Беркович на Вершиних Самійла Миколайовича — читаю; Засядь-Вовк на Волкова, читаю. Ісидір Срайба на Алмазова, і тут все прояснилось. Я зрозумів, де я і чого прийшов, повернувся назад, питаю і чую свій голос: скажіть, чи можна змінити своє прізвище і як? І чую арихметичний, щодалі симпатичніший: «Можна!» Отак і отак... Ура! — крикнуло серце.

## *Рина радісно і разом погрозливо:*

— Цс-с-с. (*Показала на двері, де Мокій.*)

## *Мазайло натхненно, але тихіш:*

— Вра! Вдарило, задзвонило, як на Великдень... (*Почіував жінку.*) Отак! (*Дочку.*) Отак (*знов жінку*) і отак!

## *Мазайлиха, мало не плачучи з радості:*

— Яке ж тобі прізвище дадуть, Минасю?.. Яке?

## Рина

— Було б попросити і нам Алмазова...

## *Мазайло, немов диригуючи над якимсь невидимим хором:*

— Отак і отак! Виберіть прізвище, яке до вподоби.

*Жінка і дочка руками, мов крилами птиці, навипередки:*

- Сіренєв! Сіренський!
- Розов! Де Розе!
- Тюльпанов!
- Фон Ліліен!

*Мазайлло, диригуючи:*

— Подайте заяву. На два рублі марок. На публікацію тиждень чи два. Все! (*По паузі, погладивши серце.*) Думав, не переживе.

**Мазайлиха**

— З Мокієм що робити, Минасю? Він же і слухати не захоче...

*Мазайлло раптом перестав диригувати. Потемнів:*

- Він ще не знає?

**Мазайлиха**

- Ні!

*Мазайлло з радісним гнівом:*

— Заставлю! Виб'ю з голови дур український! А як ні — то через труп переступлю. Через труп!.. До речі, де він? Покличте його! Покличте негайно! (*Гукнув.*) Мокію! Чуєш? Гей, ти!

*Дочка спинила:*

— Папо, поки що йому про це ні слова! До публікації, розумієш?

**Мазайлло**

— Тепер не боюсь! Не боюсь! Бо тричі звертавсь я до загсу, тричі, тричі допитував... Аж нічого він не може вдягти. Маю повне, необмежене право змінити не то що своє прізвище — по батькові й дідове ім'я й прізвище. Чула?.. Та після цього... Мокію!

**Дочка**

— Ти, здається, маєш знайти собі вчительку?

**Мазайл о**

— Правильних проізношеній?.. Вже знайшов! Найняв! В понеділок прийде на лекцію... Прекрасна вчителька. Рафінадна руська вимова... Прізвище Баронова-Козино.

**Мазайлиха**

— Яка краса!

*Дочка до батька:*

— І ти думаєш, що Мока, знаючи про зміну прізвища, не вчинить під час лекції демонстрації, скандалу?

**Мазайл о**

— Уб'ю!

**Мазайлиха**

— Минасю, яка грубість!

**Мазайл о**

— Ну, вигоню з дому!

**Дочка**

— Ой, папо, ой, тільки, папо! Який ти... Та краще до публікації помовчати. З'яви собі: ти вибираєш прізвище — Мокій нічого про це не зна, розумієш? Ти береш лекції «правильних проізношеній» — Мокій не зна, розумієш? Тим часом я і мама скликаємо родичів на сімейну раду — Мокій не зна...

**Мазайлиха**

— Сестру мою Мотю з Курська.

**Дочка**

— Можна буде ще дядька Тараса з Києва.

*Мазайлиха жахнулася:*

— Тараса Мазайла? Господь з тобою!.. Та чи не в нього наш Мокій і вдався?! Там такий, що в нього кури по-українському говорять.

**Дочка**

— Без дядька Тараса! Тъотя і ми натиснемо на Мокія, розумієш, папо?

**Мати**

— Та Мотя одна на нього подіє!.. Хіба ти, Минасю, не знаєш, як вона вміє взагалі?

**Дочка**

— Крім того, ще один план є на Мокія вплинути... Не віриш? А хочеш, папо, і він за тиждень-два кине свої українські мрії? От давай! Тільки ти мовчок. Розумієш?

*Жінка нервово:*

— Мино!

**Дочка**

— Абсолютний мовчок на два тижні. Не віриш? Ну, на тиждень, папочко!

*Жінка погрозливо:*

— Мин-но!

*Дочка, поцілувавши батька:*

— Пане Сіренський! Розов! Де Розе! Тюльпанов! Ну?

**Мазайло**

— Ну, гаразд. На тиждень... (*В люстро.*) Все одно я скоро скажу... Прощай, Мазайло! Здрастуй...

**8**

*В цей момент підвищений, радісний голос Мокіїв:*

— ...Мазайло-Квач, наприклад.

*Вирвався з рипом дверей. Мокій вийшов з Улею. Не помітивши навіть батька, переконував далі, агітував Улю:*

— Мазайло-Квач, Улю! Це ж таке оригінальне, демократичне, живе прізвище. Це ж зовсім не те, як якесь за-

яложене, солодко-міщанське: Аренський, Ленський, Юрій Милославський... Взагалі українські прізвища оригінальні, змістовні, колоритні... Рубенсівські — от! Убийвок, наприклад, Стокоз, Семиволос, Загнибога. Загнибога! Прекрасне прізвище, Улю! Антирелігійне! Це ж не те, що Богоявленський, Архангельський, Спасов. А німецькі хіба не такі, як українські: Вассерман — вода-чоловік, Вольф — вовк. А французькі: Лекок — півень.

*Уля обернулася до Рини:*

— Ми йдемо в кіно!

## ДРУГА ДІЯ

### 1

*Два дні згодом Рина допитувала в Улі (перед люстром):*

- Ну, як же ти не знаєш, ой, Улю. Ти ж з ним в кіно ходила?
- Вчора і завчора.
- Зельтерську воду пила з ним, ти кажеш?
- Навіть із сиропом...
- Печення він тобі купував?
- Аж п'ять, Рино!
- До самого дому провів?
- До воріт. Ще й постояв трохи.
- І ти не знаєш, як він, — закохався чи?..

*В Улі аж рум'янець спахнув. Перебила Рину рухом-словом:*

— Страй, Ринко!

*Рина вичікувальним голосом:*

- Ну?
- Страй, я скажу... Як пили ми після кіно воду, я на нього глянула, отак... Він на мене — отак. Сказав, що по-українському «зрачки» «чоловічками» звуться.
- Ну?

— Тоді, як ішли додому, я, ти знаєш, спотикнулась, а він — хоч би тобі що. Тільки спитавсь, чи не читала я думи про втечу трьох братів? Там, каже, є такі слова: «свої білі ніжки на сире коріння, на біле каміння спотикає». От, каже, де збереглася українська мова.

— Ну?

— Тоді, як повела я його через сквер (це той, де, знаєш, завжди сидять і цілуються), він сказав: як-то прекрасно оповіла українська мова кохання: я покрию, каже, свого милого слідочок, щоб вітер не звіяв, пташки не склювали...

— Ну?

— А як вела його повз тих, що, знаєш, уже лежали, він сказав, як українська мова до того ще й дуже економна та стисла: одна рука в голівоньку, каже, а друга — обняти...

— Ну?

— А біля воріт, як уже розставатися, сказав він мені: ваше прізвище Розсоха — знаєте, що таке «розсоха»? Показав на небо — он Чумацький Шлях, каже, в розсохах є чотири зірки — то криниця, далі три зірки — то дівка пішла з відрами, в розсохах, каже... А тоді подивився мені в очі глибоко-глибоко...

— Ну? Ну?

### Уля зітхнула:

— Попрощався і пішов... Ти не скажеш, Рино, як він — чи хоч трохи закохався, чи...

### Рина

— Та я тебе про це питаю, Улько, тебе... Ой, яка ж ти дурна, розумієш?

### Уля

— Коли я дурна, а ти розумна, то скажи мені, що б ти сказала, коли б ти була я, а я — ти, себто коли б він тебе отак проводжав?

— Що я б сказала?

— Так.

— Коли б я була ти, а ти — я?

— Так.

*Рина осіклась, поморщила лоба. А Уля як Уля — зраділа:*

— Ага! Ага!.. І ти б не знала, що сказати, Рино!

Рина

— Ну да ж! Бо коли б я була ти, то теж була б дурна.

*Уля образилась:*

— Як так, то тебе більше не питатиму, і ти мене не питай...

Рина

— Улюню, ти не дурна! Золотко, не сердься... Бо й я не знаю... Тільки знаєш що? Мені здається...

Уля

— Ну?

Рина

— Він, кажеш, заглянув тобі в вічі, як пили зельтерську?

— Так.

— І біля воріт, як розставались?

— Глибоко заглянув...

— Мені здається, що він закохався.

*Уля в люстро:*

— Що ти кажеш, Рино?

Рина

— От на! Принаймні закохується. Тільки ти, бога ради, поспіши, Улюню, прискор цей процес, розумієш? Треба, щоб він взагалі не вкрайнською мовою мріяв, а тобою, золотко, твоїми очима, губами, бюстом тощо... Ну зроби так, Улю, ну що тобі стойть?

Уля

— І зробила б, може, та коли ж він чудний такий. Ну чим ти на нього вдієш? Коли навпаки — він на тебе словами отими тощо... аж пахне.

Рина

— Він на тебе словами, віршами, ідеологією, а ти на нього базою, розумієш? Базою... Тим-то і поклалась я на тебе, Улько, що ти маєш такі очі, губи, взагалі прекрасну базу маєш. Крім того, мене ти слухатимеш, моєї поради. Так, Улюнню, так?

*Уля випнулась уся. Зітхнула. Мовчики поцілували Рину.*

Рина

— Так!.. Добре, серце, що ти сьогодні наділа більш прозористі панчохи, розумієш? За новою модою. До того ж вони й на колір кращі — якісь манливі, теплі... Чудесно!

*Уля перед люстром:*

— Що ти кажеш?

Рина

— Чудесно, кажу, і кличу Мокія...

*Уля, звичайно, за серце, до люстра:*

— Рино, хвилинку!..

*Та Рина вже без уваги на те. Пішла, покликала Мокія: «Моко! Тебе на хвилинку просить Уля...» Сама вийшла.*

2

*Увійшов Мокій. Певно, читав, бо з книжкою, олівцем і сантиметром у руках:*

— Гм... це ви?

Уля

— Я... по книжку... А ви думали хто?

Мокій

— Думав, що це... ви.

*В Улі забриніло в грудях:*

- Серйозно?.. А я по книжку до вас.
- По яку?

*Уля трошки розгубилась:*

- По яку? Взагалі по українську книжку.

*У Мокія забриніло в грудях:*

- Серйозно? Дуже приємно. Радію вам, Улю.
- Серйозно?
- Серйозно. Якої ж вам книжки дати? З поезії? З прози? З наукових, соціально-економічних?
- Котру можна буде.
- Вибираєте.
- Ну, дайте... яку ви хочете.

*Мокій зворушеного:*

- Та я б хотів, щоб ви всі їх перечитали, Улю!
- А це у вас яка?
- Це?.. Це книжка з української етнографії та антропології.

*Уля вже не знала, що далі казати, та:*

- Серйозно?

*Мокій*

- Подивіться.

*Уля подивилася:*

- Гарна книжка — в палітурках і, здається, з золотим обрєзом...

*Мокій*

- А знаєте, як по-українському сказати: з золотим обрєзом?
- А ну, як?

*Мокій піднесено:*

- Книжка з золотими берегами. Правда, прекрасно?
- Надзвичайно!

— А то іще можна сказати про матерію, що вона з берегами. Фартух дорогий — золоті береги.

*Уля щиро:*

— Прекрасно!

*Мокій зраділо:*

— Серйозно?

*Уля цілком щиро:*

— Надзвичайно! Фартух дорогий, золоті береги... А скажіть, як буде по-українському «чулки з рожовою каемкою»? Отакі, як у мене. Ось...

*Хотіла показати, та засоромилася. Похилилась. Мокій того майже не помітив. Ще більш піднесено:*

— Панчохи з рожевими бережками.

*Уля*

— Надзвичайно!

*Мокій ще більше запалився:*

— А то ще кажуть: миска з крутыми берегами. Або пустився берега чоловік, по-руському — на проізвол судьби. Або, нарешті, кажуть, берега дати... Наприклад, треба українській неписьменності берега дати! Ах, Улю! Як ще ми погано знаємо українську мову. Кажемо, наприклад: потяг іде третьою швидкістю, а треба — поїзд третім погоном іде. Погін, а не швидкість. А яка ж вона поетична, милозвучна, що вже багата... Та ось вам на одне слово «говорити» аж цілих тридцять нюансових: говорити, казати, мовити, балакати, гомоніти, гуторити, повідати, торочити, точити, базікати, цвенькати, бубоніти, лепетати, жебоніти, верзти, плести, герготати, бурмотати, патякати, варнякати, пасталакати, хамаркати, мимрити, цокотіти...

*Вже втрете дзвонив у сінях дзвоник, коли Мокій та Уля почули. Пішла одчинити Уля.*

*Вернулась і з нею увійшла суха, потерта якась дама в до-  
воєнному вбранні.*

*Дама до Улі:*

— Я Баронова-Козино. Ваш папа найняв мене показати  
йому кілька лекцій з правильних проізношенній.

**Уля**

— Мій папа? У мене нема папи: він помер.

**Баронова-Козино**

— Помер? Ах, боже мій, яке нещастя! І це так несподі-  
вано, раптом... Боже мій. Ще завчора він найняв мене  
і дуже просив прийти на першу лекцію сьогодні.

**Уля**

— Мій папа вже три роки тому як помер... То, мабуть,  
був не мій папа.

**Баронова-Козино**

— Вибачте, я, певно, не туди потрапила, хоча адре-  
су добре запам'ятала. (*Забурмотіла розгублено.*) Холодна  
Гора, ...ськая вулиця, № 27, на воротях напис: «У дворі  
злі собаки», — та собак, казав ваш папа, нема. І справді  
нема. Квартира Зама... Майза... Ах, боже мій, чудне таке  
прізвище...

**Мокій**

— Може, Мазайла?

**Баронова-Козино**

— Так! Мазайла! Він ще казав, що не треба  
запам'ятовувати прізвища, бо не сьогодні-завтра має змі-  
нити його у загсі на інше...

*Мокій аж потемнів:*

— Мій папа?.. Прізвище?..

**Баронова-Козино**

— А ви його син?.. Вибачте, не знала. (*До Мокія з  
підлесливим просміхом.*) Хоч ви похожий на вашого папу.

Боже, як похожий... Скажіть — змінили вам прізвище?  
Папа ваш так турбувався... Воно справді якесь чудне. Ли-  
бонь, малоросійське?

*Мокій глухим, здушеним голосом:*

— Однині... (*розкашлявся*) у мене папи нема!

**Баронова-Козино**

— Як? Ви сказали...

*Мокій з натиском:*

— Нема, кажу! Нема!..

**Баронова-Козино**

— Ах, боже мій! Знов, виходить, я не туди потрапила...  
Як же так? (*Забурмотіла розгублено.*) Холодна Гора, ...ськая  
вулиця, № 27, «У дворі злі собаки», квартира...

## 4

*Увійшов Мазайло. Кинувся до Козино:*

— Жду вас, жду!

**Баронова-Козино**

— Вибачте, вийшло таке непорозуміння. Сказали — вас  
нема, що ви вмерли...

*Мазайло показав на двері. Не зводячи очей з Мокія, вколо-  
нився ще раз Бароновій:*

— Так, так... Заходьте. Мокію! Я матиму з мадам Ба-  
роновою-Козино ділову розмову. Мені потрібна ця кім-  
ната...

**Баронова-Козино**

— І я вже була повірила, що ви вмерли...

*Мазайло до Баронової, але вся його увага на Мокієві:*

— Дуже приємно... (*До Мокія.*) Розумієш?.. (*До Баронової,* ще раз вклонившись.) Вибачте. Заходьте...

*Баронова-Козино заспокоєно і задоволено:*

— Мерсі!

*Вийшли. Мокій, ввесь час свердливши батька очима, зірвався з місця. Заходив:*

— Hi! Hi!.. Не дам! Не дозволю! І жодної лекції правильних проізношень! (*Помітив Улю біля люстра і раптом увесь засвітився, сповнився якоюсь ідеєю.*) Так... Бачите тепер, Улю, який я самотній?

**Уля**

— Серйозно?

— Серйозно, Улю. Рідня — а нема до кого слова промовити, тим паче українського. Слухати не хочуть. (*До дверей.*) Так ні! Буду на зло, на досаду декламувати українське слово. (*До Улі.*) Не розуміють його краси, а з моєї самотності сміються. Отак і живу, самотію, як місяць над глухим степом, як верства в хуртовину. (*До дверей.*) Буду співати, кричати під дверима отут, буду танцювати, свистіти!.. (*До Улі.*) Як одлюдник в пустелі, як копійка у старця, як мізинець у каліки, як...

*Уля захвилювалась:*

— Серйозно?

**Мокій**

— Серйозно! Скоро вже і я скажу за словом поетовим: «Сиди один в холодній хаті, нема з ким тихо розмовляти, ані порадитись. Нема, анікогісінько нема...» А як хочеться знайти собі такого друга, теплого, широго, щоб до нього можна було промовитись словом з Грінченкового словника та й з власного серця...

*Уля вже никла жалощами:*

— А як буде у вас подруга, щира й тепла... Навіть гаряча...

**Мокій**

— Ах, Улю! Мені вже давно хотілося вам сказати...

*Уля трепетно:*

— Що?

**Мокій**

— Ще тоді хотілося сказати, як пили ви зельтерську воду, як дивились на зоряну криницю, на дівку з відрами...

*Уля*

— Що?

**Мокій**

— Хотілося сказати, а тепер ще охотніше скажу: Улю! Давайте я вас українізую!

*Уля мало не впала, одскочила:*

— Он ви що! Не хочу!

*Мокій у наступ:*

— Улю! Ви ж українка!  
— Боронь боже! Я не українка!  
— Українка!  
— А нізащо! Hi! Hi!  
— У вас прізвище українське — Розсоха!  
— Hi!  
— Та що там прізвище — у вас очі українські, губи, стан!..

*Уля, спинившись:*

— Очі?..

*Мокій переконливо:*

— Так! Очі, кажу, губи, стан, все українське. Не вірите? Не вірите, Улю? Я вам зараз доведу... Не я, а наука, оця книжка, Улю, антропологія вам доведе, що ви справді українка... (*Перегорнувши кілька аркушів, почав вичитувати.*) Ось: українці здебільшого високого зросту, стрункі... (*Глянув на Улю.*) А ви хіба не струнка? Широкі в плечах (ну, це про мужчин), довгоногі... (*До Улі.*) Нема гірш, як

коротконога жінка! (*Уля неспокійно подивилася на свої.*) Ні, у вас українські, Улю... (*З книжки.*) З дуже напігментованою шкірою, себто смугліві, пишноволосі або кучеряві... (*Подивився на Улю.*) А ви не ймете віри. (*З книжки.*) Круглоголові, довголобі, високо- та широколобі, темноокі, прямоносі, рот помірний, невеликі вуха... (*Подивився на Улю.*) Як про вас писано...

*Уля розтанула:*

— Що ви кажете?

*А сама непомітно в люстро.*

**Мокій**

— Ще не ймете віри? Так ось! Брахіцефальності пересічний індекс<sup>2</sup>, себто короткоголовість, у поляків 82,1, у росіян — 82,3, в українців — 83,2, у білорусів — 85,1... (*Обміряв Улі голову.*) У мене, міряв, 83,5, у вас — 83,1 — український індекс.

*Уля серйозно:*

— Серйозно?

**Мокій**

— Науково-серйозно. (*З книжки.*) Разом з тим, що стрункі та широкоплечі, вони ще груднисті. Пересічний обсяг в грудях, як на довжину тіла — 55,04, у росіян — 55,18, у білорусів...

**Уля**

— А скільки у мене?

*Мокій взявся міряти:*

— У вас... Гм... (*Доторкнувся до грудей.*) Вибачте... У вас тут теж український індекс...

*Уля вдячно заглянула в книжку:*

— Скажіть, а про родимки тут пишеться? У мене ось родимка на шиї... і ще одна є...

## Мокій

— Не дочитав ще... Прізвище українське, індекси українські, очі, рот, стан, все чисто українське. Тепер ви вірите, Улю?

## Уля

— Вірю.

## Мокій

— Отже, дозвольте мені вас українізувати, Улю!

Уля тихо:

— Українізуйте, Моко.

*Мокій, уявши Улю за руку:*

— Ой, Улю, вивчивши мову, ви станете... Що там українкою! Ви станете... більш культурною, корисною громадяникою, от вам клянусь! Ви станете ближче до робітників, до селян та й до мене, а я до вас, от... (*Безпорадно замахав руками.*) Над мовою нашою бринять тепер такі червоні надії, як прапори, як майові світанки. З чудесної гори СРСР її далеко буде чути. По всіх світах буде чути!.. Та от я прочитаю вам зразок народної пісні. Ви ще не чули такої...

## Уля

— Серйозно?

## 5

*Увійшла Мазайліха з якоюсь химерною електричною мухобійкою в руках. Почала ляскати на мух. Поляскавши, вийшла.*

## 6

*Мазайліо увів Баронову-Козино. Зачинив Мокієві двері.*  
*Тоді до Баронової:*

— Навіть мух я наказав вибити електричною мухобійкою власного винаходу, щоб навіть муhi нам не заважали. Починайте, будь ласка!

*Баронова-Козино захвилювалась:*

— Починати?.. Ах, боже мій, — починати... Може, ви почнете?

*Мазайло теж захвилювався:*

— Hi! Hi! Я тепер не можу, ви — моя вчителька. Починайте ви!

*Баронова-Козино ще гірш захвилювалась:*

— За десять років я так одвикла од цього діла, що... Я вся хвилююсь і не можу почати. Не можу! Ах, боже мій, ну як його почати, як?.. Мені, старій гімназіяльній вчительці...

*Мазайло захвилювався:*

— Починайте так, як ви починали колись, молодою... У хлопчачій чи в дівочій гімназії працювали?

*Баронова-Козино*

— В дівочій, відомства імператриці Марії Теодоровни. Боже мій! Тоді ми всі починали молитвою. Пам'ятаєте молитву перед навчанням?

*Мазайло*

— Молитву?.. Страйвайте! Так-так! У нас в городському вчилищі молитву співали... Так-так, всі хором. А хто спізнявся, той після лекції ще дві години в класі сидів — «без обєда» називалось...

*Баронова-Козино*

— І в нас у гімназії співали. Прекрасно співали. Пам'ятаю слова...

*Мокій, прочинивши двері, заляскав електричною мухобійкою.*

*Баронова-Козино*

— Ах, боже мій! Невже забула? За десять років. Не може бути... Молитва перед навчанням... Невже забула?

## Мазайло

— Молитва перед навчанням. Невже забув?.. Ах, Господи!.. Преблагай Господі!..

*Баронова-Козино згадала. Очі засяяли, голос сам за-співав:*

— Преблагай Господі, нізпошлі нам благодать...

*Мазайло, зрадівши, що згадалось, підхопив на весь голос:*

— ...Духа твоего свято-о...

*Баронова-Козино крізь сльози, з просміхом у голосі поправила:*

— Святаго...

*Мокій, причинивши двері, засвистів. Проте Баронова і Мазайло доспівали разом:*

— ...дарствующого і укрепляющого наші душевніє сі-і-ли... даби вінімая пре-по-да-ва-є-мо-му уче-е-нію, візрослі ми тєбє, нашему Создателю, во сла-а-ву, родітелям же нашім на утешеніє, церкві і отечеству на по-о-льзу.

*Баронова-Козино на такий голос, як колись казали в класі після молитви:*

— Садітесь!

*Мазайло сів. Баронова-Козино утерла сльози:*

— Як вам здається, чи не заспівають ще цієї молитви по школах?

*Мазайло сумно:*

— Навряд.

*Баронова-Козино, розгорнувши стару читанку:*

— А я ще пожду. Жду! Жду-у! (*На такий голос, як колись учила.*) Розгорніть, будь ласка, книжку на сторінці сорок сьомій... (*Дала Мазайлові книжку і методично ждала, поки він шукав сорок сьому сторінку.*) Знайшли сторінку сорок сьому?

*Мазайло* глухуватим, як колись у школі, голосом:

— Знайшли.

### **Баронова-Козино**

— Читайте вірш «Сенокос». Читайте голосно, виразно, вимовляючи кожне слово.

*Мазайло*, обсмикуючись, як колись обсмикувався в школі перед тим, як здавати урок, голосно й виразно:

— Пахнет сєном над лугами...

*Баронова-Козино* трошки захвилювалась:

— Прононс! Прононс! Не над лу-гами, а над лугамі.  
Не га, а га...

### **Мазайло**

— Над лу-гами...  
— Над луга-га!  
— Над луга-га!  
— Га!  
— Га!

*Баронова-Козино* аж вух своїх торкнулася пальцем:

— Ах, боже мій! Та в руській мові звука «г» майже немає, а є «г». Звук «г» трапляється лише в слові «Бог», та й то вимовляється...

*Мазайло* ратом у розpac вдався:

— Знаю! Оце саме «ге» і є моє лихо віковічне. Прокляття, якесь каїнове тавро, що по ньому мене впізнаватимуть навіть тоді, коли я возговорю не те що чистою руською, а небесною, ангельською мовою.

### **Баронова-Козино**

— Не хвилуйтесь, милий! В одчай не вдавайтесь!

### **Мазайло**

— О, як не хвилюватися, як, коли оце саме «ге»увесь вік мене пекло і кар'єру поламало... Я вам скажу... Ще мо-

лодим... Губернатора дочь отдала закохалася мною. Просилася, молилася: познайомте мене, познайомте. Казали: не дворянин, якийсь там регистратор... Познайомте мене, познайомте! Покликали мене туди — як на Аполлона, на мене дивилася. Почувши ж з уст моїх «ге»... «ге» — одвернулась, скривилась.

**Баронова-Козино**

- Я її розумію.
- А мене?
- І вас тепер розумію.

**Мазайлі**

— О, скільки я вже сам пробував у розмові казати... «ке».

**Баронова-Козино**

- «Ке»?

**Мазайлі**

— Не міг і не можу, навряд щоб і ви навчили мене...

*Баронова-Козино захвилювалась:*

— Ах, боже мій. Та це ж єдиний тепер мій заробіток — «ке»... Самим «ке» я тепер і живу. Постарайтесь, голубчику, ну, скажіть ще раз: над лугами. Над лу-гамі.

**Мазайлі**

- Над луками. Над лугами.
- Гамі.
- Гами.
- Га.
- Га.

*Баронова-Козино до вух, Мазайлі до серця — та разом:*

- Ху-у-у!

*Мокій одчинив двері. Тоді голосно до Улі:*

— Прочитайте, Улю (розгорнув книжку і показав де), оцю народну пісню. Читайте голосно, виразно і тільки так, як у книжці написано.

*Уля, хвилюючись, напружено:*

— Брат і сестра. Під гарою над криницею...

*Мокій*

— Не під гарою, а під горою... Там написано: під горою. Читайте, будь ласка, як написано.

*Уля*

— Під гарою...

— Під горою, го!

— Під горою, го!

— Го!

— Го!

— Де ж там, Улю, «го», коли в книжці «го» стойть. Взагалі в українській мові рідко коли звук «гє» подибуємо, хіба в таких словах, як (*на батьків бік голосно*) гуля, гава, гирлига, а то скрізь кажемо «гє».

*Баронова-Козино раптом стрепенулась:*

— Страйвайте, страйвайте! Я знайшла секрета, як вас навчити. Боже мій, знайшла... Ось як: читайте, і де «гє» стойть, там вимовляйте ка, к.

*Мазайло несміливо:*

— Ка, ки...

*Баронова-Козино*

— Так! Читайте!

*Мазайло*

— Пахнет сеном над лу-ками...

*Баронова-Козино*

— Так! Так!

*Мазайло сміливіш:*

— Песньой...

— Пєсней.

— Пєсней душу веселя, баби з к-раблями рядамі...

**Баронова-Козино рівним методичним голосом:**

— Не з граблямі, а з ґрап-лямі.

*Мазайло старанно, аж жили напнулись:*

— З краб-лямі...

**Баронова-Козино**

— Та ні! У вас тепер не «ге», не «кге»... Треба казати не з граблямі, а з ґраплямі, с... Окрім цього, в руській мові там, де звук «б» не акцентовано, треба його вимовляти як «п»: с ґрап-п-плямі...

*Мазайло обережно, як по камінцях через воду:*

— С крап-лями...

— Mi.

— С к-крап-ля-мі рядамі.

— Так!

*Мазайло смиливіш:*

— Ходять, сено шевеля. Там сухое убирають мужічкі є-ко круком.

**Баронова-Козино**

— Не єко, а єво!

**Мазайло**

— Як? Та тут же стойть буква «ги», себто «к», а не «в».

**Баронова-Козино**

— В інтелігентній мові вимовляють «єво», а не «єго» і не «є-хо».

*Мокій стрепенувся. Аж підскочив. До Улі:*

— Страйайте! Я теж знайшов секрет, як вас навчити. Знайшов! Ось як: читаючи, вимовляйте «г» як «х». Ну, Улю!

**Уля**

— Під хорою...

**Мокій**

— Приблизно так.

*Уля сміливіш:*

— Під хорою над криницею...

**Мокій**

— Улю, як у книжці написано. Над криницею, цею, «е»... (*Раптом.*) Скажіть, Улю, паляниця!

**Уля**

— Паляница.

**Мокій**

— Так! Вірно! Раз паляница у вас вийшла, це знак того, що скоро навчитеся мови.

**Уля**

— Серйозно?

— Серйозно.

*Баронова-Козино до знервованого Мазайла:*

— А що таке паляница?

*Мокій голосно:*

— Український білий хліб.

**Баронова-Козино**

— А я й досі не знала.

**Мокій**

— Отож і горе, що їсте, а не знаєте... Читайте, Улю, далі.

*Мазайло демонстративно перебив:*

— Єво кру-ком на воз віlamі кідают, воз растьот, растьот, как дом. В ожиданы...

**Баронова-Козино**

— В ажіданыї.

— Ва-жіданыї конь убо-кій точно вкопаний сто... стаїть: уші врозь, дукою нокі і как будто стоя спіт.

Баронова-Козино

— Так!

*Мазайло голосніш:*

— Тольки Жучка...

Баронова-Козино

— Толька Жучка...

*Мазайло про себе:*

— Ага! Це значить жучку звуть Толя, Толька... (*Голосно.*)

Толька жучка удалая в рихлом сене, как в валнах...

Баронова-Козино

— Прекрасно!

*Мазайло, Баронова разом, натхненно:*

— То взлетая, то ниряя, скачет, лая впопихах.

*У Баронової-Козино чути «впап'ях», у Мазайла — «упопихах».*

Баронова-Козино

— Ну от! Прекрасно!

*Мазайло зворушене і глибокодумно:*

— Господи, то єсть преблагій Господи! У такому, сказать, маленькому віршикові і така сила правільних произношений!

Баронова-Козино

— Запишіть їх — далі ще більше буде!

*Мазайло побожно:*

— Запишу собі на папері і на серці...

*Сів писати, шепочучи, немов молитву:*

— Замість г — к, замість к — в, б — п, о — а...

*Мокій до Улі:*

— Читайте далі.

**Уля**

— Під хорою над криницею хорювали брат з сестрицею...

**Мокій**

— Так.

*Уля голосніш:*

— Хорювали, обнімалися — слізоньками умивалися. Ходім, сестро, хо-горою...

**Мокій**

— Так.

*Уля голосніш і вільніш:*

— Скинемось травою. Ходім, сестро, ще й степами — розвіємось цвітами...

*Мокій, як диригент, що почув фальшиву ноту, замахав благально руками:*

— М'якше! М'якше! Цвітами...

*Уля м'яко:*

— Цвітами.

**Мокій**

— Прекрасно.

*Уля зворушене:*

— Розсіємось цвітами... Будуть люди квіти рвати та нас будуть споминати... (*Крізь сльози.*) Оце, скажуть, та травиця, що брат рідний та... (*заплакала*) сестриця...

**Мокій**

— От вам і маєш... Та чого ви, Улю? Чого?

*Уля плачуши:*

— Дуже жалісно. Таке маленьке і яке ж жалісне...

*Мокій, сякаючись:*

— Ну, заспокойтесь, Улю, заспокойтесь... Скажіть:  
п'ятниця...

*Уля покірливо:*

— П'ятниця...

*Баронова-Козино до знервованого й збентеженого вкрай  
Мазайла:*

— Ах, боже мій! Що це таке?

*Мазайло звівся, як дракон:*

— Ха-ха-ха! Це по-їхньому зветься українізація!

*Грякнувши щосили дверима, зачинив їх. Уля здригнулася,  
скочила, зблідла:*

— Ой, що це таке?

*Мокій, схопивши ручку з пером в одну руку:*

— Ха-ха! Зачиняють двері. Це ж русифікація!

*Другою мало не зірвав — розчинив знов двері. Став. Важко  
нависла передгрозова тиша. Мазайло, ледве стримуючись,  
до Баронової-Козино:*

— З об'єктивних причин доведеться припинити нашу лекцію, одклавши її на завтра. А зараз попрошу вас лише перевірити, чи так я записав (*почав і заплутався, бо вся його увага на Мокієві*). Замість к — г, замість г — в, п — б... Наприклад... Наприклад... (*У нестямі.*) Бахнуть сеном єво над лувами?

*Баронова-Козино*

— Hi! Hi! Не треба! Себто треба не так! Я краще сама запишу вам, сама... (*Почала, теж заплуталась.*) Замість г — г, замість к — х, б — п... Ах, боже мій, п — б... наприклад... (*У нестямі.*) Граблями єво на воз віlamі кідайте!..

*Тим часом Мокій до Улі:*

— Завтра, Улю, відбудеться друга наша лекція. При одчинених дверях. А зараз запишіть, будь ласка, запишіть. Замість г — г, наприклад (*наливаючись гнівом*), під горою, над криницею... (*У нестямі.*) У криницю його! У криницю!..

7

*Убігли мати й Рина. Мазайло до Мокія:*

— Це мене?

*Мокій до батька:*

— Тільки тебе.  
— У криницю?  
— З новим прізвищем!  
— З новим прізвищем?  
— З новим прізвищем! У криницю!

*Мати до Рини:*

— Чуєш?.. (*Трагічно.*) Боже мій, почалась катастрофа! Катастрофа! Що робити? (*Почувши дзвінка в сінях.*) Підождіть! Страйвайте! Хтось прийшов!..

*Побігли в розпачі у коридор. Тим часом Мокій до батька:*

— Ти справді серйозно міняєш наше прізвище?

*Мазайло*

— Я справді серйозно міняю наше прізвище.

*Мокій вдруге:*

— Ти... наше прізвище міняєш справді, серйозно?

*Мазайло*

— Я наше прізвище міняю справді, серйозно.  
— Наше прізвище?  
— Наше прізвище.  
— Ти?

— Я.

— Мазайло?

Мазайло

— Я вже не Мазайло.

Мокій

— Ти вже не Мазайло? Дак хто ж ти тепер? Хто?

Мазайло

— Я? Я тепер поки що ніхто, але я буду...

*Рина з дверей голосно, радісно:*

— Тъотя приїхала! Тъотя Мотя приїхала!

*Мати назустріч:*

— Слава богу! Слава богу! Спасителька наша приїхала...

## 8

*Рина, мабуть, вже поінформувала тъотю про все, бо в дво-  
рях тільки доказувала:*

— ...А Мока якось довідався, ви розумієте?! І вже почалась катастрофа, ви розумієте, тъотю? Почалася...

Тъотя

— Я розумію... Я так і знала, але... але дозвольте спітati...

*Мазайло поцілував тъоті руки:*

— Пахнет сеном над лу-камі... Ви розумієте? Сьогодні почав. Сьогодні я сприймав першу лекцію... Як до причастя підходив... І от (*на Мокія*) він! Він!...

*Тъотя поцілувала Мазайла тричі в лоб:*

— Я розумію. Розумію. Я тільки так і в'являла собі, але...

*Мазайло показав на Баронову-Козино:*

— Баронова-Козино. Учителька правільних проізношень...

*Тъотя привіталася:*

— Ах, я так і знала, але...

*Рина на Улю:*

— Моя подруга — Уля Розсохина.

**Тъотя**

— Ах, розумію, але...

*Мазайлиха до Мокія:*

— Моко! Іди ж привітайся з тіткою. Ну?

*Мокій мовчки привітався.*

**Мати**

— Отакий, як бачиш, Мотенько!

**Тъотя**

— Я бачу, я розумію, але що у вас на вокзалі робиться?

*Аж скрикнула тъотя, та таким голосом, що всі, навіть і Мокій, затривожилися. Мати з переляку перепитала:*

— А що?

**Тъотя**

— І ви отут сидите і не знаєте?

**Мазайлло**

— Та що таке?

**Тъотя**

— Не знаєте, що там робиться? Не знаєте, що там написано?

*Майже всі разом:*

— Ні...

**Тъотя**

— Не бачили, не читали? «Харків» — написано. Тільки що під'їхали до вокзалу, дивлюсь — отакими великими

літерами: «Харків». Дивлюсь — не «Харьков», а «Харків»!  
Нашо, питаюсь, навіщо ви нам іспортілі город?

Мазайло

— А-а. Так про це ви спитайте ось у кого (*на Мокія*).  
Він знає.

*Тъотя до Мокія:*

— Та-ак?.. Навіщо?

Мокій

— Ах, тьотю! За нього тільки що взялись, щоб виправити, а ви вже питаетесь — навіщо?

Мазайло

— Чули? (*До Мокія іронічно.*) То, може, ти й за наше прізвище візьмешся, щоб виправити?

Мокій

— Не може, а треба! Діда нашого було прізвище Мазайло-Квач — отож треба додати...

*Мазайло за серце як навіжений. Мати зойкнула. Баронова-Козино пальцями до вух — здригнула. Тъотя до Мокія:*

— Моко! Моко! Моко!.. Ти справді за те, щоб був не «Харьков», а «Харків»?

Мокій

— Так!

Тъотя

— І ти справді за... (*бридливо*) за Квача?

*Баронова-Козино знову пальцями до вух, знов здригнула.*

*Мокій, побачивши все це:*

— Так! За Квача! За три Квача! За сто Квачів! За мільйон Квачів!

*Баронова-Козино мало не знепритомніла. Мокій вибіг у свою комірку. Тоді в сі, крім Улі, до тьоті:*

- Ну, що тепер з ним робити? Що?
- Ах, боже мій, що?

**М а т и**

- Może, проклясти?

**М а з а й л о**

- Убити, кажу?

**Р и на**

- Оженити?

*А тьотя ходила Наполеоном і думала. Мати сіла і запла-  
кала:*

— І в кого він такий удався? У кого? Здається ж, і батько, і я всякого малоросійського слова уникали...

**Р и на**

- Ти ж казала, що він у дядька Тараса вдався.

**М а т и**

- Ой, хоч не згадуй. Не дай бог, оце трапився б ще він...

*Задзвонив дзвоник. Вийшла Рина. Вернулась бліда, переля-  
кана:*

- Дядько Тарас приїхав...

*Мати й Мазайл о з жахом:*

- Що?
- Не пускай його! Скажи — нас нема!.. Нас арешто-  
вано!

**9**

*Дядько Тарас на дверях:*

- А де у вас тут витерти ноги?

*Всім як заціпило.*

## Тарас

— Чи, може, й ви мене не розумієте, як ті у трамваї... Тільки й слави, що на вокзалі «Харків» написано, а спитаєшся по-нашому, всяке на тебе очі дере... Всяке тобі штокає, какає, — приступу немає. Здрастуйте, чи що!

## ТРЕТЬЯ ДІЯ

### 1

*Третього дня Рина зустріла Улю на порозі:*

— Ой, Улю! Ой, тільки, Улю!.. Настає вирішальний момент! Вирішальний, ти розумієш? Зараз у нас буде дискусія — чи міняти прізвище, чи ні. Тьотя Мотя викликала Моку на дискусію.

*Уля до люстра, як жадобна до води:*

— Що ти кажеш?

*Рина то до Мокієвих дверей, то до Улі бігаючи:*

— На дискусію, ти розумієш? А Мокій — не дурень — напросив ще комсомольців, ти розумієш? Що з цього вийде, не знаю. Мабуть, жах, жах і тільки жах. Добре, хоч з дядьком посварився за стрічку, за якийсь там стиль, чи що, ти розумієш? Од самого ранку гризується.

*Прислушались. Чути було Мокієвий голос: «Вузьколобий націоналізм! Шовінізм усе це!» Вигукував дядьків: «Не шовінізм, бельбасе, а наше рідне, українське!»*

— Як у тебе з ним, Улько, питаю? Невже ще й досі не прикохала? Невже нічого не вийде? Невже тьотя Мотя правду каже, що тепер Мокія і взагалі мужчину лише політикою й можна обдурити?

*Уля новим якимсь голосом:*

— Нічого подібного! Ах, Рино!

*Рина, зачувши цей голос:*

- Що, Улюнью, що?
- Що? Ти знаєш, як по-українському кажуть: ночью при звездах не спітся?
- Ну?
- Зорю. Правда, прекрасно звучить?

**Рина**

— Це ж ти до чого?.. Та невже ти... Невже ти, Улько, замість закохати Мокія, та сама ним, ідійотко, закохалася?

*Уля зашарилася:*

- Ні, ні...
- Як ні, коли ти сама кажеш, що вночі не спиш, зорієш уже, чи як там по-українському?..
- Та ні!

**Рина**

— Признавайся, Улько, щоб я по-дурному надій не плекала... Ти мені скажи, прикохаєш ти його, одвалиш од українських усяких дурниць, пригорнеш його на свій, себто на наш бік?.. Улю? Ти вчора з ним гуляла, ну, невже нічого не вийшло... Улюнью! Ще раз молю і благаю! Благаю, Улько, розумієш? Уговтай Моку, ні, — власкав його, уlesti, укохай! Ну, коли так не береться — припусти його до себе ближче, зовсім близько, припусти до всього, розумієш?

— Серйозно?

— Та бодай і серйозно!.. Тільки щоб не стала жінкою, а так... На межі його паси, на межі... Затумань йому голову, захмели, щоб як п'янний ходив!.. Щоб ідійотом ходив!

— А знаєш, Рино, жінка по-вкраїнському «дружиною» звється?

— Ну?

— І знаєш, «дружина» — це краще, як «жінка» або «супруга», бо «жінка» — то означає «рождающая», «супруга» ж по-вкраїнському — «пара волів», а «дружина»... Ось послухай: рекомендую — моя дружина, або: моя ти дружинонько.

*Рина вже не знала, що й казати на таке Улине безглуздя:*

— Ну, бачу я...

*А Уля вже в захопленні:*

— Або по-українському — одружитися з нею... Це ж не те, що «жениться на ней», розумієш, Ринусько! Одружитися з нею, чуєш? З нею... Тутчується зразу, що жінка рівноправно стоять поруч з чоловіком, це краще, як «жениться на ней», — ти чуєш? На ней, на...

*Рина*

— Дуреля ти. Чи одружиться хто з тобою, чи жениться на тобі — однаково будеш: не на і не поруч, а під, під, ідійотко! Та це ти вже, я чую, од Моки набралася! Бачу, він тебе, а не ти, на такі фантазії навів. Чую — він тобі такого наказав, начитав...

*Уля хотіла виправитись:*

— Ні, Ринко, я вже сама про це вичитала...

*Рина до неї:*

— Са-ма?!

*Уля од неї в другу кімнату. Побігли.*

## 2

*З Мокієвих дверей задом вийшов дядько Тарас:*

— Нехай ми шовіністи, нехай... Проте ми расейщины в нашій мові ніколи не заводили, а ви що робите? Що ви робите, га? Є своє слово «універсал», а ви «маніфеста» заводите, є слово УНР, а ви УСЕРЕР пишете? Га? Га?.. Рідне слово «пристрій» ви на «апарат» обернули, а забули, як у народній мові про це говориться? Що без пристрою і блохи не вб'єш, забули, а ви думаєте апаратом, га? По газетах читаю — слово «просорушка» за «шеретовку» править, і це така українізація<sup>3</sup>, питуюсь, га? Самі ви ще не шеретовані, і мова ваша радянська нешеретована...

*Мокій з дверей:*

— Нашеретували, наварили просяно-пшеничної досить, аж солодом узялися. Засолодились, дя-дю. Годі! Не заважайте. Тепер треба її із заліза кувати. Із сталі стругати...

*Дядько з дверей:*

— З якої? Ви ж свою в «Югосталь» оддали!..

**Мокій**

— Шовінізм!

*Зачинивши двері, прибив дядькові носа. Од такої несподіванки, од такої образи дядько аж ногами затупав:*

— Га, питаюсь, га? (*Одійшов.*)

### 3

*Увійшли: тъотя Мотя в новому платті, Мазайлиха, Рина, Уля. Дядько Тарас, не помітивши їх:*

— Українізатори! А чого б головного командувателя війська України та Криму на головного отамана або й на гетьмана не перекласти? Хіба б не краще виходило? Здрастуйте, козаки! Здоров був, пане головний отамане або й гетьмане! (*Побачив тъотю Мотю, Мазайлиху й дівчат.*) Це я у його питаюсь. (*Іронічно.*) А чому б ще вам, кажу, нашого головного командувателя України та Криму на головного отамана або й на гетьмана не перевести? Поїхньому, бачте, краще виходило: здрастуйте, товариші козаки! Здоров, здоров, товаришу головний отамане!.. Чули таке?

**Тъотя Мотя**

— Та як вони сміють до наших козаків як до своїх товаришів звертатись?

**Дядько**

— А я ж про що кажу?

*Увійшов Мазайло. За ним Баронова-Козіно. Тъотя  
Мотя до Мазайла:*

— Та ще й по-українському. Всі козаки говорили по-руському. Донські, кубанські, запорозькі. Тарас Бульба, наприклад...

*Дядько Тарас витріщивсь:*

— Хто?

**Тъотя**

— Тарас Бульба, Остап і Андрій — і я не знаю, як дозволив наш харківський Наркомос виступати їм і співати по-українському<sup>4</sup>, та ще й де?.. У городській опері. Єто... Єто ж просто безобразіє!

*Дядько Тарас нарешті очувся, аж захлинувся:*

— Тарас Бульба? Бульба Тарас? Остап? Андрій? Га?

**Тъотя**

— Що?

*Дядько Тарас*

— Говорили по-московському?

*Тъотя холодно:*

— Що з вами?

*Дядько Тарас*

— По-московському, га?

**Тъотя**

— А ви думали, по-вашому, по-холлацькому?

*Дядько Тарас*

— Тарас Бульба?.. Ніколи в світі! Тільки по-українському! Чуєте? Виключно по-українському...

## Тъотя Мотя

- Єтого нє может бить!
- Га?
- Єтого нє может бить!
- Доводи?
- Доводи? Будь ласка, — доводи. Да єтого нє может бить, потому што єтого нє может бить нікада<sup>5</sup>.

*Задзвонив дзвоник. Рина затулила рукою рота тітці, другою — дядькові:*

- Ой... Цс-с-с... Це комсомольці прийшли.

*Тъотя з-під Рининої руки до дядька:*

- Отак ви скоро скажете, що й Гоголь говорив, що й Гоголь ваш?..

## Дядько

- Він не говорив, але він... боявся говорити. Він — наш. (*Пішли.*)

## 5

*Увійшли комсомольці: один з текою, другий, чубатий і міцний, з футбольним м'ячем і третій — маленький, куценький, з газетою. Роздивились.*

*To й, що з газетою*

- Та-ак. Обставинки суто міщанські.

*To й, що з текою*

- Чи варто й ув'язуватися?..

*To й, що з м'ячем*

- Парень просив — треба помогти...

*To й, що з текою, подививсь у люстро. Зробив серйозну міну:*

- До того ж і темка: зміна прізвища! Та хай собі міняють хоч на Арістотелів, нам що! Радвлада не забороняє! Навпаки, потурає. Та й причинами не цікавиться ніколи.

*То й, що з м'ячем, постукотів пальцем у лоб того, що з текою:*

— Аренський! Навіть Козьма Прутков<sup>6</sup> сказав: дивись у коріння речей.

*То й, що з газетою, теж постукотів:*

— І собі в голову, коли що кажеш. Зміна прізвища у міщанина...

*То й, що з м'ячем*

— Це ознака здигу в його ідеології — раз! І дізнатись про причини...

*То й, що з газетою*

— Нам буде корисно — два!

## 6

*Увійшов Мокрій:*

— Невже прийшли? Спасибі!.. А я, бачте, заховавсь отут із своєю укрмовою... Сиджу сливе сам уден' і вночі та перебираю, потужно вивчаю забуту й розбиту і все ж таки яку багату, прекрасну нашу мову! Кожне слово! Щоб не пропало, знаєте, щоб пригодилось воно на нове будування. Бо, знаєте, вивчивши мову так-сяк, нічого з неї прекрасного й цінного не складеш... От... Сідайте! Зараз почнемо (*пішов*).

**Аренський**

— Занадто захоплюється мовою.  
— Боліє. Питання — чого?

*То й, що з м'ячем*

— А того, що ти не болієш нею. І тільки псуєш. Партія пише, пише — візьміться, хлоп'ята, за українську культуру, не бузіть з мовою, а ти що? Ще й досі «Комсомольця України» не передплатив. Парню треба помогти! Парня треба витягти!

*Увійшли: Мокій, тітка, дядько, Мазайліо, жінка, Баронова-Козіно, Уля.*

— Так-от... Мої товариші комсомольці... Прийшли...

*Той, що з м'ячем, підморгнув своїм і, вдаривши м'ячем об підлогу (Баронова здригнулась), почав:*

— На дискусію, чи що...

*Виступила вперед тъ отя Мотя:*

— Просимо, товариші, молодії люди комсомольськії, просимо сідати!.. Ах, я завжди казала, кажу і казатиму, що якби мені років десять скинути, я б сама вписалась у комсомол. Ух, і комсомолка б з мене вийшла! Ух! (Повела плечем. Підскочила.)

*Той, що з м'ячем, звернувся до товариша з текою:*

— Чуєш, Аренський?

**Тъ отя**

— Чудове прізвище!

**Баронова-Козіно**

— Ідеальне!

*Мазайліо побожно зітхнув, тоді тихо до Рини, до жінки:*

— Чула? (Побожно.) Аренський!

*Той, що з м'ячем, і куценький, зачувши це, порекомендувались, вмисне акцентуючи свої прізвища:*

— Тертика.

*Баронова-Козіно здригнулась, мов од електричного струму.*

**Тъ отя**

— Як?

*Тертика, вдаривши м'ячем об підлогу, і куценький виразно:*

— Іван Тертика.

*Баронова-Козино здригнулась.*

— Микита Губа.

*Баронова-Козино зблідла. Дядько Тарас до Тертики:*

— Вибачте! Ви часом не з тих Тертик, що Максим Тертика...

**Тертика**

— Батько мій Максим...

— Був на Запорожжі курінним отаманом...

— І тепер на Запоріжжі, та тільки він робітник-металіст і отаманом не був...

— Та ні... Курінним отаманом Переяславського куреня славного Війська Запорозького низового на початку XVII століття.

— Не знаю.

**Дядько Тарас**

— Дуже жалко.

*Тъотя зацокотїла каблучкою об графин:*

— Не так давно я прочитала, щоб ви знали, товариші, одну дуже цікаву книжку. Я прочитала всю книжку, і в тій книжці прочитала буквально все, що було написане і надруковане в тій книжці. Буквально все. А найбільш я прочитала, щоб ви знали, таке глибокодумне місце: життя — то є все... І оце воно мені зараз чомусь згадалося: життя — то є все... Так! (*Трошкі задумалась, покивала головою, зітхнула.*) Життя — то є все... Пропоную, товариші, обрати президію. (*Поспішаючись.*) Гадаю, годі буде одного предсідателя? Заперечень нема? Нема!.. Кого?

*Рина, поспішаючись:*

— Тъотю Мотю! Тъотю Мотю!

*Мазайлі, поспішаючись:*

— Просимо!

*Баронова-Козино до тъоті, поспішаючись:*

— Вас просимо!

Тъотя

— І просила ж я, ще вчора просила, щоб мене не вибирали. (*Поспішаючись.*) Життя — то є все. Заперечень нема? — Нема!.. Прошу до порядку! (*Зацокотіла каблучкою.*) Ну, громадяни, товариші, а краще й простіше — мої ви милі люди, руські люди, їй-богу! Бо всі ми перш за все руські люди... Давайте всі гуртом помиримо рідного сина з рідним батьком. По-милому, по-хорошому, їй-богу!..

*Зачувши такі слова, Тертика і Губа скинулись очима, лукаво перемигнулись. Губа раптом запропонував:*

— Тертику!

*Баронова-Козино здригнулась.*

Тъотя

— Що?

Губа

— Тертику на голову пропонуємо ми.

*Баронова-Козино здригнулась.*

Тъотя

— Дозвольте. Як це так?.. Адже ж на голову мене вже обрано... Принаймні заперечень не було. Ну, милі ви мої люди, невже ви не довіряєте, і кому?.. Мені, Мотроні Розторгуєвій, з Курська?..

Губа

— Просимо проголосувати!

Тъотя

— У вас-то, мої милі, пошана до руської людини, нарешті, до Курська єсть?

Губа

— Єсть! Та не всякому, хто з Курська, і честь!

*Тертика прибив м'ячем.*

Не всякий тъоті Моті...

## ТЬОТЯ

— Будь ласка! Я зголосую... Хто за Тертику на голову, будь ласка... Один, два, три, чотири... (*Встромила гострі свої очиці в дядька Тараса.*) Ну?

## ДЯДЬКО ТАРАС

— Не з тих Тертик... Утримуюсь.

*Уля, що весь час дивилась на Мокія, піднесла й собі за ним руку. Рина до неї:*

— Улько! Ти що?

## УЛЯ

— Ой... (*Тихо.*) Помилилась.

## ТЬОТЯ

— Чотири! Хто за тьютю' Мотю на голову? Один, два, три, чотири...

## ДЯДЬКО

— Хоч і є така приповідка: «Як єсть, то й пані старій честь», — проте утримуюсь.

*Рина до Улі:*

— Улько! Та ти що?

*Уля піднесла руку.*

## ТЬОТЯ

— П'ять! Більшість!.. Будь ласка... Хотіла по-милому, по-хорошому, а тепер... (*Грізно зацокотіла каблучкою.*) Будь ласка, дискусія починається!.. Дискусія починається, і слово маєш ти, Моко!

## МОКІЙ

— Я?

— Ти. Будь ласка!..

— Чому я перший, а не ви або папа?.. Не я ж вас викликав на дискусію, а ви мене.

— Слово маєш ти!

— Та чому я?

## Тъотя

— А тому, милий, що коли твій рідний папа заснував у власній квартирі своїм коштом, можна сказати і до газети написати, соцлістичеського лікнепа правильних проізношений, ще й до того вигадав електричну мухобійку, то за таку прекрасну ініціативу, за такий масштаб, за те, що він прагне стати ну просто порядочним чоловєком, ти хотів його...

### *Мазайло не витримав:*

— Утопити в криниці.

## Тъотя

— У сепаратній криниці.

### Мазайло

— З новим прізвищем.

## Тъотя

— Із загсівським прізвищем.

### *Дядько про себе: «Попавсь у матню!»*

### Баронова-Козино

— Із руською хрестоматією Овчинникова.

### *Мокій спалахнув:*

— Ага, так ви он що! Так ви он як! Гаразд!.. Забираю слово!

### Мазайло

— Я забираю слово!

### *Обидва разом, немов шаблями:*

— Я!

— Я!

— Ти?

— Ти?

### *Тъотя поцокотіла каблучкою:*

— Я сказала — будь ласка, слово має Мокій.

## Мокій

— Саме тепер, коли нам до живого треба, заснувавши в нас український лікнеп, перевести скоріш загальмовану, запізнену Холодну Гору<sup>7</sup> на перший ступінь української грамотності, тоді на другий ступінь грамотності, потому негайно до інституту культури, щоб ми наздогнали, щоб ми перегнали стару європейську...

*Губа підказав:*

— Буржуазну...

## Мокій

— Буржуазну культуру, щоб ми вийшли скоріш на високості... Щоб ми вийшли на високості... На високості...

*Дядько Тарас підказав:*

— Національн...

*Губа поправив:*

— Інтернаціональ...

*Тъотя додала:*

— ...но-руської.

*Тертика міцно м'ячем, аж Баронова-Козино ойкнула:*

— Інтернаціональної!

## Мокій

— На високості інтернаціональної культури — перший повстаєш проти цього ти, папо, засновуючи у нас на Холодній Горі замість українського лікнепу якогось інститутика старих класних дам, за програмою: на гаре гусі гагочуть, пад гарой сабакі гафкають, та вигадуючи електричну мухобійку, од якої не меншає у нас мух навіть і зимою...

## Мазайлі

— Дайте мені слова!.. Слова! Води!.. Води!..

*Мазайлиха налила і дала йому води. Поки він пив, тъотя увірвала Мокієву промову. Задихано:*

— Годі!.. Годі!.. І скажи нарешті, Моко, Моко, Моко, невже ти не руська людина?

Мокій

— Я — українець!

Тъотя

— Та українці — то не руські люди? Не руські, питаю? Не такі вони, як усі росіяни?

Мокій

— Вони такі росіяни, як росіяни — українці...

Тъотя

— Тоді я не розумію, що таке українці, хто вони такі: євреї, татари, вірмени?.. Будь ласка, скажіть мені, кого у вас називають українцями? Будь ласка...

*Мазайло, випивши води:*

— Українцями звуться ті, хто вчить нещасних службовців так званої української мови. Не малоруської і не тарасошевченківської, а української — і це наша малоросійська трагедія.

Тъотя

— Хто вони такі? Якої нації люди, питаю?

Мазайло

— Частина — наші малороси, себто руські...

Тъотя

— Ну?

Мазайло

— А частина, з'явіть собі, галичани, себто австріяки, що з ними ми воювалися 1914 року, подумайте тільки!

## Тъотя

— Я так і знала, я так і знала, що тут діло нечисте... Так он вони хто, ваші українці! Тепера я розумію, що таке українська мова. Розумію! Австріяцька видумка, так?

## Дядько Тарас

— Зрозуміла, слава тобі Господи, та, жаль тільки, задом... Та тому вже триста тридцять два роки, як написано першого слов'яно-руського словника... (*Розгорнув свою записну книжку.*) Ось я нарочито записав собі, бо я все таке собі записую... (*Надів окуляри.*) Ось... Поросята на базарі по руб. тридцять, а чботи в церобкоопі — двадцять сім карб... Ні, ось воно: найперший слов'яно-український словник 1596 року Лаврентія Зизанія-Тустановського<sup>8</sup>: глаголю — мовлю, житница — клуня, заутренник — снідання, зижду — будую, злак — паща, месть — помста... А у вас тоді писаний словник був?.. Був — питаюсь?.. Дайте мені слова!

## Мазайло

— Мені слово!

## Мокій

— Мені, я ще не скінчив... Галичина — наша, українська земля, і галичани — наші брати-українці, яких одірвали од нас, а нас од них...

## Тъотя

— Слово даю Мині.

## Мокій до батька:

— А твоя теорія, що українська мова є австріяцька видумка, була теорією російських жандармів і царського міністра Валуєва...<sup>9</sup> Ти — валуєвський асистент, папо!

*Мазайло, взявши за серце і заплюшивши очі, немов прислушаючись:*

— Ні кому не вірю і не повірю, ні кому в світі! Лише йому одному...

## Мазайлиха

— Цс-с-с...

*Тъотя з тривогою:*

— Кому?

## Мазайлло

— Серцеві свому! Бо воно ось передчува, що нічого з вашої українізації не вийде, це вам факт, а якщо і вийде, то пшик з бульбочкою — це вам другий факт, бо так каже мое серце.

## Губа

— Це значить — воно у вас хворе.

*Тертика прибив м'ячем:*

— Оце факт!

## Губа

— А наші всі пролетарські органи, в першу чергу голова наша — партія, навпаки... Передчувають і реально знають, що вийде.

*Тертика м'ячем:*

— Капітальний факт!

## Тъотя

— Ви серйозно чи по-українському?

*Тертика бах ногою м'яча:*

— По-більшовицько-українському!

*М'яч удалився об тъотю. Ойкнули всі. Тертика до тъоті:*

— Простіть, мадамко... Я не хотів цього... Це сам м'яч якось вирвався і бузонув вас...

*Тъотя, отяминувшись, — до люстра, до Тертики:*

— Подивіться, я вся стала біла!

## Тертика

— Вибачте!.. Ви й до цього була біла.

## ТЬОТЯ

— Проте я не злякалася, ні! І не злякаюсь! Хоч бомбу шпурляйте — не злякаюсь! Будь ласка! Будь ласка!

## Мазайло

— А я не повірю вам, не повірю! І тобі, Мокію, раджу не вірити українізації. Серцем передчуваю, що українізація — це спосіб робити з мене провінціала, другосортного службовця і не давати мені ходу на вищі посади.

## Дядько Тарас

— Їхня українізація — це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було... Попереджаю!

## Мокій

— Провокація. Хто стане нищити двадцять мільйонів самих лише селян-українців, хто?

## ТЬОТЯ

— А хіба селяни — українці?.. Селяни — мужики.

*Дядько Тарас аж підскочив:*

— Га? Наші селяни не українці?.. Слово мені! Слово або хоч води, бо я не можу більш терпіти. (*Став пити воду і захлинувся.*)

*Губа до Мазайла:*

— Невже ви справді не вірите?

— Не вірю!

— Радянській владі не вірите? Партиї?

*Мазайло замість відповіді став пити воду. Дядько Тарас, прокашлявшись після води:*

— Наші селяни не українці? Га?.. Та тому вже тисяча літ, як вони українці, а їх все не визнають за українців. Та

після цього й ідіот не відержить, не тільки я. Вимагаю слова! Слова мені!

*Тъотя Мотя владно зацокотіла каблучкою:*

— Слово маю я! (*Теж захвилювалася, випила води.*) Милії ви мої люди! Яка у вас провінція, ах, яка ще провінція! Ой, яка ще темрява! Про якусь українську мову споряться і справді якоюсь чудернацькою мовою балакають. Боже! У нас, у Курську, нічого подібного! Скажіть, будь ласка, у вас і партійці балакають цією мовою?

**Мокій**

— Так.

**Дядько Тарас**  
*(про себе)*

— Балакають так, що вже мене люди перестали розуміти. Мене, українця з діда-прадіда... (*Загарчав.*) Гм!..

**Мокій**

— Так! І партійці, і комсомольці.

**Тъотя**

— Не розумію. Тоді у вас якась друга партія. У нас, у Курську, нічого подібного! Нічого подібного! Всі говорять руською мовою. Прекрасною московською мовою, жаль тільки, що нам її трошки попсували євреї, що їм тепер дозволено жити у Курську. Та не про це, мої милі, я взялася вам сказати. Дуже жалько, дуже жалько, що у вас не виставляють на театрі «Дні Турбіних»<sup>10</sup> — я бачила в Москві. Ах, мої ви милі, «Дні Турбіних». Це ж така розкіш. Така правда, що якби ви побачили, які взагалі осоружні, огидливі на сцені ваші українці, ви б зовсім одцуралися цієї назви... Грубі, дикі мужлани! Телефон попсувався, дак вони... Ха-ха-ха... трубку чоботом почали лагодити, об стіл, об стіл її, — бах, бах. Ідіоти! І хоть би один путній, хоть трішки пристойний був. Жодного! Ви розумієте? — Жодного! Всі, як один, дикі й жорстокі... Альошу, милого, благородного Альошу вбили, та як убили!.. Якби ви, панове,

знали, яка це драматична сцена, коли Альошина сестра довідується, що брата її вбито! Я плакала... (*Утерла сльози.*) І тобі, Моко, після цього не сором називатися українцем, не сором поставати проти нового папиного прізвища! Та в «Днях Турбіних» Альоша, ти знаєш, як про українізацію сказав: все це туман, чорний туман, каже, і все це минеться. І я вірю, що все оце минеться. Зостанеться єдина, неподільна...

*Мокій, Губа, Тертика, навіть дядько Тарас:*

— Що-о?!

*Тъотя хитро:*

— СРСР...

*Губа до Тертики:*

— Баба з кованим носом!

*Тъотя*

— А якби ви знали, якою огидною, репаною мовою вони говорять на сцені. Невже й ваші українці такою говорять? Жах! До речі, невже правда, що «акушерка» по-українському «пупорізка»? Пупорізка? Ха-ха-ха... Невже «адвокат» по-вашому — «брехунець», а на лампу ви кажете — лямпа, а на стул — стілець? Хі-хі-хі — стілець!

*Тут як не вихопиться дядько Тарас:*

— А по-вашому, по-оно-о-му, вишепоіменованому, не по без-воз-мез-дно у французів bla-go-prí-ob-re-té-nno-mu, а по істинно по-расейському як буде «акушерка»? По-нашому «повитуха», а по-вашому як?

*Тъотя Мотя*

— Акушерка.

*Дядько Тарас*

— Нічого подібного! «Акушерка» — слово французьке, «адвокат» — латинське, «лямпа» — німецьке. По-нашому білет — «квиток», а по-вашому як?

Тъотя

— Білет.

Дядько Тарас

— А дзуськи! «Білет» — слово французьке. Думаєте, «комод» — ваше слово, «гардина», «кооператив» або «вагон»? «Матерія» — думаєте, ваше слово, «овальний», «роза» або «машина»? Навіть «гармоніка» — і то не ваше слово.

Тъотя Мотя

— Шовінізм!

Дядько Тарас

— Нехай шовінізм, проте і це не ваше слово! Половина слів у вас позичена...

Тъотя Мотя

— Коли на те пішло, то по-вашому, по-вищезгаданому, через позаяк додатково порепаному як буде комод?

Дядько Тарас

— Одіжник!

Мокій

— Нічого подібного! Комод — і по-нашому «комод».

Тъотя

— А «кооператив»? «Вагон»?

Дядько Тарас

— «Кооператив»? Кооператив... Кооператив... Гм... Підождіть, я придумаю...

Мокій

— Так і буде — «кооператив».

Тъотя

— Ага! Так і ви крали?!

## Дядько Тарас

— Хоч і крали, та не ховались. Украли у німців «лямпу», — кажемо: лямпа, а ви її перекрутили вже на якусь «лам-пу». (*Грубо.*) Лампа!

## Тъотя

— Ми хоч крали, та переробляли. Украли у німців «штуль» — зробили з нього «стул». А вам лінъки було й переробити. Украли у німців «лямпу», так усім видко, що крадена. (*Грубо.*) Лямпа.

## Дядько Тарас

— Ви і в нас крали.

## Тъотя

— Ви у нас!

— Ви!

— Ви!

## Губа

— Ви, може, і крали, та ми тепер не крадемо один в одного. Свої слова робимо; там «октябрь», у нас «жовтень», там «Совєти», у нас «Ради». (*До Тертики.*) Правда, Ваню?

## *Тертика м'ячем:*

— Факт.

*Дядько Тарас до тъоті: «Не давайте слова!»*

## Губа

— Там Волховстрой, у нас — Дніпрельстан, правда, Ваню?

## *Тертика м'ячем:*

— Капітальний факт.

*Дядько до тітки: «Не давайте! Голосуйте!»*

## Губа

— І дуже раді будемо, коли німці за «стільця» та «лямпу» візьмуть наші слова — «октябрь», наприклад, і «жовтень» разом.

*Тъотя каблучкою:*

— Годі! Годі! Я вам слова не давала. Є пропозиція скінчiti дискусію. Заперечень нема? Нема.

**Мокій**

— Що?

*Губа аж підскочив:*

— Що-о?

*Тертика з м'ячем націливсь:*

— Що-о-о?

**Тъотя**

— Голосую! Хто за таку пропозицію, щоб скінчiti дискусію?

*Підняли руки Мазайло, Мазайлиха, Рина, Баронова-Козино.  
Уля завагалася.*

— Один, два, три, чотири... чотири...

**Дядько Тарас**

— Голосую за пропозицію з додатком, щоб трохи згодом мені одному дали слово.

**Тъотя**

— П'ять! Хто проти?.. (*Порахувала.*) Чотири. Дискусію закінчено. Маю пропозицію: змінити прізвище «Мазайло» на інше, більш людське, а яке — то придумати його тут же на зборах негайно, і за конкурсом. Умови конкурсу: хто придумає найкраще прізвище, тому премія — три поцілунки. Жінку цілує уподобаний їй мужчина, мужчину цілує, яка йому вподобається жінщина.

*Рина, Мазайлиха, Баронова-Козино, за ними Уля покрили цю пропозицію оплесками.*

— Ще які будуть пропозиції?

## Мокій

— Маю пропозицію: прізвище «Мазайло» не міняти. Навпаки — додати до нього десь загублену другу половину — Квач...

*Баронова-Козино здригнулась.*

## Дядько Тарас

— А дайте мені слова!

## Тъотя

— Жодного слова! Дискусію закінчено.

## Дядько Тарас

— Та я ж голосував з додатком.

## Тъотя

— Жодного додатка! Пропозицію...

*Тим часом поміж Тертикою й Губою відбулось нашвидку мімічне, на самих мигах «засідання» комсомольської фракції. Тому на запитання тъоті Губа подав таку пропозицію:*

— Ми, члени КСМУ, обговоривши питання про прізвище взагалі, принципово подаємо таку пропозицію: ми переконані, що за повного соціалізму поміж вільних безкласових людей поведуться зовсім інші, нові прізвища. Можливо, що й не буде окремих прізвищ.

## Дядько Тарас

— А як?..

## Губа

— А просто так, що кожний член великої всесвітньої трудової комуни замість прізвища матиме свого нумера, і все. Наприклад: товариш номер 35—51. Це визначатиме, що у всесвітньому статистичному реєстрі його вписано буде 35—51-м, що номер його трудової книжки, особистого телефону, аеромотора, кімнати і навіть зубцітки буде 35—51. Отже, ми, Іван Тертика і Микита Губа, принципово за всесвітню нумерну систему. Але, вважаючи на да-

леку майбутність цієї системи, ми мусимо до того часу пристати на пропозицію товариша Мокія — не міняти прізвища «Мазайло», тим паче що воно просте, демократично-плебейське і не суперечить принципам ленінської національної політики. Навпаки, прізвище Мазайло-Квач, по складах видно, трудового походження. Мокієві предки або мазали колеса в колективних походах, або принаймні робили мазниці й квачі, себто ті речі, що й тепер у народному господарстві корисніші, ніж, скажімо, губна помада.

### Тьотя Мотя

— Голосую! Хто за мою пропозицію, себто щоб змінити прізвище, прошу підняти руки. Один (*на себе*), два, три, чотири...

*Рина до Улі, що не підняла руки:*

— Улько-о!

### Уля

- У мене рука болить... Веред...
- Який веред? Де?
- Отут, на правій руці... Отут, під пахвою.
- Ліву піdnіми!
- Лівою не можу.

*Тьотя і Рина засичали на неї:*

— Що? Без руки можна сказати. Скажи так: я за! Скажіть, Улю: я за. Милая, скажіть...

### Уля

— Я за... була, що треба сказати... Крім того, не можу і, крім того, мені треба негайно вийти... (*І рвучко, не спиняючись, вибігла.*)

### Тьотя Мотя

— Будь ласка! Без неї обійдемось. Хто за нашу резолюцію голосує, піdnіміть руку! Один, два, три, чотири...

### Дядько Тарас

— А дайте мені тепер слово, бо я, мабуть, буду п'ять...

*Тъотя Мотя побачила, що лихо, — вийде чотири на п'ять:*

— Будь ласка, маєте слово.

*Дядько Тарас, не поспішаючи, вийняв записну книжку і, заглядаючи в неї, почав:*

— Року 1654 прибули на Україну посли од трьох держав, що хотіли взяти до себе Україну, — од Москви, од турків, од Польщі. Богдан скликав раду (*зазирнув у книжку*). В Чигирині, щоб вона вибрала, під чию руку піде Україна. Посли прибули на Україну з багатими гостинцями: гостинці польські були загорнуті в килим, турецькі — в дорогий шовк, а гостинці московські...

*Раптом тъотя:*

— Вибачайте!

*Одкликала дядька Тараса, по секрету йому:*

— Ти мені тут не крути. Краще прочитай ось оце... (*Розгорнула свою записну книжку*.) Року 1918-го носив у Києві жовто-блакитного... Зрозумів? (*Одійшла*.) Дядько Тарас голосує за мою...

*Дядько Тарас раптом одкликав тъотю Мотю, по секрету їй:*

— А ти роззуй очі та прочитай ось це. (*Показав у свою книжку*.) Року 1919-го носила біло-синьо-червоного...

**Тъотя**

— А я скажу — під біло-синім носила червоного. Червоний зостався... (*Одійшла*.)

*Дядько Тарас до Губи. Очманіло:*

— Скажіть, ви не з тих Губ, що Пархим Губа бив ляхів року 1648-го?..

**Губа**

— Мій батько Пархим бив шляхту року 1920-го.

## Дядько Тарас

— Ху-х... (*До всіх.*) Так ото я й кажу. Було колись на Вкраїні. (*Зітхнув.*)

## Тъотя Мотя

— Дядько Тарас пристав на мою пропо...

## Дядько Тарас

— Тільки з умовою: подумай, Мино! Подумай, що скажуть на тім світі діди й прадіди наші, почувши, що ти міняєш прізвище...

*Задумався, тяжко замислився Мазайло, схилився на люстро. Мислі, як хмари, як туман, окрили посивілу голову. Окрили, заскакали. Заскакав якийсь дід-запорожець. Забриніла мелодія: «Ой, сів пугач на могилі та й крикнув він «пугу».*

## Дід-запорожець

— Пугу! Чи не видно, бува, наших з Великого Лугу?

*У Мазайла волосся дубки стало:*

— Хто ви?

*Дід заскакав, шаблею іржавою забряжчав:*

— Я твій пращур і той дід, що надіявся на обід, та без вечері ліг спати... (*Десь взялася у діда мазниця. Махнув квачем.*) Запорожець славний був і колеса мазав. Отож і Мазайло-Квач прозивався. Як ішли козаки на чотири поля — мазав, як ішли козаки на чотири шляхи — мазав. Мазав, щоб не пропадала тая козацька слава, що по всьому світу дубом стала, а ти моє славне прізвище міняєш?!

*Музика перейшла на скрин. Заскакав другий дід, чумак, теж з мазницею, з квачем:*

— Як пугу, то й пугу. Чи не видно й чумаків край зеленого лугу? (*До Мазайла.*) Я — твій прадід Василь, що надіявся на сіль, та й без солі ліг спати. Ще з діда Мазайло-Квач прозивався і чумацькі колеса мазав. Як рипіли вони на південь — мазав, як рипіли на північ — мазав, а ти моє славне прізвище міняєш?!

*Заскакав ще третій дід, селянин, без мазници й квача:*

— Я твій дід селянин Атив, що був собі та жив, мазав чужії вози, бо свого вже не стало, а ти моє славне прізвище міняєш?

*Десь удалини з'явилася невідома постать з телефоном, на аеромоторі, під № 31—51. Заскакали, заговорили в гучномовець:*

— Алло! Алло! Мої предки з Великого Луту! Обміняйте свої прізвища на принципові числа у всесвітній номерній системі. Ало! Але! Алю! Улю!

*Дядько Тарас сказав Мазайлові:*

— Уля втекла, і я, мабуть, буду п'ять. Чуєш, Мино, коли вже міняєш, то хоч корінь «маз» залиш! Га?

*Мазайлові здалося, що замість дядька Тараса він бачить ще четвертого діда з квачем. Отож, коли Тарас торкнувся Мазайла, тому здалося, що цей дід задавить його. Скочив і не своїм голосом:*

— Ой-о! Залишаю корінь, тільки не чіпайте мене, діду, не чіпайте мене, боже мій, боже мій...

**Тъотя Мотя**

— Прекрасно! Ми на цей корінь придумаємо безподобне прізвище. Хто голосує за цю резолюцію? Один, два, три, чотири, п'ять, шість... Хто проти? Один, два, три...

*Рина, Баронова-Козино заплескали.*

Оповіщаю конкурс.

*Загомоніли, заходили: Мазайлиха, Рина, Баронова, дядько Тарас. Тъотя вписувала нові прізвища, що їх вигукували.*

**Мазайлиха**

— Мазов.

**Дядько Тарас**

— Ну й прізвище — Мазов-Лазов-Лоза-Залоза... А по-моєму, кращого не буде, як Зайломаз. Зайломаз!

**Рина**

— Зайломаз? Ха-ха-ха... Та що різнить Зайломаза з Майлом? Що? Однаково! Краще Мазеленський.

**Дядько Тарас**

— Де ж там однаково: то ж Мазайло, а то — Зайломаз.

**Мазайлиха**

— Де Мазе.

**Тъотя Мотя**

— Де Мазе — це на французький штиб, а ми люди, слава богу, руські.

**Баронова-Козино**

— Рамзес! Класичне прізвище!

**Тъотя**

— Рамзес? Може, Рамзесов?.. Давайте краще Рамзесов! Милі мої люди! Рамзесов, га?

**Дядько Тарас**

— А де корінь «маз»? Геть Рамзесова! Кореня нема!

**Мазайлиха і Баронова-Козино**

— Фон Мазел! Рамазай-Арзамасов!

**Дядько Тарас**

— Краще Мазайловський! (*Нишком: «Похоже на гетмана Виговский».*)

**Тъотя на Тараса:**

— Польське прізвище, і хто ж пропонує?

**Дядько Тарас**

— Ну, тоді Мазайлович. (*Нишком: «Гетман Самойлович».*)

**Тъотя Мотя**

— Щоб було похоже на «Мойсей Мазайлович», що вже торгує у нас в Курську й нашу московську вимову псує, — нізащо!

## Дядько Тарас

— Мазайленко! Мазайленко. (*Нишком*: «Гетьман Дорошенко».)

## Тъотя Мотя

— Годі вже! Годі!.. Дайте другим сказати.

## Рина

— Мазанський... Боже мій! Мазєнін! Похоже на Єсенін.  
Мазєнін! Мазєнін!...

## Тъотя

— Прекрасно! Геніально! Мазєнін... Вам до вподоби,  
Мино, Мазєнін?

*Мазайл о зворушен о, аж задихнувся:*

— Дєті мої!

*Баронова поправила:*

— Дєці мої...

## Мазайл о

— Дєці мої! Я б ваші прізвища всі забрав би на себе  
і носив. Проте можна тільки одне носити, і мені здається —  
Мазєнін найкраще.

*Тъотя і вся її партія крикнули — ура!*

## Завіса

## ЧЕТВЕРТА ДІЯ

### 1

*Четвертого дня прибігла Уля. Зворушена. Весела:*

— Я його прикохала, і знаєш чим, Рино? Знаєш?

## Рина

— Ну, Улюню, золотко? Ну?

**Уля**

— Учора ввечері пішли ми в сквер... Ні, постривай, не так... Пам'ятаєш, я тобі розповіла... (*Спинилась.*) Мока вдома?

*Рина кивнула головою:*

— До бібліотеки збиралася йти...

**Уля радісно:**

— Невже! (*Пальчиком.*) От!.. (*Хвилюючись, але тихше.*) Пам'ятаєш? Я тобі розповіла... як я вперше вела його через сквер і він сказав уривок із вірша. Я покрию свого милого слідочок, щоб вітер не звіяв...

**Рина**

— Пам'ятаю! Ну?

**Уля**

— Ото і запали мені в душу ті слова. Ото і спитала якось, чи не зна він усього вірша. Ні, каже, Улю, ці слова у Грінченка, а де цілий вірш, то вже місяць шукаю і ніяк не можу знайти. Я й подумала: а що, як я знайду? І от уяви собі. Купила Грінченкового словника<sup>11</sup>, одшукала слова аж у другому томі, Рино, аж на сторінці 647-й. Дивлюсь, під ними примітка: Чуб., римське п'ять, 46. Кого тільки не питала, де тільки не була, не знають, що воно таке. Нарешті в одного іновця<sup>12</sup> — квартири нема, так він по бібліотеках гріється, — дізналася, Чубинського<sup>13</sup>, том п'ятий, сторінка сорок шоста. У публічній насилу знайшли. Додому не дають, дак я в бібліотеці вичитала, Рино... і от учора ввечері у сквері я стала перед Мокою та:

Чогось мені чудно,  
чогось мені дивно,  
десь моого милого  
третій день не видно.

— Ти розумієш?

Не видно, не видно  
та й не видати, —  
тільки зосталися

на жовтім пісочку  
два слідочки знати.  
Що один слідочек  
коня вороного,  
а другий слідочек  
миленького мого.

— Розумієш?

Піду я в лісочок,  
вирву я листочек,  
я покрию свого милого слідочек,  
щоб вітер не звіяв,  
пташки не склювали,  
щоб мого милого  
інші не сприяли.

Публічна бібліотека, кажу, Моко, номер книжки 18749, том п'ятий. Боже, Рино, якби ти побачила... Затремтів увесь, запалав...

*Рина радісно: «Затремтів!»*

Стиснув мені руки, в очі дивився: «Улю, — каже, — Улю...»

*Рина: «Улю, — каже, — Улю!»*

Давайте разом...

*Рина аж пригорнула Улю: «Давайте разом!»*

читати.

*Рина одскочила злісно:*

— Ха-ха-ха!

Уля

— Давайте разом жити...

*Рина перестала:*

— Ну?..

Уля

— Бо мені, каже, без вас, Улю, одному трудно... Не можна... Не проживу...

**Рина**

— Так і сказав?

**Уля**

— Точнісінько так, а в самого аж слози забриніли!

*У Рини виблизнув новий план.*

— Так! Прекрасно... (*До Улі.*) Сьогодні, Улько, ти їдеш до своєї тітки... Розумієш?

**Уля здивовано:**

— До якої тітки? Чого?.. У мене жодної тітки нема.

**Рина**

— Сьогодні, зараз ти кажеш Мокієві, що їдеш жити до тітки в Одесу, розумієш? І тільки тоді, коли він погодиться змінити своє прізвище на Мазєніна, ти не їдеш, зостаєшся і ходиш до нас, розумієш тепер?

**Уля**

— Рино!

**Рина**

— Не сьогодні, то завтра буде опубліковано в газеті наше нове прізвище, але Мокій подав заяву, щоб йому залишили старе... Ти розумієш — Мокій випаде з нашої родини. Ти мусиш його привернути до нас, інакше, Улько, ти більш не побачиш ні Мокія, ні нашої кватирі!

**Уля**

— Я не зможу, Ринусю! Він же українець...

**Рина**

— Улько! Ти мусиш!..

**Уля**

— Не можу! Я... я сама вже українка...

*У Рини трохи не вискочили очі.*

*Як не вскочать тъотя Мотя й Мазайлиха. Очі рогом:*

— Що? Що-о? Милая моя! Господь з вами!.. Що ви!  
Що ви!

**Рина**

— Яка ти українка, Улько! Ти вже й мови не знаєш.  
Сама ж казала, що тільки покійна твоя баба по-малоросій-  
ському говорила.

**Уля**

— Мама ще й тепер по-українському як коли заки-  
дають. Крім того, у мене очі українські, ноги українські,  
все, все.

**Тъотя Мотя й Мазайлиха**

— Ноги?

— Но-ги?

**Рина**

— До чого ж тут ноги, ідійотко?

**Уля**

— А до того, що в антропології про це пишеться, що  
українці здебільшого довгоногі, і що нема гірш, як корот-  
коногі жінки, — в антропології сказано, от... (*Взявшись  
рукою за талію, гордо витягла ногу. Рина і тъотя бликули  
на свої.*)

**Рина**

— Це він тобі памороки ногами та антропологіями за-  
бив... Та він же божевільний, ти розумієш!.. Він просто  
захворів на всякі оці українські фантазії, а ти й вуха роз-  
вісила, ідійотко!

**Тъотя**

— Бачите, бачите, він не покохав вас, Улю, як женщи-  
ну, ну, як людину, нарешті. Він у вас шукає тільки щось  
українське, він тільки українського хоче...

## Мазайлиха

— Ви йому потрібна не на коханнячко, не на милуваннячко, а тільки на те, щоб робити на вас україні-за-а-цю...

## ТЬОТЯ МОТЯ

— Боже!.. По-моєму, прілічнєє бить ізнасілованної, нежелі українізірованної. (*Одійшла.*)

## Рина

— Улько! Зараз ти викликаєш Мокія і кажеш йому отут: або ти Мазенін, або я у тітки в Одесі... Отут казатимеш, в оцій кімнаті, чуєш? Я стоятиму за дверима! Тільки так! Або — або... Все!

## ТЬОТЯ

— Або — або!

## Мазайлиха

— Або — або!

*Пішли. Тьотя, побачивши, що Уля увійшла до Мокія в кімнату, вернулась. Підбігла до люстра, виглянулася, тоді піднялася і почала крадькома вимірювати свої ноги (чверткою на пальцях). Рина вигулькнула з дверей:*

— Тьотю!

## ТЬОТЯ ЗАШАРИЛАСЯ:

— Я зараз. Це у мене підв'язка спала...

*Пішла до Рини. Причинила двері.*

## 3

*Увійшли Мокій і Уля. Мокій узяв Улю за руку:*

— Дуже радий, Улю, що навідали мене у моїй Холодногорській пущі. От! Дуже! А я, знаєте, вчора, з нашого побачення прийшовши, довго ще не спав... І знаєте... Якось попалась під руку збірка поезій. Набрів, між іншим, на прекрасний примітив. Ось:

Ти, місяцю, який же ти ясний,  
як засвітиш — на весь світ прекрасний.  
Ой, спусти вниз роги,  
засвіти по діброві, —  
покажи всі в степу до милої дороги.

Правда, чудесно звучить, Улю?

Уля

— Я іду жити до тітки... В Одесу, Моко.

*Мокій приголомшений:*

— Як це... до тітки в Одесу?!

Уля

— Так... в Одесу, до тітки... жити...

*Мокій глухо:*

— Серйозно?

Уля

— Серйозно... Заставляють...

Мокій

— Хто?

Уля

— Різні тьо... обставини, непреодоліміє прє пятствія...

Мокій

— По-українському — непоборні перешкоди кажуть.

*Уля з натиском:*

— Так... з одного боку, непоборні, з другого — непреодоліміє перешкоди.

Мокій

— Як же це так!.. Раптом до тітки жити, та ще й в Одесу... (*По паузі*). Сиди один в холодній хаті, нема з ким тихо розмовляти, анікогісінько нема.

*З-за дверей почулось понукальне шипіння: ну-с-с... нуш-ш...*  
*Уля щиро з болем:*

— Моко!.. А ви б могли зробити... щось, щоб я зосталася?

**Мокій**

— Щось? Що саме, Улю?.. Що?..

**Уля**

— Що?.. Прощайте!..

*З-за дверей проповзло шипіння.*

*Мокій глухо:*

— Улю!.. Можна вас хоч тепер... поцілувати?

**Уля**

— Аж тепер!.. Ах ви ж... (*Крізь сльози.*) Як по-українському — разіня, нєогадлівий...

**Мокій**

— Ну, недомека...

**Уля**

— Поцілуйте ж, недомеко милий...

*Мокій незграбно, але палко й міцно поцілував Улю. Тоді зворушене:*

— Скажіть, Улю... Що мені треба зробити, щоб ви зосталися? Що?.. Я все зроблю! Все!

**Уля**

— Що?.. (*Нависла мертвa тиша. Улі прорізала коло губ перша зморшка гострої печалі.*) Ні! Прощайте!..

*Похилившись, рвучко пішла. Услід ій гадючками поповзло шипіння, свистіння. Мокій, щоб не заплакати, побіг до себе в кімнату.*

*Ускочили прожогом тъ от я, Рина і Мазайлиха. Тъ от я до Рини:*

— Біжи, Ринко!.. Скажи йому хоч ти, що треба йому зробити...

*Рина була кинулась, але вернулась:*

— Скажіть краще ви, тъотю...

*I тъ от я кинулась була, але теж стала, махнула рукою:*

— Маланхольная ідійотка!.. А який момент був, Рино! Який момент! Такого моменту вже не буде.

*Мазайлиха заплакала.*

*Ускочив напіводягнений Мазайл о з газетою в руках:*

— Серце!.. Води!.. Є публікація!.. Ось!..

*Всі разом*

— Де?

— Невже, папо?

— Господи!

*Мазайл о*

— Ось!.. (*Істерично.*) Обережно, не порвіть! Ось... Ось... Харківський окрзагс на підставі арт. 142—144 Кодексу... Не можу, ви розумієте... В очах райдуги, метелики, луки... Пахнет сеном над лукамі!..

*Тъ от я взяла у Мазайла газету:*

— Дайте я прочитаю...

*Мазайл о*

— Обережніше, не помніть! Не помніть!

*Тъотя урочисто:*

— Харківський окрзагс на підставі арт. 142—144 Кодексу законів про родинну опіку та шлюб оголошує: громадянин Міна Мазайло міняє своє прізвище Мазайло на Мазенін. (*До Рини.*) А що, не казала я, що прізвище сьогодні буде опубліковане! Не казала!.. Песней душу веселя...

**Рина**

— Тъотю, яка ж радість!.. Баби з к-рап-лями рядами...

**Мазайлиха**

— Ходят, сено шевеля... (*Засміялась, заплакала.*)

**6**

*Увійшов дядько Тарас:*

— Цікаве що в газеті, чи як? (*На нього ніхто не звернув уваги.*)

**Мазайло до тъоті:**

— І з'явіть ви собі, як я зразу одшукав... Не читаючи газети, одшукав. Якось зразу вийшло, і знаєте через що? Серце!.. Кажуть, пишуть: серце — орган, що гонить кров, орган кровогону. Нічого подібного! Серце — це орган, що перш за все передчуває і вгадує. Ще за газету не взявся, а воно вже тьох — є публікація! Ще не взявся читати (*узяється руками за серце, немов стиснув йому руку*), як ти, моє не-наглядне, любе серце, вже тьохнуло: дивися на останній сторінці знизу!.. (*Стиснув ще міцніше.*) Спасибі! Спасибі за віщування! Спасибі!.. Там сухое убирають мужичкі є-во кру-ком...

**Дядько Тарас**

— Гм... Невже таки опубліковано! Га?

*Знов ніхто на дядька уваги.*

**Мазайлиха**

— Така радість, що я вже не знаю, що нам далі й робити!.. На воз віlamі кідають...

**Рина**

— Що?.. На підставі публікації голосно сказати: однині я Рина Мазєніна!

**Мазайлиха**

— Лина Мазєніна!

**Мазайло**

— Міна Мазєнін!.. Боже!.. Воз растьот, растьот, как дом...

**Дядько Тарас**

— Га, пытаюся?

**Тъотя Мотя**

— А тепер слухайте, милій мої люди. Є пропозиція газету завести у рямці...

**Рина**

— Під скло, тъотю! У нас залишились рями і скло від царського портрета на горищі... Ура-а!

*Тъотя Мотя узяла газету:*

— В рямці! Всім нам прибратися і врочисто поздоровити хрецьника, пообідати... (*Пішла і, проходячи повз дядька Тараса, весело, жартівливо показала на нього.*) Ну!.. В ажідані конь убогій точно вкопаний стойть... Ха-ха-ха. (*Вийшла.*)

**Мазайло**

— Уші врозвь, ду-кою но-кі... Лино! А вийми мені й подай сюди до люстра дореволюційний парадний мій сюртук.

*Став перед люстром. Рина і Мазайлиха побігли.*

**Дядько Тарас**

— Га? Думалось — Мазайловський, мірялось — Мазайлович, мріялось — Мазайленко з кореня «маз» вийде, а вийшов Мазєнін. П'ять на п'ять було! Ой дурень я, дурень!.. (*Пішов, ухопившись за голову.*)

*Убігла Мазайлиха з сюртуком:*

— На!.. Мотенька сказала, щоб ти мерщій одягався, бо й нам треба до люстра... Крім того, може, знайомі, сусіди, дізнавшись про публікацію, прийдуть... Мерщій же, Минусю, мерщій! Щоб не вийшло: і как будто стоя спіт...

*Поцілувавши чоловіка, побігла. Мазайло сам:*

— Однині я — Мина Мазєнін. (*Став перед люстром.*) Здрастуйте, Мазєнін, Мино Марковичу! (*Привітався на другий голос.*) А-а, добродій Мазєнін? Моє вам!.. (*Ще привітався на третій голос.*) Товаришу Мазєнін! Здрастуйте!.. (*Іще привітався.*) Здоров був, Мазєнін! Зайдімо?.. Гм. (*Помріяв трошки.*) Ви не знайомі? (*Подавши комусь руку.*) Дуже приємно — Мазєнін. (*Уклонився.*) Будь ласка, ви часом не Мазєнін?! (*Кивнув головою.*) Так, я Мазєнін!.. (*Офіційним голосом.*) Ваше посвідчення, громадянине! (*Тоді немов подав комусь посвідчення.*) Будь ласка! Мазєнін! (*Тоді з офіційного на м'якший.*) Вибачте, ось у ці двері, товаришу Мазєнін... (*Ситим голосом.*) Були там Вишньов, Спаський, Де Розе, Мазєнін...

*Убігла Мазайлиха:*

— Рина вже дісталася з горища раму... Ти скоро?.. Та навіщо ти скидаєш штани?..

*Замріяний, Мазайло машинально застебнув штани і знов до когось:*

— Вдома?.. Скажіть, що прийшов Мазєнін з дружиною. Здрастуйте!.. (*Підвів до когось жінку.*) А це моя дружина.

**Мазайлиха**

— Ах, Мазєніна... А тепер, Минасю, я... Це мій чоло...

*Мазайло перехопив:*

— Ні, не так... (*Немов подзвонив і тоді до покоївки.*) Тут живуть Мазєніни?.. Будь ласка...

## Мазайлиха

— А ще краще так... (*Немов вітаючись і цілуючись з кімосъ.* ) Прошу ласкаво, заходьте... Це мій чоло...

## Мазайлo вклонився:

— Мазєнін! Ні, краще так: вип'ємо за здоров'я нашого вельмишановного Мини Марковича Мазєніна!..

## Мазайлиха

— За мадам Мазєніну! За Килину Трохимівну Мазєніну!.. (*Випила.*)

## 9

*Тим часом через кімнату пройшов, нікого не бачачи, не помічаючи, дядько Тарас:*

— Дурень же я, дурень!

*Мазайлo, теж нічого не помічаючи, немов випивши:*

— Вип'ємо, Мазєнін, га?

*Мазайлиха, кокетуючи, пальчиком:*

— Мадам Мазєніна!.. Випийте...

## 10

### *Вскочила Рина:*

— Тьотя вже заводить газету під скло. Ви ско... Та навіщо ти, папо, скидаєш спідню сорочку? Мамо! А ти здуріла! Теж розстебнулася...

*Мазайлo замріяно:*

— Слово має Міна Маркович Мазєнін.

*Мазайлиха замріяно:*

— Вам скільки аршин, мадам Мазєніна?

## Мазайлo

— Браво! Хай живе Мазєнін!..

**Мазайлиха**

— Ці квіти і конфекти однесіть, будь ласка...

*Рина замріяно:*

— Рині Мазєніній...

**Мазайліо**

— Чули? Помер Мазєнін, Міна Маркович...

**Мазайлиха**

— Засмучені тяжко, про це жалібно оповіщають всіх родичів і друзів дружина...

**Рина**

— І дочка Мазєніни... (*Замислилась.*)

**11**

*Через кімнату перейшов, нікого не бачачи і нічого не помічаючи, дядько Тарас:*

— Ой-ой-йой же дурень!

**Мазайліо**

— На цвінтарі пам'ятник золотими буквами: «Тут спочиває прах Мини Марковича».

**Мазайлиха**

— Мазєніна.

**Мазайліо**

— Або просто: тут Мазєнін...

**Рина**

— І наша вулиця — вулиця Мазєніних.

*Обнялися втрьох і од щастя заплакали.*

**12**

*Увійшла тъ от я Мотя:*

— Я вже все зробила: газета в рямцях, під склом!.. Ви ско... Та що з вами, милії ви мої люди!.. Що трапилося?.. Ви плачете?..

## Мазайло

— Це ми з радості... Ну, якось не віриться, чи давно було: Квач, Мазайло, Мазайлиха, Мазайлята, Мазайлівна... І от ми — Мазєніни, і от я нарешті — Мазєнін!

*Тъотя й собі слізку вронила:*

— Треба буде й собі трошки одмінити прізвище. Розторгуєва — це прекрасне прізвище, та, жаль, не модне тепер... От, наприклад, Металова-Темброва — зовсім інша річ...

*Увійшов дядько Тарас:*

— Та який же дурень!.. (*Побачив, як обнялися тъотя, Мазайло, Мазайлиха, Рина.*) Так... Як був собі до революції у нас підрядчик один земський та будував він земству школи, лікарні, дороги. Ну, а собі за це — будинки. Хоч і крав, дак міцно ж будував, не те, що тепер для житлокоопів будують. Та не про це я хотів сказати. Як прийшла революція, то націоналізували його будинки. То він, через п'ять років із тюрми вийшовши, пішов просто до виконкому. Прийшов, двері прочинив та й пита: я ще вам не потрібний? Ні, кажуть... Ну, то я послі прийду... Так оце і я тепер спитаю (*сумно-лукаво*) — я вам ще не потрібний?

Тъотя Мотя

— Ні!.. (*До Мазайлів.*) Ходімо, я ж покажу газету, мої милі. Ви не впізнаєте її!...

*Дядько Тарас услід:*

— Ну, то я послі прийду.

Тъотя Мотя

— Ба ні!.. Ви нам потрібний! Будь ласка, одчиніть двері, як хто прийде до нас поздоровити Мину Марковича... Будь ласка! (*Пішли.*)

*Дядько Тарас од образи не зна, що робити. Постукав до Мокія:*

— Тобі я ще не потрібний?

*Виглянув Мокій:*

— Як комсомольцю кадило, так ви мені потрібні.

*Тоді дядько Тарас у люстро:*

— А собі ти ще потрібний? (*Подивився і почав сам себе в люстро ляти.*) П'ять на п'ять, га! Ні, таки ти дурень, Тарасе! Бельбас! Бевзь! Недотепа! Кеп! Йолоп! Глупак! Телепень! Дурко! Дуропляс! Дурноверх! Дурепенко! Дурба! Дурило! Дурбас! Дурундас!

*Задзвонив у сінях дзвоник. Дядько пождав, чи не вийде хто одчинити двері. Тоді:*

— Гаразд! Я одчиню, будь ласка, але ж і зачиню за вами, і в першу чергу за тобою, радянський українцю. Ох і зачиню ж!..

*Пішов, одчинив і ще в сінях:*

— Ага-а!

*Увійшла Баронова-Козино з букетом квітів. Побачивши, що в кімнаті нікого нема, занервувалася.*

**Дядько Тарас**

— Так. Виходить, це я вам одчинив двері?

**Баронова-Козино**

— Так...

*Дядько Тарас з прихованою погрозою в голосі:*

— Гм... Підождіть.

**Баронова-Козино**

— Вибачте, тобто — мерсі... Скажіть, будь ласка, чи вдома Мазєніни?

## Дядько Тарас

— Гм... Зайломази, ви хотіли спитати.

*У Баронової-Козино закалатало серце. Пальцями до вух:*

— Вибачте, ви ще, мабуть, не читали — в сьогоднішній газеті є публікація...

## Дядько Тарас

— А в завтрашній буде моє спростовання: тільки Зайломази! Чуєте? Зайломази! Як це так: раз, два, три — і вже Мазєніни, га! Та ви знаєте, як це за старого режиму робилося, га? Знаєте, що тоді потрібно було, щоб змінити прізвище, — цілі роки і найвищий царський дозвіл, га? Знаєте, наприклад, як міняв у нас, і це, між іншим, історичний факт, своє прізвище секретар одної земської повітової управи, Каленик Митрофанович Гімненко?

*Баронова-Козино, ойкнувши, сіла.*

Це ж не те, що, припустімо, Непийпиво або Тягнирядно якесь, а справді трагічне прізвище. Знаєте, що за великі гроші виправив він його на Говненка,

*Баронова-Козино тихо знепритомнила.*

а далі, ну ніяк не можна. Та знаєте, що тільки по трьох роках клопотання, тільки сам цар Олександр Третій соїзволив змінити Говненка на Вороненка, га?! (*Помітив, що Баронова-Козино знепритомнила.*) Ага-а!.. Це тільки од такого, вибачте, маловажного історичного факту обмірок узяв, а якби я навів вам сотні, тисячі зовсім не таких, а справді трагічних історичних подій і фактів. Га? Га, пытаюся! (*По паузі.*) Що ж тепер мені ще зробити? (*Побачив на люстрі газету.*) Хіба газету почитати! Ну й що ж! (*Сів читати.*) З горя козак «Вісті» читає, бо своїх немає. (*Прочитав дещо, заплюшив очі.*) Отак тільки їх і можна читати: як читаєш — закуняєш, прокуняєш — знов читаєш, свого віку козацького доживаєш... (*Подивився ще в газету і раптом.*) Ха-ха-ха! Іона, ще й Вочревісущий!<sup>14</sup> Люблю зладея!

*Баронова-Козино очулася:*

— Ви ще й смієтесь! Ви ще й глузуєте!

*Дядько Тарас*

— Де ж пак! Читаєш фельєтона — зовсім не смішно й не дотепно, ну, а вже як дочитаєшся до підпису, не можна вдержатись. Ха-ха-ха! Іона, ще й Вочревісущий.

*Баронова-Козино встала:*

— Будь ласка, але од цього прізвища я вже не впаду. Це прізвище, навпаки, очуло мене і на ноги підVELO...

*Підійшла до другої кімнати, та в цей момент...*

## 15

*Широко, навстіж розчинилися двері — од старих Мазайлів і од Мокія. Разом увійшли: Мазайло в чорному сюртуці, тъотя Мотя з газетним аркушем, заведеним у рамці під скло, Мазайлиха, Рина з букетом — з одного, самотній Мокій — з другого боку. Заграла музика, і почався балет.*

*Баронова-Козино поздоровила Мазайла, тъотю Мотю,*

*Рину, Мазайлиху, тоді до Мазайла:*

— А не забули ще... Пахнет сеном над...

*Мазайло*

— Пахнет сеном над лу-ка-мі...

*Баронова-Козино*

— Браво! Браво! Браво! Прекрасно!

*Мазайло*

— Гех! Песньої душу весселя...

*Баронова-Козино, Мазайло, тъотя, Рина, Мазайлиха разом:*

— Баби с к-рап-лямі рядамі  
Ходят, сено шевеля.

*Дядько Тарас демонстративно:*

— Вийшли в поле косарі  
Косить ранком на зорі,  
Гей, нуте, косарі,  
Бо не рано почали.

*Мокій самітно:*

— Під горою над криницею  
Горювали брат з сестрицею...

*Тъотя Мотя прибила на стіну газету в рамцях.*

*Тоді:*

— Хай живе Міна Маркович Мазєнін! Ура-а!

*Дядько Тарас*

— Хай живе Мазайловський! (*Нишком: «Гетьман Виговський!»*)

*Мокій*

— Мазайло-Квач!

*Тъотя, Мазайло, Мазайлиха, Баронова-Козино,*  
*Рина оточили Мокія:*

— Мазєнін! Мазєнін!

*Мокій*

— Мазайло-Квач!

*Тъотя та інші:*

— Мазєнін!

*Мокій*

— Мазайло-Квач!

*Тъотя, за нею інші закрутилися метелицею, приспівуючи:*

— Там сухое убірають і т.д.  
— Хоч не рано почали,  
Так багато утяли і т. д.

**Тъотя Мотя**

— Хай живе Мазєнін! Мазєнін!

**Дядько Тарас**

— Хай живе Мазайлович! (*Нишком: «Гетьман Самойлович!»*)

**Мокій**

— Мазайлло-Квач!

*Тъотя Мотя та інші трохи не збили з ніг Мокія:*

— В ажіданії конь убогій і т. д.  
— Хай живе Мазєнін!  
— Мазєнін! Ха-ха-ха! Мазєнін!

**Дядько Тарас**

— Мазайленко. (*Нишком: «Гетьман Дорошенко!»*)

*Мокій у колі, заткнувши вуха. Знесилено:*

— Мазайлло-Квач! Мазайлло-Квач!

*Тъотя Мотя та інші заскакали:*

— Только Жучка удалая  
В рихлом сене, как в волнах,  
То взлетая, то ниряя,  
Скачет, лая, впопихах.

(У Мазайла: упопихах.)

*Закрутились кругом Мокія, переможно вигукуючи:*

— Хай живе Мазєнін!  
— Мазєнін!

**16**

*Раптом увійшли: Тертика з м'ячем і з газетою «Комсомолець України», Губа і в перспективі за ними Уля. Мокій до них:*

— Поможіть хоч ви! Сам уже не можу, хіба ж не бачите...

*Тертика з м'ячом бац у підлогу:*

— А скажіть, що за шум сочинився?

*Губа*

— З якого приводу? Чого?

*ТЬОТЯ МОТЯ показала на газету в рамцях:*

— Будь ласка, будь ласка, молодії мої люди, прочитайте!

*Губа підійшов до газети:*

— А що тут таке?

*Мазайло*

— Серце ще зранку... Та краще прочитайте самі! Голосно прочитайте!.. Будь ласка, одчиніть там вікна, двері, щоб усім було чути! Всім, всім, всім, всім!

*Губа, придивляючись, почав читати:*

— Українізація.

*ТЬОТЯ МОТЯ*

— Не те читаєте, мій милий, і не там!..

*Мазайло*

— Не те і не там!.. Дивіться знизу.

*Тертика з м'ячом:*

— Читай, Ваню, згори, коли на те пішло!

*Губа швидко:*

— «Адміністрація маріупольського заводу не пустила на завод комісії в справі українізації...»

*ТЬОТЯ Й МАЗАЙЛО*

— Та не про те, милий ви хлопче! Не там! Дивіться в об'явах!

*Губа*

— «За останній час набагато збільшився попит на українську книжку поміж робітництвом на харківських

заводах... За систематичний зловмисний опір українізації...»

### Тъотя

— Ах, боже мій! Та що ви там вичитуєте про якусь там українізацію... Ви знизу прочитайте! Оповістки!

### Мазайлo

— Он там читайте! Бачите? Я навіть звідси бачу: Харківський окрзагс на підставі арт. 142—144 Кодексу...

### Губа

— Страйайте! Страйайте! Та невже?.. (*Перечитав якісь рядки в газеті.*)

### Мазайлo

— А ви думали! Серце ж, кажу...

### Губа

— «За постановою комісії в справах українізації, що перевірила апарат Донвугілля, звільнено з посади за систематичний і зловмисний опір українізації службовця М. М. Мазайла-Мазеніна...»

*Ойкнули. Тъотя Мотя розгубилася. До Мазайла:*

— Що ж це таке?.. Як це?..

### *Рина до батька:*

— Невже цьому правда, папо?.. Та чого ти мовчиш?

*Тъотя і Рина з одного і другого боку:*

— Мино Марковичу!  
— Папо!

*Дядько Тарас, підійшовши, вдивився в Мазайла:*

— Він уже ні гу, ні му!.. Ні ге, ні ме — занімів!

### Мазайлиха

— Голкою, Мино! Язика поколи голкою!..

*Тертика до Мокія:*

— А ми прийшли врятувати тебе од міщанської стихії...  
Ближче до комсомолу! Держися комсомолу! Верни руля  
на комсомол! Ну?

**Уля**

— Це я... Побачила — наші комсомольці йдуть... Так  
я покликала на поміч... Я вже до тітки ніколи не поїду.

*Тертика*

— Ну!

*Мокій до Улі:*

— Ну, Улю!.. (*До комсомольців.*) Присяги не кажемо  
тепер...

**Губа**

— Знаю. Це з вірша Яновського:

Десять літ будуєм владу Рад.  
Маяком стойть УСРР.  
Нація не піде вже назад!

*Тертика*

— Навпаки, скоро скажемо всім Мазєніним: гол!

*Ударив м'яча. Губа підбив. Мокій і собі. Уля собі.*

**Завіса**

---

## ПРИМІТКИ

### «МИНА МАЗАЙЛО»

Закінчену в грудні 1928 р. п'єсу М. Куліш прочитав у театрі «Березіль» у січні 1929-го. Прем'єра відбулася 22 березня 1929 р. в Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка (реж. Д. Ровинський), Л. Курбас у «Березолі» поставив її вперше 18 квітня.

Спершу п'єса була надзвичайно високо оцінена репертуарним комітетом — їй була присвоєна літера «А», тобто вона рекомендувалася до постановки в усіх театрах. Досі жодна п'єса Миколи Куліша не одержувала такого безумовного визнання влади. Проте вже 1930 року «Мину Мазайла» було знято з репертуарів українських театрів — так само безумовно. Навряд чи й могло бути інакше. Українізація 1920-х років була в усіх на устах, точилися нескінчені дискусії щодо ролі національних мов у «соціалістичному будівництві», в «культурі соціалізму», яка за визначенням була «інтернаціональною». Вимушений відступ влади, яка вдалася до політики «коренізації», загравання з «національними меншинами» задля успіху масової пропаганди більшовицької ідеології не могли тривати довго. Свою місію до кінця 1920-х цей політичний хід уже виконав, і влада повернулася до своїх принципів: почалося цькування національної еліти, яке згодом переросло в масові репресії. Гострота порушень у п'єсі проблем, звісно, цілком закономірно спричинила її заборону. Особливо після того, як через величезну популярність «Мини Мазайла» цитати з твору «пішли в народ», стали крилатими.

<sup>1</sup> «Звенигора» (1927) — фільм О. Довженка за сценарієм Ю. Тютюнника (під псевдонімом Фертик) та М. Йогансена.

<sup>2</sup> *брахіцефальність* — короткоголовість, антропометричний термін. Антропометрія — один з основних методів антропологічного дослідження, який полягає у вимірюванні тіла людини та його частин з метою встановлення вікових, статевих, расових та ін. особливостей фізичної будови.

<sup>3</sup> *українізація* — тимчасова політика ВКП(б), що мала загальну назву коренізація, здійснювана з 1920-х до початку 1930-х років

ЦК КП(б)У й урядом УРСР з метою зміцнення радянської влади в Україні через поступки у вигляді запровадження української мови в школі, пресі й інших ділянках культурного життя, а також в адміністрації — як державної мови республіки.

<sup>4</sup> прозорий натяк на гострі дискусії, які супроводжували постановки українською мовою опери М. Лисенка «Тарас Бульба» в Харківському оперному театрі.

<sup>5</sup> «...этого не может быть, потому что этого не может быть никогда» — «аргумент», процитований М. Кулішем із «Письма к ученому соседу» А. Чехова.

<sup>6</sup> *Козьма Протков* — літературна маска, під якою з сатиричними віршами й афоризмами виступали О. К. Толстой і брати Жемчужникови.

<sup>7</sup> *Холодна Гора* — район Харкова, у 1920-х роках російськомовний.

<sup>8</sup> *Зизаній-Тустановський Лаврентій* (60-ті рр. XVI ст. — 1634) — релігійний і культурний діяч, активний учасник братського руху в Україні. 1596 року брав участь у виданні «Граматики словенської» та «Азбуки».

<sup>9</sup> *Валуєв П. О.* (1814—1890) — політичний діяч Російської імперії, у 1861—1867 рр. — міністр внутрішніх справ. 1863 року видав таємний циркуляр, яким заборонялося книговидання українською мовою. Після цього розгортається хвиля репресій проти діячів української культури.

<sup>10</sup> «Дні Турбіних» — п'єса М. Булгакова за мотивами його роману «Біла гвардія». В обох творах українці представлені дикими бандитами, які невідомо звідки взялися в Києві. Це викликало дискусію на зустрічі українських і російських письменників у Москві 1929 року, а також полемічні реplіки М. Куліша в п'єсах «Міна Мазайло» і «Патетична соната».

<sup>11</sup> *Грінченків словник* — 4-томний тлумачний «Словаръ украинской мовы» (1907—1909) Б. Д. Грінченка (1863—1910) — видатного українського письменника і громадсько-культурного діяча.

<sup>12</sup> *інове́ць* — студент ІНО (Інститут народної освіти).

<sup>13</sup> *Чубинський П. П.* (1839—1884) — видатний український етнограф, фольклорист, поет, громадський діяч. Автор слів Гімну України, багатьох наукових досліджень, зокрема семитомної «Праці етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край» (1872—1879).

<sup>14</sup> *Юна Вочревісущий* — псевдонім М. Новицького, відомого представника вульгарно-соціологічної голобельної критики, автора багатьох розгромних статей і фейлетонів проти ВАПЛІТЕ, творчості М. Куліша, М. Хвильового та ін. українських письменників.

---

## ЗМІСТ

Драматизм національного стилю: творчість Миколи Куліша. <i>Андрій Кравченко</i>	3
МИНА МАЗАЙЛО. <i>Комедія</i>	41
Примітки. <i>Андрій Кравченко</i>	139

*Літературно-художнє видання*

**КУЛІШ  
Микола Гурович  
МИНА МАЗАЙЛО**

**Головний редактор Є. В. Мезенцева  
Відповідальний за випуск Р. Є. Панченко  
Художній редактор Л. П. Вировець  
Технічний редактор Г. С. Таран  
Комп'ютерна верстка: О. М. Правдюк  
Коректор Л. В. Дмитрієва**

Підписано до друку 24.12.12. Формат 84x108 1/2.  
Умов. друк. арк. 7,56. Облік.-вид. арк. 5,46.  
Тираж 3000 прим. Замовлення № 2-706.

**ТОВ «Видавництво Фоліо»  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців, виготовників  
і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 3194 від 22.05.2008 р.**

61002, Харків, вул. Чубаря, 11  
Електронна адреса:  
[www.folio.com.ua](http://www.folio.com.ua)  
E-mail: realization@folio.com.ua  
Інтернет магазин  
[www.bookpost.com.ua](http://www.bookpost.com.ua)

Надруковано з готових позитивів  
у ТОВ «Видавництво Фоліо»  
61002, Харків, вул. Чубаря, 11  
Свідоцтво про реєстрацію  
ДК № 3194 від 22.05.2008 р.

## **План-проспект серії «Шкільна бібліотека української та світової літератури»**

- Довженко О. Зачарована Десна  
Котляревський І. Енейда  
Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я  
Тичина П., Рильський М. Вибране  
Шевченко Т. Гайдамаки  
Шевченко Т. Художник  
Українка Леся. Лісова пісня  
Франко І. Украдене щастя  
Яновський Ю. Чотири шаблі  
Мирний П. Хіба ревуть воли, як ясла повні  
Кобилянська О. Царівна  
Вовчок М. Три долі  
Квітка-Основ'яненко Г. Маруся  
Малик В. Таємний посол. Кн. 1  
Малик В. Таємний посол. Кн. 2  
Малик В. Князь Кий  
Малик В. Горить свіча  
Вишня О. Мисливські усмішки  
Стельмах Я. Митькозавр із Юрківки  
Карпенко-Карий І. Хазяїн  
Куліш М. Чорна Рада  
Багряний І. Сад Гетсиманський  
Хоткевич Г. Авірон. Камінна душа  
Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля  
Костомаров Н. Черниговка. Исторические портреты  
Скляренко С. Володимир  
Скляренко С. Святослав  
Стєфаник В. Камінний хрест  
Коцюбинський М. Fata Morgana
- Пушкин А. Евгений Онегин  
Пушкин А. Капитанская дочка  
Чехов А. Вишневый сад  
Гоголь Н. Вечера на хуторе близ Диканьки  
Гоголь Н. Мертвые души  
Лермонтов М. Герой нашего времени  
Достоевский Ф. Преступление и наказание  
Достоевский Ф. Братья Карамазовы, т.1  
Достоевский Ф. Братья Карамазовы, т.2

Толстой Л. Анна Каренина, т. 1  
Толстой Л. Анна Каренина, т. 2  
Бунин И. Митина любовь. Темные аллеи  
Куприн А. Гранатовый браслет  
Тургенев И. Ася. Накануне  
Крылов И. Басни  
Булгаков М. Мастер и Маргарита  
Некрасов Н. Кому на Руси жить хорошо  
Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев  
Ильф И., Петров Е. Золотой теленок  
Грин А. Алые паруса  
Замятин Е. Мы  
Фонвизин Д. Недоросль. Грибоедов А. Горе от ума

Гомер. Илиада  
Гомер. Одиссея  
Дефо Д. Робинзон Крузо  
Мопассан Г. Милый друг  
Бальзак О. Шагреневая кожа. Гобсек  
Стендаль. Красное и черное  
Флобер Г. Госпожа Бовари  
Уайльд О. Портрет Дориана Грея  
Данте. Божественная комедия  
Кун Н. Легенды и мифы Древней Греции  
Гете И. Фауст  
Лондон Дж. Белый Клык  
Свифт Дж. Приключения Гулливера  
Скотт В. Айвенго  
Андерсен Г. Х. Сказки  
О. Генри. Короли и капуста  
Дюма А. Три мушкетера  
Конан Дойль А. Собака Баскервилей  
Флавий И. Иудейская война  
Купер Ф. Зверобой

План-проспект серії затверджено  
Міністерством освіти і науки, молоді  
та спорту України



**A**726 659

Доля видатного українського драматурга М. Г. Куліша (1892—1937(?)) була надто тяжкою і трагічною.

Як і багатьох українських митців, у 1930-ті роки його звинуватили у «буржуазному націоналізмі», заборонили його п'єси, згодом репресували й розстріляли. Але, на щастя, твори Куліша не згинули в архівах — зараз його п'єси відомі не тільки в Україні, але й далеко за її межами, їх ставлять на сценах багатьох міст у перекладах російською, англійською, польською, німецькою... І це не дивно, бо теми, що піdnімає митець у своїх драмах і комедіях, не втратили своєї актуальності.

ISBN 978-966-03-6233-8



9 789660 362338