В. П. Саєнко

УДК 821.161.2-2 Куліш

П'ЄСА «МИНА МАЗАЙЛО» МИКОЛИ КУЛІША: ІСТОРІЯ ЧИ СУЧАСНІСТЬ?

Обнадійливим є те, що нині культура України все більше зчитує вагомої і неперебутньої інформації зі святих, непоправно викреслених, здавалось би, навічно, сторінок українського Ренесансу. Бо справді не можуть бути розстріляними безсмертні імена Миколи Куліша, Миколи Хвильового, Валер'яна Підмогильного, Євгена Плужника...Образно кажучи, не може розвиватися крона, коли у дерева підрубане коріння. Тому «все, що є істинно цінного в духовній спадщині народу, повинно бути повернене до його культурної, мистецької скарбниці і служити утвердженню правди, добра і краси, всіх найвищих ідеалів людства» [14, 10]. І тільки тоді можна пишатися цим скарбом. Особливо світлим, величним постає на терені української і світової культури ім'я Миколи Гуровича Куліша. З висоти погляду на прочитані твори, критичних досліджень про нього, нинішніх наукових публікацій, спогадів сучасників митця пізнаємо його як виразника нового мислення в культурі XX століття, як художника-новатора, людину невсипущої праці, енергійну, надзвичайно талановиту. М. Куліш з повним правом стоїть в одному ряду з письменниками світового рівня, хоч імена їх не згадувалися і твори залишалися невідомими. Сьогодні, коли такими гострими постали проблеми екології культури і, зокрема, проблема повернення сучасним поколінням національної культурної спадщини 20-х рр., публікації творів М. Куліша та їх осмислення є відповіддю на нагальну естетико-етичну потребу суспільства в справі ліквідації заборгованості перед пам'яттю великого драматурга, одного з найяскравіших і свідомих свого призначення майстрів українського мистецтва XX століття. «Пройшовши складний і нелегкий шлях революційної боротьби, життєві «університети», М. Куліш народився як український письменник, сформований епохою війни і революції» [18, 20]. Народився справді геніальний художник, що ввійшов в українську

драматургію несподівано і надовго. Пройдений шлях крізь випробовування протягом усього творчого життя М. Куліша просився на папір, виливався живими словами і згустками правди. Він мріяв про «велике полотно», «велике діло», виношував задум роману чи кінороману...М. Куліш, нікому невідомий на початку 20-х років драматург, уперше оповістив про себе п'єсою «97».

Як глибокий науковець і тонкий інтерпретатор, фактично перший дослідник, що взявся за Кулішеву творчість системно, створивши літературознавчий палімпсест, Наталя Кузякіна зробила висновок, що початок творчості художника є «новою сторінкою формування драматургії, її ранньої, але мужньої молодості» [22, 78], яка, на жаль, так нагло була перервана. М. Куліш як основоположник української драматургії XX віку, рівень якої справді неперевершений, за 10 років драматургічної праці створив 10 шедеврів, зміст і форма яких усе більше актуалізуються з плином часу, ставши константою національної літературної цивілізації. А тому цікавою й іншим народам, влившись у культурний рух планети. «Сильний талант драматурга, виняткове чуття мови, рівного якому не було й досі нема в українській драматургії, тонке відчуття національних рис характеру, гострота погляду сатирика» [22, 79] – все це дає підстави стверджувати попередню істину про неперевершеність. «Куліш-драматург був талант світового масштабу» [33, 75]. Ці слова не є перебільшенням. То був талант могутній і щедро багатогранний, який зріс на живлющому народному ґрунті. Історичний оптимізм, критичне мислення і пафос утвердження гуманістичних цінностей світу, правдивість і глибина змалювання характерів повною мірою виявляють майстерність драматурга. Спершу він видавався найтрадиційнішою постаттю в українській літературі. Та це лише здавалося зовні. За слушним твердженням Наталі Кузякіної, М. Куліш «був новатором, але як справжній новатор, а не штукар, йшов до новаторства не тому, що мріяв будь-що стати оригінальним, а тому, що нове органічно народжувалось в його художньому видінні світу» [18, 195]. У час, коли спадщина митця була відгороджена від майбутніх поколінь, здавалось би, назавжди, непохитними мурами, усе ж були чесні літературознавці, прагнучі розхитати ті мури. Серед них Н. Б. Кузякіна, невтомна дослідниця творчого доробку драматурга, її активний пропагандист,

зокрема як автор двотомної праці «Нариси української радянської драматургії», розділи котрої присвячені творчості М. Куліша, а також ряду ґрунтовних статей [17; 19; 21; 23] та двох монографій про визначного драматурга [18; 23]. Цінні відомості містяться у письменницьких спогадах – І. Дніпровського, М. Хвильового, І. Сенченка, Остапа Вишні. Крім публікацій заборонених текстів прославленого автора п'єс «Народний Малахій», «Зона», «Мина Мазайло», побачили світ на сторінках сучасної періодики нові праці про письменника [4; 6; 7; 8;14; 27]. Та це лише перші гінці, перші паростки у відкритті велетенського художнього світу митця, його творчого і громадянського життя, яке було «подібне до фейєрверка: барвисте, яскраве, гучне і...скороминуче» [10, 16-25].

Творчість митця – багатогранна, як глибока й різнобічна сама його особистість. Тому багато що ще потребує вивчення у кулішезнавстві. Органічною потребою є текстологічна робота, необхідна для нових видань його творів на академічному рівні, водночас дослідження долі п'єс, які залишилися невідомими («Такі», «Парижком», музична комедія «Чорномор» («Під вагоном територія»), бо були заарештовані, як і сам драматург. Відомо, що левину частку архіву було вивезено родиною письменника за кордон, частина, напевно, навіки втрачена, інша—все ще скніє у сховищах КДБ. Епістолярій письменника зберігся, та чи побачать світ листи до Куліша? Чи зазирнуть літературознавці в глибінь неспокійної душі драматурга, щоб пролити промені світла на неоднозначне особисте ставлення до своїх творінь. І не тільки. Не менш важливо дослідити взаємини із митцями – Гнатом Юрою, Лесем Курбасом, Миколою Хвильовим, Михайлом Яловим, життя і творчість котрих давно потребують серйозного літературознавчого втручання. Є нагальна потреба комплексного вивчення художнього світу митця, поетики його драматургії, як і герменевтичного і компаративістського підходів, вельми важливих і необхідних для цілісного осмислення й інтерпретації творчої спадщини класика XX ст. Отже, роботи непочатий край.

Тим більше, яку б п'єсу не взяли, а вона невичерпна, як цілий мистецький світ, що не підлягає одновимірному витлумаченню, а породжує безкінечні інтерпретаційні моделі. І тут слід згадати слова М. Куліша: «Драматургія мусить весь час непокоїти, збуджувати, загострювати, навіть, за іншого разу занадто загострювати деякі проблеми...Написати похвалу в драматичній формі ми ще встигнемо» [24, 459]. Слова ці є драматичним кредо митця, яке виявилося в його творчості як цілісній художній системі. Але і кожен твір митця – духовна оаза, як п'єса «Мина Мазайло». Не помилявся М. Куліш, коли писав і для сучасників і для прийдешніх поколінь, у ті 20-ті роки ***він був сучасником майбутнього***. І п'єса «Мина Мазайло» блискуче в цьому переконує. Пророчим був талант великого митця, явлений у творчості і в своєрідній формі опору, документальне свідчення якого зберігається в архівах КДБ як донос на Куліша, який, мабуть, невипадково розговорився в камері (чи не спеціально, щоб його думки дійшли до потомків?), маючи слухачасокамерника Едуарда Штейнберга, який усі думки письменника ретельно записував і передавав слідчому СПО НКВД УРСР тов. Грозному. Ось тільки деякі витяги з цього унікального документа епохи, які торкаються проблем національного буття України, таких істотних для М. Куліша – людини і драматурга, як і питань української культури, які осмислюються через художній код і в «Мині Мазайлі». Штейнберг Е. А. записує такі слова й ідеї драматурга: «В центре всего, всех проблем мира Кулиш ставит национальный вопрос. Причем национальный вопрос интересует Кулиша не в широком смысле слова (судьба колониальных народов, которые борються против империализма, его обходит как прошлогодний снег – он ни разу о них не заговорил), а только отношения Украины с Советской Россией. Положение украинской литературы он считает самым печальным. Талантливый писатель должен или отказаться от украинской литературы, перекочевать в русскую, или, если он послушает голос своего сердца и напишет подлинное художественное произведение, его посадят в тюрьму. Ввиду этого в литературе на Украине остались одни посредственности, лжецы и бездарности. В Советской Украине литература обречена, она никогда не достигнет уровня большой мировой литературы» [17, 47, 52]. Але це сповідь з зашморгом на шиї, а до цього були твори як вираз української художньої ментальності і як мистецьке осмислення болючих національних питань.

1. ***Аспекти проблематики й особливості трактування національних мотивів***

П'єса «Мина Мазайло», питома за актуальністю і нині, багатопроблемна й універсальна своїм змістом. Розглянути систему проблем, які знаходяться в русі і взаємодії, – завдання вельми потрібне в процесі осягнення широти і глибини твору. Куліш – «письменник правди» – вважав неможливим обходити важливі проблеми будівництва української модерної культури, – адже від розв'язання їх у сучасному залежало майбутнє» [23, 256]. Саме ця проблема винесена на авансцену твору, але розв'язується вона не просто, в її постановці і трактуванні використано принцип айсберга, бо на поверхні п'єси виявляється тільки одного напряму інформація про порушені питання, які вимагали розв'язання, інші – заховані вглиб. Як твір універсальний за проблематикою, «Мина Мазайло» і в час свого народження, як і інші написані М. Кулішем п'єси, викликав багато суперечливих відгуків. Микола Хвильовий назвав п'єсу епохальною, бо «тільки епохальні п`єси можуть викликати таку велику дискусію» [35, 71]. А тим часом фейлетоніст М. Любченко висловив думку про те, що «п`єса ідеологічно сумнівна, трохи не протирадянська» [35, 72]. І поруч така оцінка: «Комедія найцікавішого нашого сучасного драматурга – це дуже вчасний, дуже потрібний і дуже щасливий голос письменника-громадянина» [5, 88].

Задум твору письменник сам схарактеризував з цілковитою ясністю: «Міщанство і українізація». У такому визначенні, за Н. Кузякіною, чітко окреслювалось і соціальне середовище, і значна, суспільно вагома проблематика твору. Проте коло проблем тут набагато ширше, багатогранніше. Драматург зазирнув далеко глибше. Якщо б «проблематика п`єси обмежувалась викриттям тупоголового міщанства, що прагне розчистити собі «місце під сонцем» згідно своїх смаків та уподобань, то це була б просто легка, дещо дотепна комедійка» [10, 19]. Та в творі, наче у фокусі, відбилися цілі поверхи української історії і сучасності, синхронний і діахронічний її зрізи. Один з них – національний, що розглядається крізь призму долі героїв – сімейства Мазайлів і їх поведінки. Все, що талановито відобразив у п'єсі «Мина Мазайло» М. Куліш, вражає гостротою, блиском, неперевершеною майстерністю. У драматурга боліла душа за долю свого народу, долю України, її історію. А історія України, як відомо, – сумна, багато в чому трагічна. Не встигла скластись українська нація, як почали її привласнювати, ділити, гнобити зайди, близькі й далекі. Серед них – угорські і польські феодали і шляхта, монгольські орди, німецькі рицарі-хрестоносці, литовські й молдавські князі, кримські хани й султанська Туреччина, шведи, Австро-Угорщина, російський царизм, радянські перекрученці – «інтернаціоналісти». Одні плюндрували землі українські упродовж віків, інші наскоками, а ще інші знаходили прихований спосіб обезкровлювати українську націю, не вдаючись до примітивної візуальної агресії. Зміст, що характеризує долю України, – незмінно один: «земля, рабована віками» (В. Стус).

Саме тому проблеми, підняті М. Кулішем у п'єсі, мають глибоке національне коріння і резонанс. Національні аспекти проблематики тісно переплітаються з філологічними, іноді навіть прибирають форму спеціального мовознавчого диспуту на тему про довершеність і самобутність мови. Занурюючись у суть трагедії народу, що інтенсивно впродовж віків губив почуття національної самосвідомості, а відтак, власну культуру, мову, престижність спілкування на національному підложжі, автор «Мини Мазайла» подав її сконденсовано в розвитку сюжету, що рухається навколо родинної суперечки, як вибитися в люди, змінивши «неестетичне» українське прізвище на благозвучніше, на російське, яке б до того приховувало й народно-козацьке походження і давало б змогу прорости на чужій межі. Відірвати одну проблему від іншої неможливо, настільки тісно вони взаємопереплетені і скручені в тугий вузол. Ідея національного відродження в нову епоху є основоположною віссю, що нанизує філологічні аспекти і підпорядковує їх глибоко поетичному і водночас філософському дослідженню у переконливій художній формі питань вітчизняної історії і втрат у пам'яті про неї, що породжені вихованим манкуртизмом, прищепленим запереченням власних коренів, трагічним постанням комплексу малоросіянства, здавалось би, одвічного тавра українця.

У легкій формі параболічно розпростореної і водночас блискучої комедії з елементами фарсу письменник устами своїх героїв висловлює болючі й водночас актуальні думки про руйнацію людини і суспільства від порушення національної природи, тих коренів, на яких тримається підсвідома основа особистості і цілого народу, котра є поруч з іншими якостями рушієм поведінки людини і стану світу. Цілком органічно письменник за фасадом філологічних проблем вибудовує національний цикл, а за ним відкриває соціаль-

ну грань буття людини в контексті історії, суспільства і сучасності – епохи 20-х років, раніших і пізніших періодів розвитку. У п'єсі «Мина Мазайло» проблематика значною мірою опирається ще й на традиції розвитку світової культури, а це позначилося на процесі розбудови її аспектів. Геніальне прозріння художника,поетична розкутість думки митця, внутрішня спорідненість з народною і світовою культурою породили моральний обов'язок розповісти про власний народ і його екзистенційно вагомі пошуки свого місця в світі, усвідомивши його історичну долю. Саме тому драматург, простуючи на верхів'я духовної культури, не згубив відчуття своїх кровних зв'язків, не втратив орієнтації у життєво важливих цінностях, необхідних для повнокровного буття екзистенціалах філософського, етичного й естетичного характеру.

Безперечно, національний первень, що є головним аспектом твору, поданий аж ніяк не в дусі соцреалістичного канону. Недалекоглядні літературні критики, запряжені радянською ідеологією сучасники закидали автора дорікаттями в нерозумінні суті національної політики, зводячи її виключно до питання про мову. Так, відповідальний редактор газети «Вісті» Є. Касьяненко надто категорично стверджував: «П`єса жує вчорашній день, більш-менш поверхово ілюструє поховану вже партією «теорію боротьби двох культур та й годі» [10, 7-18]. Але питання мови для України аж ніяк не байдуже. Правий Ю. Шерех, коли у роботі «Над озером. Баварія. Триптих про добу, про мистецтво, про провінційність, про призначення України, про голуби і інші речі» стверджує: «Грушевський доводив, що Україна завжди сама собі дорівнювала. Степан Смаль-Стоцький доводив, що українська мова сама собі в своїй відокремленості дорівнювала. Вони виховували почуття національної гордости. В цьому їх велика заслуга. Національна гордість – корінь і основа всього. Тисячу разів мав рацію Юрій Липа: боротьба за Україну, за українця, боротьба на Україні є боротьба тільки і виключно за чи проти національної гордости українця. Думка, що Шевченко, звісно, великий поет, але Пушкін чи Міцкевич – більші, – брак національної гордости.

Майк Йогансен розповідав анекдоту: свіжо-українізований містюк, захоплений своїми успіхами в опануванні мови,

поїхав на села. Їде селянським возом і скомбіновує ультраукраїнську фразу, щоб припасти дядькові до смаку:

– А що, цього року вівса добрі?

Дядько відповідає:

– Да, етот год овьос харош.

Одному з двох розмовників бракувало національної гордости. Котрому – ще можна подумати *(Для тих, кому правильна мова – непомильна й невідхильна ознака нації, думати нема над чим)*» [40, 582; 39](Курсив мій. — В. С.).

Конгломерат відтінків почуття національної гордости – слушно стверджує Юрій Шерех, посилаючись і на анекдот Майка Йогансена, розчинений і в його романі «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію», – без питання зв'язків з історичними коренями і мови не може бути духовною опорою життя. Тим більше, що в українців є задавнена хвороба відмови від себе. Адже проблема добровільно-примусової втечі від національного єства і виразності належить до «вічних» для української ментальності і культури. Недарма Іван Карпенко-Карий – класик вітчизняної літератури і Микола Куліш – митець ренесансного типу, з XX в. вступили в своєрідний творчий діалог, давши дві версії розв'язання болючого питання: чи легко бути українцем? і що виходить, коли позбуваєшся свого національного підложжя? чи можна національну природу вважати важкими і непотрібними веригами, які слід скинути? які вони, ці історії, – комічні, трагічні чи трагікомічні і чому саме такі? чому такий низький рівень національної свідомості в середньостатистичному вимірі? чому на крутих віражах вітчизняної історії погано спрацьовує національна ідея, важлива для солідарності і виживання народу в глобальних катаклізмах? Елементарно необхідна потреба душі відчути свою приналежність до спільноти, поважаної і своєрідної в світі людей, — не останній резон у внутрішньому самопочутті повноцінного громадянина, прагнучого бути національно ідентичним, а тому стійким і не тимчасовим і в умовах найжорсткіших струсів.

У пошуках відповіді на ряд болючих запитів свого часу, що мають, проте, універсальний характер для української долі, найвидатніші драматурги нашого письменства не тільки виявили самобутній підхід до осмислення унікальної хвороби малоросіянства, аналогів якої немає в світі, але худож-

ньо переконливо з'ясували причини і наслідки, приховані і відкриті мотиви особливого психокомплексу українця, що призвичаєний до стану переходу від свого до чужого, постійно знаходячись на роздоріжжі і більше втрачаючи від цього, аніж знаходячи.

Автор комедії «Мартин Боруля» обмежує трактування теми аналізом поведінки героя, що прагне заведення дворянських порядків у своєму домі, пнеться на вищу суспільну сходинку, хоче відірватися від мужичого середовища, може через те, що несподівано прокинувся в ньому ген чиншової шляхти, яка економічно і духовно знаходилася у проміжному становищі між багатим селянином і дрібним панком. За концепцією С. Єфремова, ця верства української людності – «нащадки якоїсь давньої колонізації, що кращії виділа колись дні, а пересунувшись на вільнії тоді степи, потроху здрібніла, спростіла, занепадала в обставинах хліборобського побуту й сама сходила на становище звичайного мужика-хлібороба, задержуючи лише неясні, часто фантастичні традиції, як відгомін колишнього кращого життя». Саме тому зрозуміла поведінка Мартина Борулі, який в одержанні титула і «мендалі» побачив відстоювання ознак людської гідності, на які він претендував, опираючись на своє походження.

Значно поглиблювався і конфлікт твору М. Куліша, в якому йдеться про особливості контрукраїнізації 20-х рр., що виражалася в спротиві процесам відживлення національної свідомості через повернення в рідну культуру і мову. Недарма герої твору –Мина Мазайло, його дочка Рина і дружина Лина – відмовляються від свого роду, сахаючись власного історичного прізвища, наймаючи вчительку «правільних проізношеній», щоб «могла навчити їх правильно говорити по-руському, наприклад, не «сапоги», а «спаґі». Та син Мока повстає проти цього наміру своїх близьких, що, зросійщені й притиснені чужим духом та імперською сильною волею, втратили національне сумління й інстинкт національного самозбереження. Так розгортається гостра сімейна дискусія, що екстраполюється на суспільну боротьбу навколо задавненого українського питання «бути чи не бути?». Зовні твір прибирає форми філологічної п'єси, бо розгортається цікава і плідна суперечка – з доказами і контраргументами – про феномен української мови, її вирізняючі прикмети. Родинна дискусія на цю тему – зовні філологічну, але за суттю національну – переростає вузькі межі певного кола. Це справжній **симпозіон**, в якому зіштовхуються різні погляди на предмет сердитого і гнівливого обговорення, чи є потреба національно перелицьовуватися, і хто правильно чинить – свідомий українець чи малорос?

Мистецька мудрість М. Куліша полягає не тільки в тому, що він цілий науковий трактат про достоїнства мови підносить так органічно і художньо доцільно на малій площі тексту, що навіть філологічно освічена людина, мовознавець-професіонал почерпне з цього скарбу художньої лінґвістики (цілком несподіване поєднання!) і цікаві факти, і парадигми української мови, секрети спеціальної науки, подані без усякої занудності, а з почуттям радості відкриття філігранно систематизованого і глибокого знання.

І хоч укрмова не значиться в списку дійових осіб п'єси, вона беззастережно може бути віднесена не тільки до розряду позитивних героїв «Мини Мазайла», але й головних і діяльних персонажів, навколо якого обертаються драматичні колізії, стягуються конфліктні і сюжетні вузли, вибудовані мізансцени, до якого тяжіє, як до композиційного і смислового центру, вся художня енергія характеристичних, психологічних, метадуховних втілень багатоманітних спостережень автора. За п'єсою М. Куліша можна проникнути в особливості української мови, а відтак, – характерні властивості її носіїв, їх ментальності, культури і поведінки, сформовані генетично-історичним корінням і суспільним розвитком у контексті міжетнічних взаємин. Недарма автор п'єси проникає у код українського роду – мову, – визначаючи ряд її важливих і диференціюючих ознак у планетарному просторі.

Це, по-перше, специфічні орфоепічні норми, особливості вимови ряду звуків, що розрізняють українську і російську мови, дають ширші можливості для самовираження і самопізнання. Так, в українській вимові наявні дві фонеми «г» і «ґ», що свідчить про її розвиненість і закоріненість в історії, а також дає можливості досконалої транслітерації з іноземних мов, фонетичний ряд яких відзначається нюансуванням, що виходить і на інші рівні мовного багатства.

Другою властивістю української мови є її лексична віртуозність, розгалуженість відтінків значень, розвинені моделі смислового нюансування. Як приклад наводиться ціле синонімічне гніздо (складене аж з тридцяти варіантних) сло-

ва **«говорити»**: «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, ґерґотати, бурмотати, патякати, варнякати, пасталакати, хамаркати, мимрити, цокотіти...*» [25, 108].

Третьою прикметою української мови є економність і стислість вислову, що характеризує високий рівень її розвитку і здатності до самовдосконалення. Наприклад, для того, щоб сказати російською мовою про особливий стан людської душі, своєрідного злиття зі Всесвітом і сприйняття зоряного неба в момент закоханості, треба вжити п'ять слів «ночью при звездах не спится», а вкраїнською лише одне слово – *«зорію»*.

Четвертою особливістю є поетичність вислову, музикальність мовлення та естетизм відчуттів і характеру українця, в них оформлених. Як приклад наводиться вміння українців поетично оповісти кохання не тільки в усному мовленні, але й у літературному вираженні. Ця якість виявляється і в українському словотворенні, ономастичній сфері. Так, українські прізвища прояснюють код роду, свідчать про походження і менталітет їх носіїв. Крім того, *вони демократичні, виразні, фактурні – рубенсівські.*

П'ятою специфічною рисою є особливий словесний етикет, ввічливість, укладена в систему мовних зворотів і конструкцій, що свідчать про культуру поведінки, рівень почуттєвих реакцій і мислительного досвіду нації. Як вияв цієї культури – підкреслення паритетності взаємин жінки і чоловіка, як і людських стосунків. Так, вислів «одружитися **з нею**» (на відміну від російського «жениться **на ней**») передає рівноправність чоловіка і жінки, поважаючий характер родинних взаємин, паритетність їхніх стосунків. І слово «дружина» має інші відтінки, ніж по-російськи – «супруга» – «пара волів».

За мовознавчо-культурологічною поверхнею п'єси «Мина Мазайло» стоїть глибокий історіософський зміст. Драматург з'ясовує питання про долю нації, що змушена була відрікатися від свого рідного, забувати і соромитися власної мови і культури, щоб вижити чи вирватися зі стану заблокованості власного народу і проростити на чужій межі, дати плоди в іншій культурі і науці (М. Гоголь, Ф. Прокопович), дійти вершин світових відкриттів через посередництво інших мов.

Трагічність вирішення українського питання стала для М. Куліша тим ядром художньої концепції, що зробила п'єсу явищем невичерпного національного генія. З безлічі важливих проблем автор виділив найпосутнішу – ідею відродження української духовності, над якою завжди висів дамоклів меч тотального знищення. Таким чином розкрита не тільки «тінь журби української» як наслідку політики національного гноблення, але й відкрився вихід з комплексу малоросіянства, бо «в стані дядьків і перекладачів на тім світі зайців будемо пасти» (М. Куліш), а не будемо повноцінним народом. Так у підтексті постає національна ідея як об'єднуючий і державотворчий фактор у долі України, покладений на ноти філософської п'єси, викладеної у формі легкої і граціозної комедії з різноманітними домішками жанрових елементів. М. Куліш, що «найцікавіший без політики» (Ю. Шерех), художньою логікою свого твору, в якому зійшлися класичні традиції й естетичний експеримент, влучив у серцевину духовності – потребу захисту, шани й відродження української мови, без яких ні інтелігентність, ні висока культура, ні глибокі знання історії свого народу, ні відчуття державності своєї нації і її законного права на вільне життя просто неможливі.

Своєрідна драматургічна дилогія – «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого і «Мина Мазайло» М. Куліша (невипадково навіть тип заголовків цих п'єс спільний!), – взаємодоповнюючи і взаємовиключаючи одна одну, викрешує іскри того духовного багаття, на вівтарі якого щоразу воскресає доля України.

2. Своєрідність імен героїв

«Мина Мазайло» – п'єса справді філологічна, бо центральним, хоч і позакадровим героєм, є **укрмова**. Окрім того, ще одним позитивним героєм на авансцені п'єси виступає **сміх**. Ці властивості повною мірою виявляються в сюжеті, у своєрідному іменнику. В творі надзвичайно багато «власне мовознавчої уваги до слова, його емоційних барв і відтінків» [23, 260]. Будучи геніальним майстром пера, щиро закоханим у красу і чарівність рідної мови, М. Куліш вважав Слово в повному й абсолютному розумінні безцінною універсалією, він дбав про його точність і милозвучність, захоплювався вагомою його ощадливістю. «Слова виблискують, поєднуються у несподівано сміливих комбінаціях, сміються метафорами, сплітаються і розсипаються бризками пара-

доксів – тут є щось і від яскравого примітиву, і від викінченої і скупої техніки сучасного індустріалізму» [35, 71]. Філологічний водевіль М. Куліша є паралеллю до майже анекдотичного сюжету, що став міґруючим, п'єса наскрізь інтертекстуальна.

Мина Мазайло, службовець одного з управлінь Донвугілля, вирішує поміняти подароване йому предками з українського роду прізвище на російське. У нього невипадково превалює бажання здійснити заповітну мрію – збутися «хамського» прізвища і дістати «благородне», більш пристойне. Та стається парадокс: у день, коли Мазайло перетворюється на Мазєніна, його звільняють з посади «за систематичний і зловмисний опір українізації» [25, 170]. Микола Куліш шикує цілу галерею образів – від «допотопних» на зразок Баронової-Козино і до новітніх на зразок Мокія Мазайла. Конфлікт будується на зовні простенькій основі: глава сім'ї Мина Мазайло під впливом нових обставин реалізує свій давній задум вибитися в люди шляхом зміни прізвища, що видавало його національне коріння, було, як він вважає, своєрідним тавром його роду і знаком непрестижності, як і мова, і культура народу, асимільованого впродовж віків.

Мазайло, будучи українцем за національністю, предки якого мали до основного прізвища ще й додаток **Квач** (залежно від професії на Запорізькій Січі), все життя нестримно страждає від такого неестетичного прізвища, що було йому, як «віспа на житті! Жодна гімназистка не хотіла гуляти – Мазайло! За репетитора не брали – Мазайло! На службу не приймали – Мазайло! Од кохання відмовлялися – Мазайло!» [25, 99]. Цікаво автор п'єси обігрує мотивацію поведінки героїв, які керуються редукованим принципом естетики, критерієм «краси», яким для міщанина Мазайла є імена «ароматизовані», пов'язані з явищами природи, зокрема, квітами: «Сіренєв! Де Розе! Тюльпанов! Розов! Фон Лілієн!» [25, 100]. Ці прізвища звучать тріумфальною музикою у вухах Мазайла та мадам Мазайлової – Мазайлихи. Неабиякий запал пошуків «красивих», «інтеліґентних» прізвищ повертає думками героїв п'єси в ті ж часи, коли знайомство з «благородним» Де Розе було для них тільки мрією. А тут захотів – і ти сам вже Де Розе, за принципом простенького перетворення, але з результатом «Не дай, Боже, з хама пана». Закореніла денаціоналізація українства, трактування котрої в п`єсі виражається з філологічного поштовху, є проблемою принципово важливою для розуміння історії і сучасності в долі народу, котру письменник інтерпретує не тільки крізь призму комічного ефекту, але й через трагічну тональність. Адже те, що для інших є таким же природним, як повітря, для нашого народу є часто непереборною перепоною і доводиться відхрещуватися саме від того, що є священним – своєї праоснови, героїчної історії. Так нерозривно зв'язані між собою в тугий вузол філологічні й національні аспекти проблематики.

Сатирично і дотепно, та навіть дошкульно, виписаний у п'єсі образ сестри мадам Мазайлихи – Мотрони Розторгуєвої, яка живе в Курську біля базару і на Корєнному ринку. Саме її викликають з Курська телеграмою страшного змісту: «Мрія воскресла. Мина міняє прізвище. Мокій збожеволів укрмови. Станеться катастрофа. Приїзди негайно» [25, 89]. Могутня тілесність і специфічна вітальність тьоті Моті і її гучний голос, «вся її постать перекупки, яка вже давно стала «культурною», і з верхів'їв шовіністичного міщанства дивиться на сучасне життя України, щиро вважаючи, що «прілічнєє бить ізнасілованной, нєжелі українізірованной», – додають сил Мазайлам у їх боротьбі проти «божевільного» Моки. В цій боротьбі старших Мазайл підтримує їх дочка Рина. На думку тьоті Моті, української мови нема і бути не може, Рина ж її використовує, коли їй треба обдурити опонента або ж улестити його, щоб приспати пильність, а далі вже досягти власного інтересу, не задумуючись про методи. Антагоністом тітки Мотрони постає дядько Тарас з Києва, який 1918 року ходив з жовто-блакитним прапором і орієнтувався в тому, що «їхня» (радянська) українізація — це спосіб виявити всіх свідомих українців і разом знищити.

Свою безмежну любов до рідного слова у «Мині Мазайлі» драматург віддав Мокієві – синові Мини, одинокому і самотньому у своєму прагненні не тільки зберегти українськість, але й навчити інших пишатися нею. Він захоплений багатством української мови, особливо вірить у її розвиток за нових часів, бо мусить же бути справедливість і свято й на нашій вулиці. Мока щасливий від думки, що «над мовою нашою бринять тепер такі чарівні надії, як прапори, як майові світанки. З чудесної гори РСР її далеко буде чути!» [25, 113]. Але ця романтична віра й ідеалізація розбиваються вщент у власному домі, в запеклих сутичках родини, більша частина якої – закінчені малороси. У зв'язку

з цим лейтмотивом п'єси, вкладеним в уста молодшого Мазайла, котрий ладен додати до свого прізвища й історичне **Квач**, що вказує на професію предків, які на Січі мастили колеса, щоб вони, а відтак, і вози довго і вірно служили в поході, викликають важливі асоціації, котрі так чи інакше фігурували в судженнях попередників. Мимоволі на думку спадають слова М. Чернишевського, який, зазираючи далеко вперед, писав про долю української мови: «Не якихось там 200 або 300 років, а бозна скільки віків говоритимуть українською мовою люди, що живуть на Дніпрі і далі на Захід. В такому разі існуватиме українська література бозна скільки віків...» [41, 14].

Мова Мокія виграє, міниться барвами, видаючи в ньому вродженого історіософа і стійку людину, що не продає своїх переконань. Він вдало висловлює наслідки своїх мовознавчих студій про багатство і досконалість стильової і лексичної палітри української мови. У його словах чується глибока схвильованість проблемами чистоти і розвитку української мови. Мокій почуває себе дуже одиноким у своїх змаганнях з денаціоналізованою родиною. Єдине, що йому залишається робити, це – «співати», «кричати» під дверима, «танцювати», «свистіти», коли, одержимі своєю фальшивою вивищеністю, батько, мати і сестра вчаться вимовляти і думати «по-руськи», не розуміючи, що «натуру не одміниш» (Леся Українка), по-перше, і що в стані роздоріжжя, маргінесу значно важче бути, ніж в стані «цілого чоловіка» (Іван Франко). Мока називає себе «одлюдником в пустелі, ко-пійкою у старця, мізинцем у каліки...» [25, 99], але його опір – благородний і нормальний, порівняно з анормальністю батьківських потуг перемогти свою українськість, вроджені якості, механічно помінявши плюс на мінус у ставленні до родової пам'яті і гена закоріненості. Культ українства, якому слугує Мокій, прагне поширити на оточуюче середовище. Саме тому ідея обернення в свою віру симпатичної йому дівчини Улі багато в чому визначає їх стосунки. Тому він хоче закохати подругу бажанням навчитися української мови, такої чарівної, багатої. Для цього використовує надзвичайно яскраві приклади милозвучності і мелодійності мови. Тому-то освідчення в симпатії відбувається через паралелі: очі в Улі нагадують «два вечірні озерця в степу» [25, 88]. З запалом веде він розмову про багатий колорит слів «бринить», «бережок»...І звичайно, прізвище Мазайло-Квач для

нього таке «оригінальне, демократичне», «...не те, як якесь заяложене солодко-міщанське: Аренський, Ленський...» «Взагалі, українські прізвища оригінальні, змістовні, колоритні... Рубенсівські-от!» [25, 103]. Але ще більше підтверджує цю ідею, як і переконаність в поетичності українських імен, аналіз Улиного прізвища Розсоха, прояснення Мокою його етимології: «– 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...» [25, 104].

Філологічність неабияк дається взнаки у своєрідному іменнику. Поетика імен героїв розставляє певним чином і посутні акценти у проблематиці п'єси. Як у справді талановитому творі, одна деталь несе таке ґрунтовне навантаження, служить такою важливою скрепою цілісної конструкції, що, пізнавши її сутність, можна легко витягти весь вузол різнорідних якостей повністю. Автор зумів наректи героїв п'єси такими вдалими іменами, що виявляють активність по відношенню до всього її змісту. Звернувшись до аналізу семантики і поетики власних імен, переконуємося у повній відповідності системи номінації, вжитої М. Кулішем, із вчинками та індивідуальними ознаками поведінки героїв твору.

Ім'я головного героя **Мина** від гр. **men – місяць** (буквально: місячний) [32, 98] артикулює його місячний характер, тобто залежний і вторинний. Його місячність походить від мертвих бажань і ідеалів, а шляхетність, яку він вбачає в тому, що зміною прізвища доб'ється і національного переродження вбік вивищення, – ілюзорна. Адже Мина (місячний) – втілення віддзеркаленого світла, бо власного немає. Українофобські ідеї і прагнення Мазайла, на які автор п'єси вказує семантикою імені героя, кривим дзеркалом відгороджують від нього не тільки власний родовід, але й генеалогію народу, історія якого нараховує тисячоліття цивілізаційного розвитку, з якого він випадає, прагнучи стати безбатченком і перекотиполем. Зовнішнє ушляхетнення, яке Мина вбачає в тому, що прибирає собі краще, з його точки зору, ім'я, щоб *виділитися з власного роду, ще більше підкреслює його сутність справдешньої «масової людини»*. Елітарність, до якої він прагне, виявляється фікцією, бо, згідно з концепцією Ортеги-і-Гасета («Бунт мас»), все навпаки: інтенція злитися з масою, бути як всі саме і характе-

ризує щонайвиборнішу елітарність. Але Мині з національним лицарством і шляхетністю не по дорозі. Через те ім'я це прекрасно демонструє. Тлумачний словник трактує «місяць» так: природний супутник Землі. Мина Мазайло, за логікою художньої думки, повертався навколо процесу українізації, не доторкаючись до нього безпосередньо, особисто. Навпаки, як Місяць світить відбитим сонячним світлом, не маючи власного, так і Мина, цураючись свого кровного прізвища, а з ним і всього, що має глибокі родинні і національні корені. Так опрозорюється вторинність як родова пляма, що важким каменем лягла на свідомість персонажа; його сліпа пристрасть до відчуження людської сутності від національної, підкреслює хворобу, що аналогічна провінційності – не тій, яка означена опозицією метрополія-провінція, а тій, яка, за Марком Павлишиним, «складається з дрібних злочинів і зрад, спричинених самозакоханістю, вузьколобістю і сліпотою, які були і продовжують бути причиною Розп'яття як у прямому, релігійному сенсі, так і в алегоричному, політичному» [28, 271]. Отже, ім'я **Мина**, семантика якого співвіднесена з прямим значенням «місячний», виступає символом духовного розп'яття та зради національної гідності, а тому людської неповноти, навіть ущербності. І поетика імені допомагає лаконічно сконцентруватися на даній сутності Мини, вживши відповідну художню мову.

Дружина Мини Мазайла – **Килина** – названа іменем, що буквально означає **«орлина»** [32, 96], невипадково. Глибока іронія закладена по відношенню до героїні тієї трагікомічної історії і тих вельми примітивних проблем, якими вона клопочеться. Її мрія зайняти високе місце серед «благородних чинів», стати людиною іншого роду-племені асоціюється з польотом орла, сильної, могутньої птиці. Та абсурдність великої мрії для Мазайлихи безперечна, бо за своєю потугою нагадує мокру курку, яку навіть власна донька зневажає за безголів'я і відсутність власної позиції. Так Мазайлиха втрачає національну прив'язку, стаючи порожнім місцем в історії свого народу, баластом, який мало що важить у русі подій, котрі мають інтерес не далі власного носа.

Не менш вдало наречено **Рину. Мокрина** з латинської **macer** (род. – **macri**) – *худий, довгий, далекий, високий.* Ці виміри характеризують дочку Мазайлів як велику мрійницю в її скромному бажанні носити «високопарне» прізвище. Заради цього вона готова грати почуттями, зректися прадідівського козацького кореня, рідної мови, культури, вітчизняної історії. Зовсім недалека за своїм інтелектуальним розвитком, примітивними судженнями, Рина вже ввібрала в себе ганебні малоросійські риси. Далекосяжні плани-претензії Рини на винятковість, схильність до синдрому перевертня і відсутність етико-духовного забезпечення, здається, добре опрозорені завдяки поетиці імені й Кулішевому доречному звертанню до цієї сфери художності. Таким чином, розбіжність коду імені і коду характеру та поведінки, яку тонко інструментує письменник, служить активному осмисленню проблем, котрі є епіцентром твору «Мина Мазайло».

Тьотю **Мотю, Мотрону Розторгуєву**, з образу котрої реготала вся Україна ще тоді, коли п'єса була написана, нарекли пишним латинським іменем. З латинської *«motrona» – поважна, заміжня жінка.* Ім'я та прізвище родички Мазайлів цілком відповідають «діянням» цієї перекупки з Корєнного ринку. Тьотя Мотя справді «поважна», «культурна» зі знаком мінус. Недарма топос її дії – базар, а категоричність суджень – цілковитий вираз масової свідомості, що мімікрією досягла статусу цілковитого профана. Микола Куліш зірко помітив динаміку нездорових процесів. які вкорінилися в нашому житті через те, що «делікатні й принципово важливі питання були віддані на відкуп тьоті Моті...» [32, 72].

Гра імен, якою оперує автор п'єси, функціонує і на рівні змісту, і на рівні форми. Ще один з роду Мазайлів, що страждає хворобою, відмінною від русофільства батьків і сестри, – **Мока** – випадає з латинського ряду імен. **Мокій** *від грецького – tokos – насмішник* [32, 72]. Серед цього «зоопарку» син Мазайлів із своєю фанатичною захопленістю залишається насмішником...і трагічною постаттю в своїй самотності.

Слово **«Уля»** *буквально означає кучерява* [32, 124]. Своєю вдачею вона хилиться до Моки, а з другого боку, – цінує поради улюбленої подруги Рини. Тому, постійно вагаючись, роздвоєна, не знаючи, до якого берега пристати. Якнайбільше це дається взнаки в сцені голосування **за** і **проти** українства, коли Уля тікає, не наважуючись образити одну з ворогуючих сторін і таким чином ухиляючись од відповідального рішення, але не від своєї «кучерявості», не вміючи

поки що стати цілісною особистістю, хоч позитивне зрушення намітилося. Отже, немає твердої лінії поведінки, а тому не тільки ситуативно, але принципово закучерявлена її життєва дорога, заплутана серед хащ нерозуміння, що ж, власне, треба, аби бути людиною щасливою і потрібною, зовні і внутрішньо гармонійною.

Бунтівник дядько **Тарас** буквально втілює протиборство у цій сімейці. Бунт його, щоправда, непослідовний і мало результативний. Протест, виявлений з українською м'якістю, усе ж виявляє тип героя трагічного, що діє (чи скоріше—резонує) в обставинах комедії, яку вибудовують його родичі за логікою схибленого буття, йдучи дорогою в нікуди. Але контроверсійність його має межі, зумовлені характером і ментальністю не раз битого українця, в основі якої комплекс національного болю і постійне життя на межі смерті—національна метафізика, за Гайдеґґером: «Жити в цій країні без надсад («метань, без самобичування, без ґістерик» (Юрій Шерех) неможливо. Бо тисяча років існуємо «на нашій, не своїй землі». Звідси, як твердить Р. Корогодський, властиве українцеві «барокове, емоційне світовідчуття» [15, 326]. Даний щиро український стан душі ґрунтовно потрактував М. Куліш, вживаючи фарби комічні і трагічні для психологічної інструментовки розчахнутого світу дядька Тараса, який розуміє, чим загрожує пастка відмови від рідного, але не здатен уникнути її.

Кумедним ім'ям, в якому химерно зійшлися два корені слів, оксюморонно протилежні, бо поєдналися верх і низ, названо **Баронову-Козино**, «преподавательницу правильних произношений», «клясну даму». Слово **Баронова** асоціюється з первісним коренем, що мимоволі повертає назад—в станову різницю, в привілеї, надані походженням, і цілком умовну перевагу одного класу над іншим, а **«Козино»** – з «козою» і народною українською казкою про козу-дерезу, яка «бігла через місточок, схопила кленовий листочок», що має зародок казкової інтриґи про феномен заміщення одного іншим, тонкої межі між правдою і брехнею, бажаним і реальним, фантазії і її життєво вірогідного вмісту та сенсу.

Наповнене глибоким змістом прізвище **Мазайло**. Як би його не змінювали, – **корінь маз** – залишається в різних варіантах: чи то Мазайлов, чи Мазайлін, чи Мазєнін. Це своєрідне свідчення вдачі, характеру людей, які у всіх випадках

не стільки «промазують» в значенні «промахнутися», скільки стараються замазати все істинно близьке, зокрема й національне, від котрого відхреститися не тільки важко, але й ганебно.

Так, у п'єсі Миколи Куліша зовнішній пласт – іменна ієрархія – і генезис особистості, код роду дають уявлення про внутрішні скрижалі твору – його проблематику, актуальність якої не скороминуща, а універсальна; виявляють характери, дисонансні стани свідомості і підсвідомості, розіп'ятої на хресті безнаціональності-бездуховності.

3. Інтертекстуальність твору

П'єсі «Мина Мазайло» з усією очевидністю властива дотичність філологічної проблеми до національної та європейської культурної традиції. Тут є потреба пригадати сюжет класика І. Тобілевича «Мартин Боруля», що будується на встановленні героєм твору дворянських чеснот і престижності не на набутті культури високого ранґу чи людських доброчинностей, а на модифікації прізвища, що далеко відбігало б від кореневого. Головний герой втрачає півгосподарства на здобуття грамоти про приналежність до дворянського роду. Всіляко старається зовні змінити життя в своєму домі. З часу здійснення задуму Мартина Борулі в його домі суцільна круговерть. Кінець сумний – розорений Боруля, тяжко хворий, доведений до відчаю, спалює всі документи, добуті і зібрані великими зусиллями.

У п'єсу «Мина Мазайло» М. Куліша з комедії І. Карпенка-Карого не просто перекочував промовистий вираз «олива з мухами», що є своєрідною квінтесенцією обох творів, але набули ваги інші акценти в його застосуванні, як і вирізьбленні та ідейно-смисловому наповненні української теми. Якщо в першому творі його вживає дочка Мартина, висловлюючи відразу до пропозиції перевертня Націєвського, що претендує на її руку і багатство, поцілуватися, то в другому – оливою з мухами названо ті написи в німих кінокартинах, в яких «немов навмисне псують таку прекрасну, таку милозвучну мову...» [25, 95]. Та цей вираз кодифікує значно серйознішу і вагомішу інформацію, зміст якої може бути прочитаний не лише як підтекст п'єси «Мина Мазайло», але й як надтекст, яким є вся творчість М. Куліша, тісно пов'язана з драматичністю українського життя 20-х рр., розглянутого діахронічно і синхронно з вічними міфами і тими, що породила радянська ідеологія й естетика соцреалізму.

Через те у **ключовому й улюбленому виразі «олива з мухами»** для Куліша було багато спільного з реаліями гарячої сучасності і того, що древні мудреці сформулювали виразом «у наших гріхів довгі тіні», що триває у нескінченному часі, відлунює й відлунює, бо лежить в основі екзистенції життя, його глобальних суперечностей.

Поверхню цієї метафори складає ідея, яку народ увічнив у приказці «знайся кінь з конем, а віл з волом», що торкається психології людських взаємин і співжиття. Але цим драматург не обмежується у «Мині Мазайлі», за допомогою ключових слів М. Куліш висловив оцінку «Звенигори», з якої О. Довженко почав свою кар'єру як українського кіномитця, що, відштовхнувшись од сценарію М. Йогансена і Ю. Тютюнника, пішов своїм шляхом. Такий прямий зміст застосованої ним фрази. Але є і переносне значення. І передусім воно полягає в підкресленні філологічних аспектів і ролі правильної культурної мови, а не оливи з мухами – суржика, покруча, що тільки виражає вбогість мислення і говоріння без смислу й природної органічності.

Та афористична точність, широта і глибина значеннєвих варіантів виразу спокусили М. Куліша декілька разів ужити його і в п'єсі «Народний Малахій», помноживши цим самим контекстуальне звучання. І тут уже чітко проступають контури політичних аберацій і щедрої фантазії, до якої мали схильність радянські ідеологи-«чудії» з їх проектами оновлення людини. Недарма драматург в уста безіменного героя, що узагальнено номінований як Другий, вкладає важливу репліку про оцінку дій Малахія Стаканчика: «Я чув, казали в РНК—просто наколотив чоловічок **гороху з капустою, оливи з мухами, намішав Біблії з Марксом, акафіста з «Анти-Дюрінгом»** [25, 28]. У цій же сцені поява Малахія викликає у Першого персонажа переляк, бо **«зараз наколотить тобі оливи з мухами—і ти мусиш все це тактовно й обережно з'їсти»** [25, 28]. Підтекст, таким чином, набуває ролі артефакту в соціокультурній комунікації, що бере свій початок у архетипах. У фразі «олива з мухами» кожне з повнозначних слів є символічно навантаженим і пов'язаним з біблійними та літературними міфами. Образ мухи має довгу літературну історію, в якій фігурують ці комахи в негативній конотації. Наявність цих набридливих комах у людському помешканні є однією з ознак забрудненого середовища, фізичного та душевного засмічення. В інтелектуальній драмі «Мухи» одного з засновників атеїстичного екзистенціалізму Ж.-П. Сартра таким середовищем є місто, яке живе пам'яттю про злочини царевбивства, подружньої зради та вигнання. Взявши за основу грецьку легенду про помсту-вбивство Клітемнестри та її коханця сином Орестом, письменник символічно ілюструє пограничні екзистенціали приреченого на жертовність людського існування, переконливо це відтворивши за допомогою «нав'язливого» образу—перевтілених у мух Юпітерових супутниць ериній, підступних, зловтішних богинь помсти та нечистого сумління. Місто, що задихається від бруду непрощеного злочину, мух та нечистот, Орест звільняє як чарівний флейтист, котрий виводить пацюків, жертвуючи власним спокоєм та чистою душею заради свободи від гріхів рідного міста.

Отже, Кулішева алюзія та інтертекстуальний посил цілком вмотивовані в системі роздумів драматурга, що робиться з людиною, на яку напосіли мухи та ще й в розчині з оливою. Гротесковою виглядає сцена, коли Мазайлиха перед приходом учительки «правільних проізношеній» воює з мухами за допомогою електромухобійки: «Увійшла Мазайлиха з якоюсь химерною електричною мухобійкою в руках. Почала ляскати на мух. Мазайло увів Баронову-Козино. Тоді до Баронової: – Навіть мух я наказав вибити **електричною мухобійкою власного винаходу, щоб навіть мухи нам не заважали»** [25, 113]. Сама по собі електромухобійка стала героїнею не лише Кулішевої п'єси, але й сатиричної повісті М. Хвильового «Іван Іванович» (до речі, твори написані одночасно – 1928 і 1929 років), в якій партфункціонер Жан узявся за науковий винахід, щоб відкрутитися від партдоручення, «бюро комосередку вже на другий день звільнило його від партнавантаження як наукового робітника, що працює над винаходом», «секрет винаходу не було оголошено, але відомо було, що мухобойка надзвичайно оригінально била мух: коли муха сідала на апарат мойого героя і саме на тому місці, де за проектом бажано було, щоб вона сіла, електрика обов'язково вбивала її» [36, 357-358]. У повісті «Іван Іванович» М. Хвильового головний герой товариш Жан цілком переконаний у своїй громадській доцільності, навіть незамінності, реальним доказом чого вважається корисний для суспільства винахід. Однак, як і головний герой «Мини Мазайла», який послуговується цим «досягненням науково-технічного генія», Іван Іванович потрапляє в

тенета дієвішого винаходу радянської системи—чистки. Прикметні інтертекстуальні зв'язки між двома творами найвагоміших письменників 20-х, які сатирично представили стан світу зламного і катастрофічного часу, що штучно піднімався на котурни в прагненні видати себе за неохристиянство. Але абсурдність була його печаттю. І про це митці сказали з художньою точністю, що йшла від спільного джерела, що мало місце в реальному житті. Як свідчить коментар до «Мини Мазайла», «електрична мухобійка в руках у Мазайлихи (друга дія, сцена 5) — зрозумілий харків'янам шпичак на адресу письменника Євгена Касьяненка. («Касьяненко завжди носився з проектами, з винахідництвом. Раз у редакції серйозно нам заявив, що винайшов днями електричну мухобойку» (А. Любченко. Спогади про Хвильового. У кн.: Юрій Луцький. Ваплітянський збірник. Видання КІУС, 1977)» [25, 783].

Так що інтертекстуальність—провідний естетичний принцип, на якому вибудований мінливий і промовистий ландшафт «Мини Мазайла».

Майстерність і досконалість викладу у п'єсі драматурга XX ст., що опирався на досвід вітчизняної і світової класики, але був при цьому новатором, дає змогу «говорити про певний, дуже щасливий вплив Мольєрової комедії» [35, 71]. Доля Журдена із «Міщанина-шляхтича», як і Мини Мазайла, — комічна і водночас повна трагічного змісту. Бажання пробитися в дворяни, здобувши «знання» з «філософії», беручи уроки музики, танців і фехтування, комічно представлено в сцені уроку чистописання з попереднім вивченням правильної артикуляції голосних і приголосних. «Учитель філософії: Щоб вимовити А, потрібно широко розкрити рота: А. Пане Журден. А, а. Так» [26, 134].

Чи не перегукується дана сцена з Кулішевим епізодом тренування вимови на російський лад українських фонем у вірші «Над лугамі сєно пахнєт»? [25, 116]. Герої всіх трьох творів — «Мартина Борулі» І. Тобілевича, «Міщанина - шляхтича» Мольєра, «Мини Мазайла» М. Куліша, — бажаючи зайняти престижнішу сходинку морально-соціального становища, вдавалися до примітивних зовнішніх перебудов пошиттям одягу, який носять дворянські чини (Мартин Боруля, Журден), зміною прізвища (Мина Мазайло), заведенням нових звичаїв, модних серед «вищих» (у їхньому розумінні!) прошарків суспільства: наймання вчителів (Мина

Мазайло, Журден), влаштування бенкетів, прийомів, бездумне розтранжирування грошей, господарства, нехтування моральними почуттями — у всіх випадках — совістю, коханням, причетністю до роду свого. Спільним для цих п'єс, за Н. Кузякіною, «є проблема єдності часу, місця та дії і тезисність образів» [23, 265].

Цілеспрямовано розглядає інтертекстуальність як естетичний принцип «Мини Мазайла» Юрій Шерех у роботі «Шоста симфонія Миколи Куліша», наголошуючи на діалозі зі світовою класикою: «Куліш не приховує, що саме цей твір Мольєра був його зразком. До дрібниць він підкреслює паралелізм. Коли Мина Мазайло вчить «Пахнет сено над лугами» і потім каже: «У такому, сказать, маленькому віршикові — і така сила правильних проізношеній» — це парафраза здивування Журдена, коли він довідується (теж від свого вчителя), що говорить прозою. Фінал п'єси — «заграла музика і почався балет». У Мольєра «Буржуа-шляхтич» так і зветься — «комедія-балет». Сама тема — пряма паралель Мольєровій. У французького комедіографа Журден пнеться в вище товариство, і так робить Мина Мазайло. Герой Мольєра набирає вчителів, щоб здобути добрі манери, і так робить Мина. Грайливо закохана пара молодят — неодмінне тло комедії Мольєра, і вона виступає в Куліша» [38, 330-331].

Та це паралелізм і інтертекстуальні збіги зовнішнього ряду — ті, що проявляються на рівні міґруючого сюжету і відповідних артефактів у світовій літературі. Все ж український драматург гармонійно поєднав правду життєву (реалії 20-х років відчутно помітні в тексті) і художню, коли проникливо і як модерніст змалював карнавал масок. «Звичайно, час від часу в цьому граціозному перегоні масок виблискують колючі політичні репліки, але це тільки той перець, яким присипано традиційну комедію-балет про кружляння без ладу, мети й системи людців, поглинених формою життя, чи то буде всесвітня нумерна система, чи позірність прізвища. Промінь згасне, кольори померкнуть, скерцо Кулішевої творчості увірветься і ми залишимося знову перед трагічною проблемою людини і суспільства, форми і реформи. А тим часом український театр дістав свою найкращу комедію, може, свою єдину комедію, якщо властивістю комедії вважати легкість, грайливість, ритмічність, грацію на підложжі глибокого, але тільки натякненого змісту» [38, 331-332].

Протилежним є те, що для всіх цих героїв досягнення мети по-різному сприймається, по-різному впливає на їхнє світовідчуття і розум, хоча однаково є трагічним і фарсовим водночас.

Зміна прізвища для Мини Мазайла – це новий спосіб життя, нове народження, розрив ланцюга, яким він був прикутий до свого минулого, до «третього стану». Його пече той попіл непам'яті, той же шал неповноцінності, той же прокльон родового безталання, яким позначені його літературні предки – мольєрівський Журден, Мартин Боруля І. Карпенка-Карого. Трагедія була і для суспільства, бо «мазайлівський» тип життя призводив до виродження в усіх галузях. «Мина жив своїм власним мурашиним життям і відвойовував п`ядь за п'яддю – родину, власне помешкання, вулицю, місто...Виходив в силу, плодив Мазайленят. Мазайленята ішли на керівні посади – і новий Мина безборонне забороняв п'єси Куліша, вистави Курбаса, «переглядав історію культури» [6, 74].

П'єса «Мина Мазайло» – твір закодований. Філологічний ракурс є лише верхньою, видимою частиною айсберга. Твір висвітлює глибоко національну проблему, долю українства, трагедію занедбаних національних коренів, результати асиміляційних процесів, тобто процесів поглинання українського начала російським, що є наслідком трагічного історичного шляху народу, бездержавного існування. Національна проблема в 20-х роках і в епоху сталінщини вважалася справді небезпечною для життя письменника, а не тільки для літературного успіху, кар'єри і мистецтва загалом. Та М. Куліша не тільки хвилювало національне питання, гостроту його в майбутньому він пророчо передбачив, а те, чим позначився шлях у минулому, по-науковому глибоко вивчив і по-художньому геніально інтерпретував. На театральному диспуті митець підкреслював: «Далі ми маємо поглинання таких пекучих проблем, як, припустимо, проблеми національної» [23, 256]. Микола Новицький, висміяний у комедії під псевдонімом Іона Вочревісущий, назвав комедію «зоологічно націоналістичною», а її автора «антипартійним фальсифікатором» [35, 73]. Це ще раз підкреслює аж ніяк не тимчасову актуальність даної сфери проблематики твору М. Куліша, але її універсальність, своєрідну вічність. У 20-ті роки, як і в наш час, дуже важливим було правильне розуміння безперечності національного буття і «самособоюнаповнення» (В. Стус), а також розв'язання проблеми вільного, незалежного розвитку національної культури, естетичне осмислення даного питання, якому, проте, не було ходу в умовах тоталітарного суспільства, що мимоволі призводило до національних збочень, перетворювалося в свої антиподи – національну зверхність та упередженість чи, навпаки, національну нівеляцію й упослідженість цілого народу. Саме про це художньо й переконливо міркує автор п'єси на рівні ідейно-проблемного змісту, засновуючись на думці про те, що службовими особами не виконуються зобов'язання навчитися української мови, а це є важливою деталлю національної політики, що вилилася у відверту контрукраїнізацію, і цей негативний досвід укоренився вже й у підсвідомості.

Саме тому художньо страктований лейтмотив культури мови як засновку цивілізованості людини і підмурівку цивілізованого суспільства, зображений М. Кулішем, виходячи з дійсного статусу речей у 20-х роках і статусу української мови, котра протягом віків перебувала під подвійним гнітом – соціальним і національним. Ще за вказівкою Петра І всі книги були уніфіковані, щоб у них нічого не залишилось «малоросійського». Катерина II, будучи німкенею за походженням, проводила нівеляцію народів. «Усе робиться для того, щоб зруйнувати індивідуальність українського народу. Слова міністра внутрішніх справ Валуєва: «Не было, нет и быть не может», – звучали смертним вироком. Ця асиміляція українського начала російським і призвела до трагічної долі українського народу, занедбання його національних коренів.

Проте щонайкривавіші рани загоюються. Римлянин Сенека дотримувався думки, що після тридцяти літ чоловік сам собі лікар або дурень. Вік нації вимірюється століттями. Українська нація більш, аніж зріла, щоб визначити громадянський діагноз: катастрофічна денаціоналізація руйнує українську індивідуальність. Доречно тут згадати твори Остапа Вишні, присвячені українській ментальності, її гіршим рисам у нещодавно опублікованих фейлетонах «Чукрен» та «Чухраїнці». Історичне безпам'ятство, незнання історії свого народу під тиском обставин сформувалися в рису характеру малоросіян, котру з болем і сатирично змальовує Остап Вишня: «Чухраїнці жили в країні Чукрен, а називався нарід той тому так, що завжди чухався...» [9, 157].

Характерною рисою чухраїнців було взагалі незнання своєї нації. «Якої ви, лорди, нації?» «Та хто зна?! Живемо в Шенгерівці. Православні» [9, 158]. «Істинно дивний народ» [9, 159], – пише Остап Вишня. Народ, який забув тисячолітню історію, якому не дорогі надбання національної культури, народ, який, зіштовхнутий на маргінес, керувався принципами «якось воно буде», «якби ж знаття», «моя хата скраю» [9, 159]. «Спитайте (...) себе: що ми? Чиї сини? Яких батьків? Ким? За що закуті?» (Т. Шевченко). Ця лінія картання національного безпам'ятства ведеться в літературі XX віку від Шевченківської лінії, котра була присвячена проблемі, чому супроводжувалася трагічна доля народу індивідуальним відчуттям непрестижності свого національного походження. Психологія вторинності і маргінальності переслідувала українців. «Бидло», «холоп», «теля» всяко принижували особистість українців, і з цим статусом більшість змирилася. Не маючи соціального державного захисту, народ змушений був зрікатися власного «я». Протягом усього існування українства державний статус його майже не визнавався, був надто неврівноваженим, національний дух принижувався і переслідувався. Мабуть, звідси відсутність національної гідності і стан непрестижності існування. Байдужість, інертність українців призвела до великої відплати відсотками: чорнобилями матеріальними і духовними, повільним зникненням, перетворенням у реліктову націю. Тільки національна самосвідомість, самоідентичність, піднесена духовність здатні запобігти повільному процесу зникнення – такий підтекст захований у «простенькому сюжеті» – Мининій фамільній історії. Такою виявкравлюється ідея Кулішевої п'єси, актуальність котрої не помарніла й досі.

Комедія «Мина Мазайло» мовою художнього тексту аналізує болючі прикмети національного характеру в контексті сучасності й історії. Тому ідейно-змістові параметри виблискують актуальними гранями, що в них охоплено кореневу систему проблем і дано їй багатозначне і посутнє витлумачення. Важливим є соціальний аспект проблематики п'єси «Мина Мазайло». Передусім він трактується у плані трагедії розриву між ідеалом і реальністю. На думку Моки, фізіологічна відповідність параметрів з даними антропологічного словника свідчить про приналежність до української нації за такими зовнішніми даними: «Українці здебільшого

високого зросту, стрункі...широколобі, темноокі, прямоносі» [25, 112]. З ентузіазмом менший Мазайло вимірює параметри Улі, які збігаються з пересічним індексом: короткоголовість – 83,1; обсяг грудей, як на довжину тіла, – 55,04. Інтуїтивне бажання сотворити ідеал українки, привернути увагу до української мови, бажання відчувати по-українському змушують героя вдаватися до крайнощів. Та це результат національного і соціального приниження, що створив характер, змінив фактуру особистості.

Розмову про інтертекстуальність п'єси слід продовжити і в напрямках зіставлювального дослідження «Мини Мазайла» в контексті твору М. Булгакова «Дні Турбіних». Це питання непросте і вимагає спеціального аналізу дискусійних аспектів трагічних українських проблем у 20-х роках.

Дисгармонійність взаємин людини і суспільства часто повертається для першої трагедією, для останнього – безнадією втрачання своєрідності нації і самобутності її розвитку. М. Куліш, як ніхто, демонструє ущербну модель суспільного устрою, коли людина має перехрещуватись, ховати своє ім'я, змінювати свій спосіб життя, навіть свою зовнішність, ламати свою моральну і психічну структуру. Цим самим прирікати себе на втрату індивідуальності, перерив природної лінії буття. Дуже майстерно опускає автор сатиричну пліть на зоологічний тип байдужості до вічних цінностей – активного життя духу, пригнічення якого набуло в радянський час виразу соціальної безнадії, уніфікованості існування в суспільному контексті, неможливості суверенної особистості, про які так яскраво сказав М. Куліш у п'єсі логікою художньої думки, оформленої за вищими вимогами театрального і літературного мистецтва.

Ще одним аспектом соціального центру проблематики є своєрідне (за допомогою блискуче написаного драматургічного тексту) заперечення казарменого соціалізму, уніфікованого суспільства, де люди позбавляються індивідуальності, стаючи гвинтиком в державній машині. За словами комсомольця Губи, «кожний член великої всесвітньої трудової комуни замість прізвища матиме свого нумера...Наприклад, товариш нумер 35-51...» [25, 147]. Аналогічну художню концепцію дегуманізованого суспільства під номерами, проти якої так сильно протестував М. Куліш, витворила фантазія автора антиутопії «Ми». Сучасник М. Куліша, Є. Замятін у своєму романі дав короткий художній конспект можливо-

го майбутнього, призначеного людству, виступив із сміливою антиутопією, романом-попередженням. Суспільство, де люди забудуть не тільки імена, а й генетичні зв'язки, будуть позбавлені всіляких почуттів, думок, мислі: «Как всегда, Музыкальный завод всеми трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера – сотни, тысячи нумеров, в голубоватых юниорах, с золотыми бляхами на груди – государственный нумер каждого и каждой. И я – мы, четверо, – одна из бесчисленных волн в этом могучем потоке. Слева от меня 0-90 (если бы это писал один из моих волосатых предков лет тысячу назад, – он, вероятно, назвал бы ее этим смешным словом «моя»; справа – два каких-то незнакомых нумера – женский и мужской» [11, 310].

Кожний ракурс проблематики, що аж ніяк не має вигляду голого каркасу-натяку на ідеологічність, – а філософського роздуму про вічні і непересічні цінності буття, не існує ізольовано, сам по собі. Все переплітається, тісно пов'язується одне з одним, існуючи в синтезі. Це дає можливість повного, виразного, багатовимірного трактування болючих проблем XX століття, коли на 1/6 Землі було запроваджено варварський експеримент. «Мина Мазайло» – одна з тих п'єс Куліша, що розглядала пекучу проблему сатиричного викриття всіх вад, існуючих в суспільстві» [23, 256].

4. Поетика жанру «Мини Мазайла»

Якщо ідейно-проблемний зміст твору стає набутком читача, здобуваючи статус повноцінного мистецького організму, то роль поетики непересічна. Необхідність глибокого вивчення секретів творчості видатного письменника викликана, з одного боку, подальшим процесом розвитку мистецтва і підвищення рівня естетичної культури, а з другого,–високим рівнем художніх відкриттів драматурга, що вписав самобутню сторінку в історії української літератури, яка прислужилася як питома традиція, значення котрої не вичерпується лише XX, а плавно і посутньо переходить у вік двадцять перший. Є всі підстави вважати М. Куліша як автора п'єс «Народний Малахій», «Мина Мазайло» предтечею новітніх напрямків на межі тисячоліть. Не можна не погодитися з думкою Василя Пахаренка, автора монографії «Поєдинок з Левіяфаном. Міт і псевдоміт в українській літературі 20-х років», який переконаний, що раніше, ніж в західноєвропейських літературах, постмодернізм започатковує український письменник М. Куліш, бо в його творчості відкинуто ідеологічний стрижень, та й мистецтво стало еклектичним. Як новатор М. Куліш у своїй драматургії проклав такі мистецькі шляхи, на які світова література стає тільки зараз і йтиме його естетичною дорогою і значно пізніше. І хоч у праці В. Пахаренка мовиться, що «Народний Малахій» – «одна з вершин демітологізації в українській та й світовій літературі XX століття», але це стосується й «Мини Мазайла». «Драматург більше ніж просто розвінчує комуністичну чи фашистську утопії – він вказує на їхню типологічну твірну основу, виявляє природу псевдоміту як такого, як одного з двох механізмів світосприймання з його одноплощинним догматизмом, крайностеманією, тоталітаризмом, фанатизмом, ультрарадикалізмом, еклектизмом, а головне – танатичністю» [29, 22].

Але, як показує аналіз, зроблено це Кулішем на найвищому рівні художності і передусім – в сфері поетики жанру. Поетика – це наука про побудову літературних творів і систему естетичних засобів, які в них використовуються. Питання поетики відкривають шлях до пізнання специфіки творчої палітри, закономірностей естетичної системи письменника. Слово «поетика» має кілька значень. Цей термін вживається в літературі в широкому і вузькому значенні. В широкому значенні – це наука, що вивчає питання структурних моментів усього твору чи естетичної системи. Питання поетики знайшли наукове обґрунтування в працях Ю. Барабаша, О. Веселовського, В. Виноградова, В. Жирмунського, Г. Клочека та інших. Ці питання привертали увагу дослідників і митців іще з часів античної літератури. Свідчення цього – «Поетика» Аристотеля, до якої звертаємося і сьогодні. XX століття принесло з собою могутній розвиток історичних досліджень з питань літератури, в тому числі і бажання модифікувати історичну поетику. Літературознавці ставлять перед собою завдання створити єдину загальну поетику, яка б охоплювала велике коло літературних явищ. У XX ст. дослідження з поетики інтенсивно розвивалися; пожвавлення інтересу до них спостерігається в 70-х – на початку 80-х років і нині. Вивчення цих здобутків становить важливу умову для сучасного системного і цілеспрямованого висвітлення літературних проблем. Саме тому є потреба спеціально зосередитися на деяких аспектах поетики п'єси «Мина Мазайло», котра яскравіє блискучими гра-

нями художньої майстерності. Драматург гаряче дбав про гармонію змісту і форми, зокрема, про активізацію жанрової форми.

Аналіз жанрової природи твору вівся рядом дослідників. Найперше і важливе місце посідають студії Наталі Кузякіної, ідеї, сформульовані в її працях, нині розробляються й іншими дослідниками чи то вшир, чи ґрунтовніше з поправкою на час свободи думки і критичного плюралізму. Це не є доріканням авторці двох монографій і великої кількості питомих статей, присвячених творчості драматурга. Суперечності ті були викликані об'єктивними причинами: станом недоступності всіх матеріалів, архівів, варіантів текстів драматурга, по-перше; закритістю певного числа джерел, що проливають світло на мистецьке і суспільне життя 20-30-х років, по-друге; рівнем філологічної науки, по-третє, яка свідомо була спрямована у соціальне русло. Але Наталя Кузякіна встигла відкрити багато з цих джерел, серед яких і «Голос из подвала», запис політичних суперечок М. Куліша із сусідом по камері Е. Штейнбергом, переданий як донос слідчому СПО НКВД УРСР, як і ряд інших архівних сторінок, що складають безцінні документи епохи жорстоких катаклізмів і є свідоцтвом мужності, проґностичності суджень і опору тоталітарній системі покоління 20-х і М. Куліша – в першу чергу. На основі знайдених в архівах КДБ історично вагомих документів Н. Кузякіна не лише опублікувала книжку «Архівні сторінки...» (Київ, 1992), але й підготувала до друку чотирьохтомну працю «Життєпис Миколи Куліша», на жаль, ще не видану в Україні. Крім того, талановитою дослідницею творчості Миколи Куліша опубліковано в українських товстих журналах кінця 80-х – 90-х рр. ряд ґрунтовних статей, які, за кваліфікацією С. Тельнюка, **є фундаментальними психологічними романами про письменника і його час**, прикметними ще й оригінальністю дослідницької палітри, глибиною розуміння естетичної системи найпотужнішого митця XX ст., адекватною і мобільною методикою аналізу тексту, підтексту і надтексту, якостей поетики та блискучим стилем, яким написані Кузякінські студії. Отже, в тому дослідницькому багатстві, яке залишила у спадок авторка численних праць про М. Куліша, є лад і глибина проникнення в предмет системного вивчення, є аналітичний підхід до багатьох граней творчої палітри драматурга, є питомі шляхи реставрації багатьох втрачених чи знищених фактів і документів, пов'язаних з українським національним і культурним відродженням XX в. і роллю М. Куліша в його розвої. П'єса «Мина Мазайло» в 20-х роках з великим успіхом жила на сценах драматичних театрів, будучи тріумфальною, викликала безліч часом і суперечливих критичних відгуків. Надзвичайно досконале втілення проблематики послужило запорукою успіху цього твору, але мистецький ефект не був би досягнутий, якби письменник не був майстром форми, не дбав про художність.

Цікавими і неординарними є жанрові особливості твору. Під жанром, як відомо, розуміють єдність композиційної структури, зумовленої своєрідністю зображуваних явищ дійсності і характером відношення до них художника. За жанром «Мина Мазайло» – модифікована комедія з багатьма жанровими домішками, зумовленими меніппейністю та змістовими її якостями. Як відомо, вибір об'єкта зображення веде до вибору відповідних художніх засобів. Комедія є різновидом такого роду літератури, як драма, до якої також належить трагедія і власне драма. Ці види визначаються залежно від характеру відношення до зображуваного (возвеличення дій – в трагедії, висміювання – в комедії). Отже, жанр – це єдність змісту і форми, в якій кожен із елементів відіграє посутню роль.

М. Куліш назвав свою п'єсу комедією. Так, автор мав рацію, бо характери і дії персонажів трактовані у формах смішного і пройняті комічним ефектом. Та таке авторське визначення скоріше вказує на головний жанровий родовід, яким, проте, не вичерпується вся специфіка твору. Адже в ньому є і фарсові елементи, і штрихи мелодрами, і соціально-побутової п'єси, і гострої суспільної сатири, як і політичної сатири на міщанство в цілому, на філістерство як на духовне явище, як уїдливу критику упередженості і зверхності – від «фейлетона у формі діалогу», і «філологічного водевіля», і «лінґвістичного гротеску», і «психологічного фарсу». Отже, «Мина Мазайло» є втіленням синтезу, жанрового поліморфізму, сплавленого у неподільній цілісності, а це стало запорукою художньої досконалості, що переводило твір (хотіли цього недруги драматурга чи ні) у розряд не лише вітчизняної, але й світової класики.

Безпосередньо смішне в комедії служить предметом гумору і сатири, здатних висвітлювати найглибинніші супереч-

ності в житті людини і суспільства. Лесь Курбас не мав сумніву, що «Мина Мазайло» – шедевр української драми, їй належить залишитися класикою. Він доводив, що нова комедія Куліша «визначається своєю волею до форми. Себто автор прагне в ній утворити міцну сконденсовану форму нової модерної комедії» [35, 74]. С. Гец на сторінках газети «Вісті» вважав, що М. Куліш «дав матеріал виключно для побутової сатири» [35, 74]. Деякі літературознавці трактують твір як сатиричну комедію, спрямовану проти міщанства. Об'єктом нищівного сміху стали не тільки ті зденаціоналізовані елементи, які відчайдушно опиралися й саботували заходи по утвердженню національної політики, але то були й цілі суспільні шари – соціально неоднорідні, а проте солідарні у своїй зоологічній, не контрольованій здоровим глуздом, ненависті до всього українського. Виховані століттями національного упослідження, вони й не збиралися здавати своїх позицій. Ті позиції правили їм за істинно державні. Інші не бачили різниці між Російською імперією царських часів і новою системою, яка характеризувалася благозвучною фразеологією, що рішуче розходилася з ділами. М. Куліш пророче побачив більше, а тому в сатиричному ключі представив у п'єсі і віками селекціонований комплекс національної неповноцінності. Були сили й на горі, що робили лише форми, за Юрієм Шерехом, а зміст був вихолощений. Третій об'єкт насміху – ті представники «нового часу», які не відходили від позицій великодержавного шовінізму, які вважали, що соціалістична революція була корисною вже тому, що врятувала, як вони це розуміли, «єдіную й нєдєлімую», перефарбувавши її на червоне.

Сатира, за визначенням М. Добролюбова, бореться проти «головного суспільного зла». Виходячи з цієї ідеї, можна кваліфікувати «Мину Мазайла» як твір сатиричний. «Сатира, спрямована проти махрового і замшілого міщанства, яка становить основу цієї комедії, розцвічена різноманітними побутовими зарисовками і виразними штрихами, дотепними комедійними прийомами й засобами мови» [34, 17]. Недарма Наталя Кузякіна назвала твір сатирично-полемічним у зв'язку з надмірністю філологічних дискусій 20-х років [див. 22, 262].

Характерною особливістю п'єси є наявність фарса. Відомо, фарсові з часів його існування були властиві ознаки народних видовищ, прикметних масовістю, сатиричним

спрямуванням, вільнодумством. Комедія сповнена насмішок і перебільшень, в ній влучно висміюються денаціоналізовані громадяни, які пишаються своїм відступництвом од рідного коріння. Використання М. Кулішем форми фарса – це спроба створити соціальні типи, проникнути в глиб психології зради, що прикривається звичним, здавалось би, прагненням вивищитися у власному середовищі. Твір передусім викликає сміх, природний для комедії і меніппеї. Та за цим сміхом криється трагедія смислу життя героїв. Вони постають з усією жалюгідністю, із запереченням усього національного, що, безперечно, було згубним для української індивідуальності і суспільного прогресу, а тому й зображено з залученням трагічної тональності. Комедійно-трагедійний колорит розповіді про «історію» Мини, типовий своїм загальним значенням, ніс посутню інформацію про порушення нормального стану речей у суспільному й приватному бутті людини, а поліжанрова форма активно виражала авторську позицію по відношенню до об'єкта зображення й алогізму занедбання національного кореня. Адже навіть у пік пробудження національної самосвідомості не всіх Мин звільняли з посади...І хоч Мина опинився перед обставинами, які виявилися набагато переважаючими його сили, з яких зросла його трагедія, але саме суспільне зрушення в бік прогресу не відбулося. Щоб загострити ці відтінки значення, М. Куліш доречно використав елементи гротеска.

Таким чином, п'єса «Мина Мазайло» складена з суміші жанрових елементів, що свідчить про поліморфізм як прикмету модернізму. Часи поетики класицизму, коли вимагалося від драматургів найсуворішого дотримання найдрібніших вимог жанру, давно минули, і все ж таки ці складники не лише різнорідні, а ще й багато їх. Як же вдалося М. Кулішеві синтезувати їх у художньо цілісний твір? Як відомо, синтез – органічне поєднання різних мистецтв чи видів мистецтва в художнє ціле, котре естетично організовує матеріальне і духовне середовище буття людини. Автор «Мини Мазайла» поєднав усі елементи таким чином, що створив якісно нове художнє явище, що не може бути зведене до суми своїх компонентів. Синтез є важкою роботою, приступною лише талановитому і досвідченому митцеві, але і результати він дає чудові, бо надає мистецькому творові багатоплановості і багатогранності розвитку ідей, загострює сприйняття читача або глядача, справляє на нього емоцій-

но різнобічний, насичений вплив. Отже, у п'єсі «Мина Мазайло» простежується жанрова палімпсестність, яка кваліфікується як **меніппея** і **меніппейність**, специфічні для жанру карнавалізованої літератури. Як протожанр чи жанровий архетип, здатний актуалізуватися в різні епохи і виявляти принципово амбівалентне (полярно роздвоєне) світосприйняття, дані якості поетики жанру Кулішевого твору реалізуються в мові, системі образів, композиції та інших естетичних якостях. Меніппея, якою є п'єса «Мина Мазайло», як і «Народний Малахій», є найадекватнішим літературним відображенням перехідних процесів і філософії переоцінки традиційних цінностей, перевірки істинності філософських ідей (не в значенні «академічних», а екзистенційних—буття в контексті народу), світоглядних концепцій, життєвих ідеалів, а тому вибудовується низка їх випробувань, через які проходять усі герої п'єси. Меніппея не гребує будь-якими засобами, бо вона не претендує на правдоподібність характерів і сюжетів, застосовуючи екстремальні ситуації, фантастичні та натуралістичні пригоди, здіймання до небес та сходження в пекло — саме те, що зовні невмотивоване, саме повалення ідолів за допомогою авантюрного сюжету в авантюрному хронотопі. За М. Бахтіним, це «морально-психологічне експериментування». Основним формальним принципом меніппеї є суміш (і передусім — лексична): висока лексика трагедії чи епопеї поряд з низькою лексикою комедії, поєднання прозаїчних елементів зображення і поетичних, ідеальних моментів і низьких, навмисна відмова від стилістичної єдності. Такі типологічні ознаки меніппеї, як усунення епічної чи трагічної дистанції в інтерпретації серйозних предметів, активне включення полемічного дискурсу, алюзійно-ремінісцентний фон, на якому вирізьблюється історія героїв «Мини Мазайла», підтверджують висновок про поліморфний характер твору М. Куліша, жанрова сутність якого — гетерогенна суміш естетичних правил і законів, найадекватніше і наймобільніше моделююча явища плинні, рухливі, органічно і процесуально кричущі і суперечливі.

Поліморфний за жанровою природою твір був вдалим тому, що Микола Куліш використав свій талант і майстерність для постановки важливих і гострих проблем суспільства, переломлених у художньо досконалих якостях форми. За твердженням Г. Хетнера, «...люди шукають і знаходять у поезії лише свої власні думки і почуття». Що стосується драматургії, то вона повинна бути дзеркалом свого часу» [1, 79]. Цей внутрішній вибірковий спосіб поєднуватися з настроями і потребами суспільної свідомості, викликаними тимчасовими і вічними чинниками, повною мірою був властивий творчості М. Куліша, в якій він був справжнім новатором, як це доводить аналіз поетики твору.

Справді талановита якість художньої майстерності автора «Мини Мазайла» полягає у мистецтві творення характерів. У драматургії це особливо трудна річ. Показова з цього погляду думка літературознавця XIX століття Г. Фрайтаґа: «Творча сила поета створює майстерну подібність багатої індивідуальності посередництвом одиничних, порівняно нечисленних проявів її, поєднаних так, що створена єдність людського образу сприймається актором і глядачем як певна істота» [1, 159]. Як бачимо, у Фрайтаґа йдеться про те, що драматург обмежений порівняно невеликим часом і простором п'єси, а також не має в своєму розпорядженні тих засобів, якими користується прозаїк. Тому він відбирає риси і деталі, які збуджують уяву читача, актора, глядача і допомагають їм домалювати художній образ. М. Куліш уміло використовує кожну можливість, яку йому дають характерні особливості драматургічного твору.

5. Мотив дзеркала і його ідейно-естетичне призначення. Ремарки. Мова. Композиція

У п'єсі драматург вдається до оригінальних засобів трактування характерів. Цікавим засобом є **«дзеркальність»**. Усіх героїв поставлено перед дзеркалом, і за допомогою цього прийому досягається питомий художній ефект.

Чому так? Пощо митець педалював цей естетичний маневр, необхідний, на його думку, для найдостеменнішого і коректного трактування смислового багатства? Невже автор був настільки невигадливим, що повертав персонажів перед дзеркалом з загостреною зосередженістю, а не дзеркало перед персонажами, при цьому не втрачаючи на різноманітності драматургічної палітри?! І яке це має значення для проникнення в суть не лише референтної, але й кодової й інтертекстуальної сфери? Наскільки дзеркальність доречна у системі поетики п'єси і чи по-новаторськи драматург підійшов до її акцентуйованого використання? За статистичними даними мізансцен із дзеркалом у творі аж занадто багато – 32 (причому нав'язливо однотипних). Створюєть-

ся поверхове враження, що митець навіть неадекватно підійшов до ідейно-естетичних цілей, аж надто уважно розглядаючи своїх героїв у люстрі, змушуючи і читача-глядача помітити чи не найдрібнішу цяточку на фізіономії героїв твору. Чим же пояснити таку аж надто велику зацікавленість М. Куліша в мотиві дзеркала і непомірне наголошування на ньому та прискіпливому розгляданні всіх деталей театрального дійства, що відбувається на кону, крізь призму дзеркала, що виступає ще одним, не названим в переліку дійових осіб, героєм? Чому це так? Яка роль прийому з погляду історичної поетики? Якого художнього ефекту досягає автор п'єси? Як він скористався цією моделлю художнього аналізу, що відіграє функцію індикатора якості твору? Недарма **Культура, як дзеркало, в якому постає гуманітарна аура нації,** так високо підноситься у професорській лекції Ліни Костенко, виголошеній у Києво-Могилянській Академії. І заголовком («Гуманітарна аура нації») і підзаголовком («або Дефект головного дзеркала») підкреслено взаємозв'язок цих понять, їх важливість у бутті нації. Їх роль арґументується так: «Річ у тім, що коли американці свого часу запустили з мису Канаверел дослідну станцію з якимсь особливо потужним телескопом, що мав прецизійно точну систему дзеркал, то, виявивши в останній момент дефект головного дзеркала, призупинили запуск, усунули дефект і лише тоді запустили цей телескоп на орбіту. В переносному значенні таким телескопом, з такою системою дзеркал у кожній нації, в кожному суспільстві повинен бути весь комплекс гуманітарних наук, з літературою, освітою, мистецтвом, – і в складному спектрі цих дзеркал і віддзеркалень суспільство може мати об'єктивну картину самого себе і давати на світ невикривлену інформацію про себе, сфокусовану в головному дзеркалі. Ефект головного дзеркала, точність його оптики, грають вирішальну роль» [17, 12-13].

Отже, так розуміється дзеркало в позитивній конотації. Але цією семантикою образ не вичерпується, а має ще ряд смислових відтінків, розглянути які в п'єсі «Мина Мазайло» і вельми доречно, і справді верифікаційно для арґументації високої художності твору. Безперечно, дзеркало і його роль у контексті всього твору наділена питомою художньою енергією, і цю енергію можна означити одним словом – символ, якому здавна в мистецтві слова належала велетенська сила – на малому художньому просторі розгорнути багатовимірну картину духовного досвіду автора, його світобачення, втіленого в житті героїв, у сюжеті і композиції твору, образній системі, структурі мізансцен, ремарках, засобах мовної індивідуалізації – цебто в усьому, що складає текст драматичного твору.

Не беручись прочитати всю глибину символічних рядів, розгорнутих у п'єсі «Мина Мазайло», впритул поміркуємо, що ж дає мотив дзеркала, яке аж засліплює читача-глядача п'єси, своєрідно мозолячи очі своєю повторюваністю, неоднозначністю підтекстових смислових відтінків, у ньому зосереджених й опрозорених. Здавалось би, просто побутова річ – дзеркало, в яке кожен з нас любить дивитись (і не один раз), а перетворюється в магічний кристал творчості під пером талановитого письменника, що за зовнішньою невибагливістю приховав універсальний світ культури, виняткову населеність багатством смислів, всеосяжністю знань про життя людського серця і суспільні процеси, з якими людина має справу, в колі яких постійно обертається, здобуваючи як не комічний чи трагічний або й трагікомічний досвід.

З попереднього міркування випливає, що М. Куліш звернувся до дзеркала не випадково, а створив цілу галерею «дзеркальних людей», аналогічних «місячним людям», за астрологічною символікою [див. 2, 259-260]. Існує ціла мистецька традиція, пов'язана з мотивом дзеркала. Найяскравіший приклад цієї традиції: «Аліса в задзеркаллі» Л. Керролла і багаточисленна література про цей феномен. Але і Керролл з чогось виходив. А виходив він з народнопоетичних уявлень древніх людей про світ і про явища, що в ньому відбуваються, з точки зору народної етимології, космогонії, тодішнього рівня знань тощо, виходячи з яких дзеркало – то подарунок диявола, чорта, то невидимий бік усього сущого, Місяця, планет, таємничого світу, знати які людям не дано. Недарма в народних традиціях дзеркало оповите містичною загадковістю і наділене ритуальністю (виступає як ритуальний предмет при похованні). Отже, Микола Куліш заглибився в товщу дуже давнього, можна сказати, предковічного символу й обернув собі на користь всю його затаєну силу як увиразнювача темних і світлих сторін своїх героїв, їх утаємничених і невиразних для поверхового погляду якостей та прихованих комплексів, що не просто відкриваються для зосередженого видивляння і спостереження.

Вживаючи 32 рази образ дзеркала, Микола Куліш дуже ретельно розрахував його місце, присутність і відсутність у всіх картинах, діях, явах. Користуючись традицією Куліша, який устами правовірного українця Мокія сформулював на основі різних наукових джерел, чудово обіграних в тексті п'єси, індекс українця, сформулюємо індекс дзеркала і його питомої ваги в контексті твору. І складена таблиця дає змогу здійснити це за допомогою підрахунків і тих моделей словесного уведення дзеркала в мізансцени, які запропонував Куліш з неймовірною вигадливістю і просто-таки унікальною мудрістю, що видає в ньому великого художника, який не тільки вмів витворити символ, але й опертися на нього так, що схема твору, її каркас обростали животворною силою естетичних м'язів – багатозначністю семантичних значень, на які міцно покладалася система концептів. Іноді просто дивуєшся, як це в нього ловко вийшло у п'єсі «Мина Мазайло», як і в ряді творів, як геніальна інтуїція художника підказала йому несподівані повороти смислового навантаження знаних архетипів. Розшифровку глибинного ідейно-естетичного змісту дзеркального мотиву та його художніх варіантів варто розпочати з візуального окреслення, як же розпросторений цей образ у тексті п'єси,– своєрідної таблиці. Її наочність дає змогу побачити не лише високу частотність вживаності образу дзеркала, але й простежити певну логіку в системі функціонування. Коротко її можна охарактеризувати так: **1)** частотно переважаючі дзеркальні сцени педалюються в **першій яві першої дії** (їх аж шість–більше порівняно з іншими діями і явами), що свідчить про вдалу експозицію двох героїнь (Улі й Рини), які грають ніби другорядні ролі в конфліктному розкладі, але принципово важливі в поляризації взаємин між прибічниками і противниками розмежовуючої ідеї, служать «приступкою» (В. Шкловський) для розкриття центральних персонажів і антиципують генеральну тему та конфлікт; **2)** принцип дзеркальності спрацьовує й на структурному рівні: адже **перша і четверта дії** складають симетричну відповідність за індексом дзеркала і своєрідну рамочну конструкцію п'єси. Якщо перекласти структуру «Мини Мазайла» на мову аналогії з віршем, наприклад, зі строфою, що називається катреном, то виходить, що така паралель небезпідставна. Як у катрені римуються рядки кільцевим (1-й і 4-й рядок) і суміжним римуванням (2-й і 3-й), так і в п'єсі М. Куліша

принципом симетрії найтісніше зв'язані перша і четверта та друга і третя дії; **3)** індекс дзеркала відтіняє і композицію п'єси, що нагадує за точністю і доцільністю виписаних компонентів (одиниць тексту) чіткий графічний малюнок. Ця графіка передає дев'ятий вал постійно наростаючого конфлікту, котрий завершується футбольним голом у ворота Мини і мазайлів, але залишається відкритим, як у «Ревізорі» М. Гоголя, що завершується багатозначною німою сценою; **4)** індекс дзеркала може бути покладений і в основу своєрідної типології героїв. Залежно від кількості злук із дзеркалом (їх найбільше в Улі і жодної в Моки), встановлюється розмежування типів української людини і ментальності за Миколою Кулішем.

га! Ні, таки ти дурень, Тарасе! Бельбас! Бевзь! Недотепа! Кеп! Йолоп! Глупак! Телепень! Дурко! Дуропляс! Дурепенко! Дурба! Дурило! Дурбас! Дурундас! [25, 165].

Таблиця 1.

Дія	Ява	Герої	Словесне введення в мізансцени *[У ремарках]*
I	1	Рина	до неї, од люстра
	1	Уля	тільки на двері - і собі до люстра. Виглянулась. Примружила очі
	1	Рина	до люстра. Зробила трагічні очі
	1	Уля	повернулася од люстра
	1	Рина	до люстра, перехрестилась
	1	Уля	навіть од люстра відійшла
	2	Рина	нервово заломила руки. подивилась у люстро, як вийшло
	2	Мати	теж заломила руки. В люстро
	2	Уля	в люстро
	3	Уля	до люстра
	3	Уля	Побачила, що та не слуха, підбігла до люстра. Очевидно хотіла зробити очі озерцями. Не вийшло. Вхопилася за серце
	5	Уля	до люстра. Від люстра під хрест. Тоді раптом стала
	6	Рина	до люстра
	7	Мазайло	в люстро
II	1	Рина	допитувала в Улі (перед люстром)
	1	Уля	в люстро
	1	Уля	перед люстром
	1	Уля	звичайно за серце. до люстра
	4	Мокій	помітив Улю біля люстра і раптом увесь засвітився. сповнився якоюсь ідеєю

	4	Уля	розтанула, сама непомітно у люстро
III	1	Уля	до люстра, як жадобна до води
	5	Комсомолець	подививсь у люстро. Зробив серйозну міну
	7	Тьотя Мотя	отямившись,– до люстра, до Тертики
	7	Мазайло	схилився на люстро. Мисді, як хмари, як туман, покрили посивілу голову. Окрили, заскакали, заскакав якийсь дід-запорожець. Забриніла мелодія
IV	2	Тьотя Мотя	підбігла до люстра, виглянулася, голі піднялася і почала крадькома вимірювати свої ноги
	6	Мазайло	*[У мовних партіях персонажів]* –Лино! А вийми й мені подай сюди до люстра дореволюційний парадний мій сюртук.
	6	Мазайло	Став перед люстром
	7	Мазайлиха	(Убігла з сюртуком) - На!.. Мотенька сказала, щоб ти мерщій одягався, бо й нам треба до люстра...
	7	Мазайло	(Став перед люстром)- Здрастуйте, Мазепін, Миню Марковичу!
		Дядько Тарас	у люстро
	13	Дядько Тарас	(Подивився і почав сам себе в люстро лаяти) - А собі ти ще потрібний? П'ять на п'ять, га! Ні, гаки ти дурень, Тарасе! Бельбас! Бевзь! Недотепа! Кеп! Йолоп! Глупак! Телепень! Дурко! Дуропляс! Дурепенко! Дурба! Дурило! Дурбас! Дурундас! [25, 165].
	13	Дядько Тарас	(Побачив на люстрі газету)–"За постановою комісії в справах українізації, що перевірила апарат Донвугілля, звільнено з посади за систематичний і зловмисний опір українізації службовця М.М.Мазайла-Мазепіна"

Висновки (Індекс дзеркала)	Уля-13, Рина - 6, Мазайло - 5, Дядько Тарас –3, Тьотя Мотя - 2, Мати-2 Комсомолець -1.	***Всього–32***

Дзеркало відноситься саме до архетипів – цебто до тих праобразів праформ, тих культурних феноменів, які існують у літературі з часу її виникнення, постійно відновлюючись у своєму розвитку.

Через те дзеркало – «1) інструмент візуальної магії; 2) міфологема відбитку й альтернації реального; 3) позиція й образ проективного бачення, універсалія культури. Архаїчна семантика дзеркала синкретизує властивості органіки і якості артефакта... Виконує роль кордону, маркуючого вхід у потойбіччя... Вказує на можливість нетутешнього бачення: дзеркало вказує на місцезнаходження втрачених речей і істот, воно є «екраном», на якому демонструються картини минулого і проростаючого майбутнього; воно наділене автономною зображуючою пам'яттю (прообраз фотографії). З другого боку, дзеркало є *індикатором людського і навіть особистісного* (нечисту силу не видно, біси не мають свого обличчя і не відбиваються у дзеркалі), *воно наділене мовою і характером»* [13, 217] (Курсив мій. – В. С.).

Отже, якою ж мовою говорить дзеркало у п'єсі М. Куліша? Первісне навантаження образу дзеркала зв'язувалося з магічними символами для неусвідомлених спогадів, повернення до пракоренів, до генетичного коду людини. Саме в цій іпостасі виступає дзеркало у п'єсі «Мина Мазайло» у кульмінаційній сцені родинного диспуту-скандалу з приводу відмови від українських коренів через зміну прізвища, коли рішуча тьотя Мотя, для якої «легше бути ізнасілованной, нєжелі українізірованной», диктаторським способом резюмує: «дядько Тарас пристає на мою пропо...», а дядько Тарас так само гостро парирує: «Подумай, що скажуть на тім світі діди й прадіди наші, почувши, що ти міняєш прізвище...» [25, 109]. Але потім впадає в стан перманентних коливань, до якої ж з опозиційних внутрісімейних груп пристати, і не втримується на висоті. Отже, дзеркало є своєрідним способом бачення людини і відтворення глибоко внутрішніх пристрастей і якостей в кількох аспектах: в тому, якою вона є насправді, в тому, якою їй хотілось би бути, і в тому, якою вона має можливість стати.

Саме тому мотив дзеркала та його ідейно-естетичне навантаження вельми питомі в структурі поетики шедевра української літератури XX віку. Через цей прийом М. Куліш показує, як відбувається процес роздвоєння власного «я» особистості і характерів Мини, Рини, Лини, які уніфіко-

вано схожі один на одного не лише іменами, в яких розрізняючою є лише одна буква, але й стилем ставлення до минулого і майбутнього. Дзеркало є для героїв комедії своєрідною інспекцією свого впливу на оточуюче середовище і знаком такого-сякого автокоментаря зі знаком мінус, позбавленого самокритичності. Водночас це і сигнал про нежиттєздатність таких типів людей, що не закорінені в минуле і не дбають про майбутнє свого роду, народу. Постійне заглядання героїв «Мини Мазайла» в дзеркало дає можливість скупо, але виразно підкреслити спостережену автором властивість поведінки незникомих малоросіян, обмежених і комплексуючих, але без міри наділених манією величності, кокетства, показухи, яка часто доходить до абсурду і викликає відразу. Перед люстром постійно позують Мазєніни-старші, тітка Мотрона, дочка Рина, її подруга Уля. Не уникнув цієї альтернації і дядько Тарас. І картина вийшла невтішна, бо і він виявився непослідовним, слабкодухо реагуючи на тиск тьоті Моті й упертих родичів, відступившись од ним же самим проповідуваної ідеї, а потім — 50% на 50. Дзеркало — постійна їхня трибуна, прижиттєвий постамент, на який вони будь-що прагнуть видряпатися, щоб похизуватися і самоствердитися, той критерій мізерної «істини», яким дорожать.

Зі всією очевидністю центральною постаттю, навколо якої закрутилася сімейна круговерть, є Мина Мазайло, пристрасті якого, хоч і «шекспірівські» за силою вияву, але такі мізерно-абсурдні, що стають об'єктом насміху і жорстокої сатири з боку автора за допомогою принципів дотепності і прийомів комічного. П. Рулін називає шедевром сцену, коли, залишившись на самоті, Мазайло вітає сам себе перед дзеркалом, репетируючи сцени свого майбутнього життя: «Мазайло. Уші врозь, ду-кою но-кі!.. Лино! А вийми й подай сюди до люстра дореволюційний парадний мій сюртук (Став перед люстром)» [25, 165]. Залишившись наодинці зі своїм двійником, alter ego перед люстром, міняючи маски (то улесливості, то офіційної серйозності, то поважності) і прибираючи певні пози, відповідно жестикулюючи, Мина уявляє себе людиною із «благородних чинів». І більшого щастя йому не треба, а саме в цьому і полягає комізм ситуації, яким так блискуче користується драматург. І тут дзеркало як міфологема відбитку й альтернації реального виступає джерелом розрізнення брехливої душі і прибраних нею личин, способів маскування, наявність псевдокопій, мімікрій і підробок під персонажів твору, які нагадують театр тіней з оптичним ефектом двійництва.

Система сцен, згуртованих за принципом градації, дає надзвичайний естетичний ефект як з точки зору розвитку характерів, так і з погляду переконливості художньої концепції. Але спершу ретельно виписується кожна сцена, пов'язана з атрибутом дзеркала, в якому, як на екрані, відкривається і друга сторона медалі, зворотний бік речей. Це своєрідний діалог героїв зі своїм дзеркальним двійником, де можна скинути маску і постати на повний зріст своїх прихованих інтенцій. Навіть чоловіки заглядають у дзеркало по-жіночому настирливо, демонструючи підводну частину айсберга своєї натури, виставляючи напоказ свої маски. Так, «Мазайло сам. Однині я Мина Мазєнін. (Став перед люстром). Здрастуйте, Мазєнін Мино Марковичу! (Привітавсь 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)» [25, 161]. Приміряючи нові й старі маски, різноголосо спілкуючись зі своїм дзеркальним зображенням, Мина Мазайло знаходить партнера для «діалогу» — люстро, — що є по суті «озовнішненим аутоаналогом», в якому герой щонайбільше відкривається, виходить з постійної своєї ролі добропорядного глави сімейства, бо «дбає про честь роду» в дикий спосіб, задовольняючи дріб'язкові примхи здаватися не тим, ким є насправді. З дзеркальної глибини і тьмяності вирізьблюються безпідставні амбіції на суспільне вивищення, коли скине національний одяг. А дім Мини Мазайла нагадує гротескну «кімнату сміху», в якій все спотворено пристрастю позбутися українського духу.

Такою ж спрагою швидше вибратися з непрестижного становища палає і дружина Мини — Килина, а модніше, Лина. Їй не терпиться стати мадам Мазєніною. Дуже недалека своїм розумом, вона постає також перед дзеркалом. Не втрачає жодної нагоди глянути в люстро, зустрітися із «тією Мазєніною», вимріяною, довгожданою, котра і є метою анемічного рослинного життя — животіння. Мадам Мазєніна своєю вдачею, поведінкою справляє враження лицемірної, улесливої, примітивної особи. Дует Мазайлів,

з точки зору театру абсурдів, просто-таки блискучий. Прикметна ще одна дзеркальна сцена: «Замріяний Мазєнін 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...» [25, 162].

Ще одним звіром у цьому зоопарку назвала Н. Кузякіна дочку Мазайлів Рину [23, 238]. Своїм лицемірством, підлістю, зухвалістю, нахабством вона перевершує батьків. Їй справді личать анімальні риси вдачі, та відкриття їх читачеві і глядачеві здійснюється справжнім майстром драматургічного дійства через посередництво апробованого прийому – дзеркальності відтворення. З люстром Рина просто «зрослася», вся «вросла» в нього. Це вона задає тон такої сімейної гри, обов'язковим атрибутом якої є люстро як одухотворений предмет, на якому перевіряються правила й імпровізації напівбожевільних фантазій. Створюється враження, що в п'єсі більше тієї, «другої» Рини, кокетуючої акторки, ділової, красивої зовнішньо, але насправді потворної відсутністю інтелекту, своїм пласким мисленням, бездумністю і навіть жорстокістю дій. Мабуть, це було б складно показати у творі, уникнувши прямолінійності й публіцистичності та непотрібного дидактизму, якби автор не скористався нагодою запропонувати і читачам та глядачам зазирнути у те криве дзеркало, в якому шукають самоідентичності навиворіт його герої. «Коментуючи ситуацію «людина перед дзеркалом», М. Бахтін говорить, що **в дзеркалі особистість бачить не себе (для цього потрібна естетично компетентна позиція Іншого), але 1) особу, яка Я хоче показати Іншому; 2) реакцію на нього Іншого; 3) реакцію на реакцію Іншого.** Ця тріада, затуляюча Я від себе (схожа з триєдиною структурою театральної гри за Брехтом), неявно натякає на старовинну репутацію дзеркала як диявольського скла. Тому за наявності дзеркала людина не позбавляється самотності, але поглиблює її: у дзеркалі відбувається дурна об'єктивізація і насильна корекція автообразу Я, який склався в пам'яті» [12, 218].

З усією виразністю Мина, Рина і Лина, ці три варіанти одного типу, змальовуються як сімейний моноліт, до речі,

теж перед дзеркалом. Їхня фантазія прискорено прямує до грані абсурду. У дев'ятому акті четвертої дії все доведено до апогею:

«Всі троє перед дзеркалом.

Мазайло: – Чули? Помер Мазєнін, Мина Маркович.

Мазайлиха: – Засмучені тяжко, про це жалібно оповіщають всіх родичів і друзів дружина...

Рина: – І дочка Мазєніни... (Замислилась)» [25, 163]. Варто відмітити ту паралель, проведену драматургом між Мазєніними-батьками і їхньою дочкою, представницею молодого покоління, якому належало майбутнє. Образ сім'ї як внутрішнього суспільного форпосту теж увібрав у себе потворні риси калічення, що з новою силою постало в радянській іпостасі, котра вияскравлюється через універсальний прийом – дзеркального відтворення, – атрибут лукавого, карнавального світу, в якому Мазайли втратили себе, бо подбали про те, щоб відхреститися від історичних коренів. Саме тому дзеркало відіграє ідейно-естетичну роль «екрану», на якому виписана доля Мазайлів, їх минулого, сучасного і майбутнього. На цьому екрані без святкового глянцю демонструються картини минулого України і невтішного майбутнього, коли й далі плодитимуться безбатченки-мазайленята.

Тьотя Мотя Розторгуєва теж хоче себе побачити в дзеркалі родичкою «знаменитих» Мазєніних, відчути причетність до таких блаженних змін. Тьотя Мотя бачить себе в дзеркалі не зі своєю командною владністю, не зі своїм відчуттям зверхності, а висококультурною, мудрою...Насправді ж це завершений тип великоруської шовіністки, позбавленої здорового глузду. Через те вона не тільки поділяє величезну радість своїх родичів і їх піднесення, коли вони усвідомили зміну («– Ну, якось не віриться, чи давно було: Квач, Мазайло, Мазайлиха, Мазайлята, Мазайлівна... І от ми – Мазєніни, і от я нарешті – Мазєнін!» [25, 164]), але й сама мріє стати кращою: «– Треба буде й собі трошки одмінити прізвище. Розторгуєва – це прекрасне прізвище, та, на жаль, не модне тепер...От, наприклад, Мєталова-Темброва – зовсім інша річ...» [25, 164].

Цікавими у дзеркальному відбитку, як зосереджуюча мить життя, пасіонарна ситуація й екзистенційний вибір, є численні картини під спільною кодовою назвою «Уля в дзер-

калі». Ніжна красива емоційна дівчина з достеменним зовнішнім індексом українки любить похизуватися перед люстром. Невипадково автор у ремарці зазначає, що *Уля до люстра, як жадобна до води.* Цей портрет вимальовується вже з перших мікросцен п'єси. В люстрі передусім Уля хоче бачити себе красунею, з очима, як вечірні озерця в степу, гарно вдягненою, щасливою, заміжньою за перспективним юнаком. Та спершу, не розголошуючи таємницю, в дзеркалі треба знайти відповідь, що відчуває вона, і подумки поспитати в нього, чи Мока – гідна її партія і чи він захоплюється не тільки укрмовою, словниками й історією їх вивчення й укладання, але й нею, Улею. За її уявленнями, знайти собі «прекрасну партію» – значить самореалізуватися і самовизначитися. Але як? Вона не знає. І вагається між Сціллою і Харібдою–між Риною, що намовляє Улю зіграти на патріотичних почуттях Моки і відтягти його від обов'язків свідомого оборонця національних святинь, і Мокою, який усе більше переконує в своїй правоті, викликаючи дівчину на інтимний діалог сердець.

Не минає дзеркала і дядько Тарас, який за іронією долі опинився в такому близькому середовищі, якого йому скоріше хочеться уникнути, але зась. Будучи затятим українцем, він зраджує своїм національним почуттям, обдурюючи самого себе, виявляючи нестійкість характеру, невиразність, самозаспокоєність. Той Тарас, що в люстрі, вилаяв дядька Тараса за необдуманість дій, невпевненість у собі, бо втратив почуття реальності, а тому вже нікому не потрібний (хіба що двері відчиняти, коли хто прийде Мину Марковича вітати). Своєрідний самозвіт-покаяння здійснюється перед люстром: «А собі ти ще потрібний? (Подивився і почав сам себе в люстро лаяти)» [25, 165]. Таким чином, вирізьблення характеру, відкриття потаємних рис особистості М. Куліш художньо переконливо здійснює через показ процесу роздвоєння, який, за Ф. Достоєвським, одержав назву «двійництва» [3, 296] як надійного інструмента естетичного пізнання дисгармонійної людини в розчахнутому світі.

Дуже важливу роль у п'єсі відіграють **ремарки**. Передусім вони досконалий інструмент характеротворення, а водночас мають і певне суверенне значення, що виростає з контексту твору. Ремарка (від фр. «зауваження», «примітки») – пояснення, якими драматург супроводжує дію або уводить

у хід подій в п'єсі. Ремарки можуть виконувати роль експозиції героя – пояснювати вік, давати інформацію про зовнішній вигляд, одяг, а також душевний стан дійових осіб, їх поведінку, їхню інтонацію, розташування на сцені і характерні жести, рухи тощо. Описово-предметна ремарка здатна виражати символічну ознаку, має символічно-філософське забарвлення. Ремарки є тим цементом, що скріплює сцени-фрагменти тексту в єдине ціле, відіграючи, отже, і композиційну роль, прибираючи при цьому функції хронотопічної прив'язки і часово-просторової логіки дій. Займаючи часто біля третини всієї п'єси, ремарки наче продовжують філософсько-публіцистичну передмову автора і вказують не стільки на обстановку і характери, скільки містять авторський коментар до п'єси. Аналогічне навантаження виконують ремарки Мини Мазайла, бо блискуче впливають на характеристику героїв. Автор дуже майстерно, віртуозно доповнює репліки дійових осіб, підкреслює їхні особисті якості, то випереджає монологи, діалоги і полілоги героїв ремарками, спрямовуючи думку читача на головне, акцентуючи увагу на промовистих деталях. У п'єсі більше трьохсот ремарок, вони густо плетуть полотно авторських коментарів, відтворюють ставлення М. Куліша до своїх героїв, працюють і на розкриття невидимого боку речей, вибудовують підтекст. Система ремарок (а без них п'єса просто була б блідою і невиразною), складає враження, що автор симпатизує Мокієві. Його репліки, адресовані Улі, доповнюються спокійними ремарками, злісними – ті, що звернені до Баронової-Козино, іронічними – до Рини, рішучими – до батька.

Сцена родинного диспуту – **симпозіону** – з приводу українізації і зміни непрестижного (на думку малоросів) статусу Мазайлів на престижний через зміну прізвища була б декларативною і художньо мало продуктивною, якби не ремаркові спостереження, сконцентровано представлені в тому, як тьотя Мотя, ця владна перекупка- «спасителька» Мазєнніних, впевнено верховодила в дискусії, будучи її «предсідателем». Особливої впевненості їй надавали не тільки могутня тілесність, а й каблучка. Драматург дуже вдало підкреслює силу тьоті Моті ремарками: *зацокотіла каблучкою, грізно зацокотіла каблучкою, владно зацокотіла каблучкою.* За допомогою каблучки і підвищеного тону, нетолерантної манери говорити тьотя Мотя «предсідательствувала», наче все життя тільки тим і займалася. Слизька хит-

рунка, трохи «дипломатка», вона постає завдяки ремарковому супроводу як страшна в критичній ситуації, якої злякався навіть дядько Тарас, коли голосували, бо тітка «встромила гострі свої очиці в дядька Тараса» [25, 152].

Цікаво подає автор амбівалентний стан дядька Тараса, особливо в сцені симпозіону, коли його роздвоєність дається взнаки у сімейному голосуванні. Робить він це за допомогою слів, сказаних в сторону, як в старовинних комедіях і, зокрема, творах Мольєра: «*Дядько Тарас.* — Краще Мазайловський! (Нишком: «Похоже на гетьман Виговський»)

— Ну, тоді на Мазайлович. (Нишком: гетьман Самойлович)[25, 151].

Смішною і потворною в новому часі, коли начебто змінився старий устрій, виступає виразний релікт минувшини — Баронова-Козино, «гімназіяльна вчителька «правільних проізношеній», яку М. Куліш виявкравлює переважно крізь призму ремарки, бо її словесна партія складається з нечисленних висловлювань-звертань до минулого досвіду праці з учнями і підтекстово переданого емоційного напруження через страх втратити роботу, яку вона ледве надибала завдяки бажанню Мазайла брати уроки «правільних проізношеній».

Ніякі засоби не можуть такою мірою служити характеристиці дійових осіб, як їхня **мова**. А мова героїв «Мини Мазайла» не тільки чітка, колоритна, але передусім індивідуалізована. Репліками герої висловлюють своє ставлення один до одного, в монологах опрозорюється сутність натури, в діалогах і полілогах — глибинні пласти свідомості і підсвідомості, рівень духовності і бездуховності. Завдяки інструментовці мовних партій, Рина постає як брутальна лицеміка. То вона звертається богомільне й улесливо до Улі («Улюню», «золотко»), то кричить, лаючись, грубо називаючи її Улькою.

« — Ослице!» — звертається до матері дочка.

« — Уб'ю» (репліка батька, звернена до Мокія. — В. С.)

«*Мазайлиха*: — Минасю, яка грубість»[25, 89].

Водночас родинна таємна рада думає, як і що робити з Мокієм, щоб відвернути від українства.

«*Мати*: — Ну що тепер з ним робити? Що? Ах, боже мій, що? Може проклясти?» (Найстрашніше, що може бути. — В. С.)

«*Мазайло*: — Убити, кажу!» [25, 89].

Дядько Тарас у цьому мовному і мовознавчому водевілі виступає справжнім бунтівником.

Цікавою з точки зору мовної індивідуалізації є сцена, коли хлопці-комсомольці, які приходять рятувати Моку в дискусії-поєдинку з тьотею Мотею, самовиражаються в репліках, лексичний склад яких насичено завченими газетними фразами, сповненими показної офіційності і злободенної фразеології.

Художня майстерність драматурга, його мистецький дар виявляється **в композиції**, в умінні так організувати текст, змонтувати окремі епізоди, елементи в єдине ціле, що досягається гармонія і естетична досконалість. За твердженням теоретиків, композиція — це передусім встановлення центру зору митця. Адже встановлення причин і наслідків, а отже, побудова сюжету і характерів, значною мірою залежать від світогляду художника; в світовій літературі відомі випадки, коли талант підказував митцеві одне художнє рішення, а світогляд — інше. Це позначалось на творі. Невипадково Є. Холодов визначає композицію як «організацію драматичної дії в часі і просторі» [37, 56]. В композиції п'єси багато залежить від того, **що** драматург визнає потрібним і **що** несуттєвим, другорядним.

Автор «Мини Мазайла» володів умінням вибрати місце для дії (саме ним є дім Мазайлів, в якому замість ладу цілковитий безлад і метушня, що його руйнує, підриваючи основи родинної впорядкованості), підкорити динаміці дії, розташовувати окремі сцени, щоб вони органічно входили до єдиного цілого. Все, що відбувається в сім'ї Мазайлів упродовж кількох днів, **становить експозицію п'єси**. Комедія складається із чотирьох дій. Кулішеві дорікали за надмірність слів у творі, що становило деякі режисерські труднощі. Проте театральні якості п'єси «значні і незаперечні; хоча сама театральність має тут особливий, неординарний характер» [23, 263].

Зав'язка п'єси формується протягом двох перших дій: Мина повертається із загсу після подання заяви на зміну прізвища, приїжджають тьотя Мотя і дядько Тарас, контроверсійно налаштована рідня. Мина бере «лекції правільних проізношеній», щоб рішуче відірватися від минулого і перейти в протилежний стан. Зацікавлюють читача діяння Улі і Рини, прихід комсомольців, друзів Мокія.

Кульмінаційним моментом є публікація в газеті рішення про зміну прізвища «Мазайло» на «Мазєнін», хоча передує цьому ціла кульмінаційно вагома дискусія, розгорнута в третій дії.

Розв'язка-завершення подій, вирішення суперечностей (конфлікту) сюжету в талановитих творах визначається зав'язкою. *Розв'язка в «Мині Мазайлі» раптова, неждана, рішуче перериває розвиток подій:* « — За постановою комісії в справах українізації, що перевірила апарат Донвугілля, звільнено з посади за систематичний і зловмисний опір українізації службовця М. М. Мазайла-Мазєніна» [25, 170]. За силою емоцій та естетичною навантаженістю вона схожа на німу сцену, якою завершується «Ревізор» М. Гоголя. Яскравий художній талант М. Куліша особливо позначився

в тому, що п'єса характеризується розвиненою образною системою, в якій є місце і для умовності, і для образів-символів. Слово «символ» походить від грецького слова symbolom – «умовний, пізнавальний знак». Художня виразність символічного образу, як показують численні літературні зразки, може бути дуже значною. Куліш у п'єсі використовує такі символи, як: **м'яч, дзеркало, каблучка, дзвінок, склянка з водою, газета, тека,** які своєю наявністю впливають на способи опрозорення характерів героїв, вчинки і мотивацію поведінки. Таким чином, творча палітра М. Куліша надзвичайно різноманітна. Всі вжиті ним засоби націлені на розкриття болючих проблем національної духовності і бездуховності, трагічності епохи і підкорені завданню їх стереоскопічного осягнення за допомогою виразної художньої мови. Завдяки цьому п'єса «Мина Мазайло» є естетично досконалим твором. Аналіз провідних граней поетики це блискуче підтверджує.

* * *

Дослідження в єдності змісту і форми лиш однієї п'єси зі спадщини Миколи Куліша безперечно доводить, що з його ім'ям і естетичним результатом пов'язано епохальний рівень у розвитку української драматургії XX віку, дія якого відлунювала і відлунює і в наш час, як і в наступні епохи, бо має неперебутню сутність. Це передусім зумовлене активним звертанням непересічного митця до світових скарбів, його вмінням глибоко переконливо трактувати загальнолюдські цінності, що мають універсальний характер, його талантом передбачити майбутнє і продукувати традиції, які здатні стати підложжям для новаторства інших.

Таким чином, можна говорити про цілий материк на ймення «Драматургія Миколи Куліша», вивчення якого по горизонталі і вертикалі – завдання перспективне не лише для осмислення національного досвіду, але і шляхів розвитку світових якостей духовності. Мабуть, тому ще за життя Миколи Куліша склався стереотип порівняння його творчих здобутків з надбаннями Шекспіра, Мольєра та іншими культурними вершинами. «Як добре, що нині ім`я Куліша – прописними літерами вписано в історії української літератури», – зазначив Юрій Смолич [33, 75]. Слова, сказані Ю. Смоличем, приєднуються до тих прекрасних і щирих відгуків сучасників драматурга – Остапа Вишні, І. Дніпровського, І. Сенченка та інших. Відрадним є те, що і літературне кредо, і художні відкриття митця інтерпретовані у сучасних літературознавчих працях, в яких йдеться про те, що М. Куліш «вгадав природу» свого таланту, а головне – осмислив своє призначення як громадянина України й світу. Серед знавців й дослідників творчості славетного драматурга Н. Кузякіна однією з перших зіставила М. Куліша з драматургами Заходу, старшими за нього Б. Шоу та Л. Піранделло, і одного покоління з ним – такими як Ю. О'Ніл, Ш. О'Кейсі, Б. Брехт, Ж. Жіроду, Ф.-Г. Лорка. Але спеціальне дослідження інтертекстуальності творчості письменника ще попереду. Адже творча практика вітчизняного драматурга вписується в контекст пульсації світових живлющих джерел, бо це було природно для його таланту, з одного боку, а з другого, – викликалося кардинальністю змін, які зумовлював і яких потребував новий час і культурний феномен XX ст. На сторінках «Літературної України» В. Яворівський назвав українську літературу на духовній карті світу явищем унікальним. Сакраментальна фраза, що рукописи не горять, дає віру в те, що українська література, відроджена в час культурного і національного рісорджіменто, органічно увійде в неповторну скарбницю світового мистецтва.

І заслуга автора «Мини Мазайла» в цьому справді унікальна.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аникст А.* Теория драмы на Западе во II половине XIX века: История учений о драме. – М., 1988.
2. *Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.* Энциклопедия символов. – М., 1998.
3. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
4. *Бічуя Н.* Десять слів поета (Повість-есе про Миколу Куліша та Леся Курбаса) //Жовтень. – 1986. – № 6.
5. *Бобинський В. М.* Куліш «Мина Мазайло» // Вікна. – 1930. – №1.
6. *Бойченко В.* Хто ж подолає байдужість (Вшанування пам'яті М. Куліша) // Літ. Україна. – 1987. – 26 листопада.
7. *Вакуленко Д.* Життя гарячої епохи (До 90-річчя з дня народження М. Куліша) // Дніпро. – 1982. – № 12.
8. *Вакуленко Д.* Талант не підвладний часу// Київ. – 1988. – № 7.
9. *Вишня Остап.* Чухраїнці // Вітчизна. – 1989. – № 2.
10. *Гречанюк С.* Сучасник поколінь прийдешніх // Українська мова та література в школі. – 1989. – № 2. – С. 7-18.
11. *Замятин Е.* Мы // Избранное. – М., 1989.
12. *Исупов К. Г.* Зеркало // Культурология. XX век. Энциклопедия. В двух томах. – С.-Пб., 1998. – Т. 1. – С. 217-219.
13. *Ковалів Ю.* Так камо грядеши?//Рад. літературознавство. – 1989. – №6.
14. *Крижанівський С.* Передмова до книги В. Винниченка «Намисто». – К., 1989.
15. *Корогодський Роман.* Довженко в полоні. – К., 2000.
16. *Костенко Ліна.* Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. – К., 1999.
17. *Кузякіна Н.* Архівні сторінки... – К., 1992.
18. *Кузякіна Н.* Драматург Микола Куліш. – К., 1962.