

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

МЕЛЬНИЧУК Олена Миколаївна

УДК 008:7.036(477)

**СИМВОЛІСТСЬКІ ПОШУКИ ЯКОВА МАМОНТОВА
В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІСТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

26.00.01 – Теорія та історія культури

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
Станіславська Катерина Ігорівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2014

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	10
1.1. Провідні тенденції модерністської культури України	10
1.2. Символізм як художньо-естетична течія в культурі України першої чверті ХХ століття	20
1.3. Рецепція драматичних творів Я. Мамонтова в українській науковій думці	29
Висновки до I розділу	42
РОЗДІЛ II. ДРАМАТУРГІЯ ЯКОВА МАМОНТОВА У ВИМІРАХ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МОДЕРНІСТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	44
2.1. Філософсько-символістські впливи сучасників на творчість Я. Мамонтова.....	44
2.2. Проблематика неподоланої самотності митця у творчості Г. Ібсена та Я. Мамонтова	60
Висновки до II розділу	83
РОЗДІЛ III. ТВОРЧІСТЬ ЯКОВА МАМОНТОВА У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ	85
3.1. Драматичні етюди Я. Мамонтова: загальнокультурні інтертекстуальні зв'язки	85
3.2. Символістські та ідейно-тематичні паралелі творчості Я. Мамонтова і В. Винниченка у контексті культури доби	102
3.3. Соціальна та національна проблематика в символістських драмах Я. Мамонтова.....	120
3.3.1. Своєрідність розкриття соціальних та національних питань у драматургії Я. Мамонтова в контексті української культури	120
3.3.2. Соціально-національна тематика пореволюційної доби у творчості Я. Мамонтова та М. Куліша: компаративний аналіз	136
Висновки до III розділу.....	149
ВИСНОВКИ	152
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	163

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Нове осмислення творчого доробку українських діячів літературно-мистецького процесу початку ХХ ст. завжди на часі. Особливо, коли йдеться про таку постать, як Яків Мамонтов, творчість якого була несправедливо забута і досі ще не досліджена належним чином. Вилучення із соціокультурного обігу імені цього митця спотворювало об'єктивну картину розвитку української культури одразу в кількох галузях, адже у нелегкий для країни час він був активним діячем у багатьох сферах суспільно-культурного життя. Процес відродження національної мистецької спадщини повернув із забуття, поряд з іменами плеяди визначних діячів, і особистість Я. Мамонтова – поета і новеліста, драматурга і театрального критика, педагога, історика театру і теоретика драми. Уродженець Сумщини, життєвий та творчий шлях якого пройшов на Харківщині, здійснив вагомий внесок в національну культуру. Ним по праву пишається не лише Слобожанщина, але й уся Україна.

Грунтовного переосмислення сьогодні вимагає чи не весь творчий доробок митця, а особливо його рання символістська драматургія, яка у своїх ідейно-типологічних зв'язках та індивідуальній своєрідності, поряд з творами Лесі Українки, В. Винниченка О. Олеся, С. Черкасенка гідно презентує українське модерне мистецтво в європейському культурному просторі.

Я. Мамонтов стверджував: «драматургія – окрема форма письменства, а письменство – одна з найбільших галузей мистецтва. Отже, драматургія – теж мистецтво» [123, с. 38]. Мистецький простір початку ХХ ст., з усією мозаїчністю проявів, інтерпретувався теоретиками у контексті модернізму. Відтак увагу дослідження зосереджено на питаннях становлення модерністського мистецтва в театральній культурі України першої чверті ХХ ст. та специфіки функціонування, зокрема в драматургії, загальноєвропейського художнього напрямку – символізму.

Символістська драма – самобутнє та цікаве явище світової культури. Неупереджений погляд на цей літературно-мистецький феномен, вияв його специфічних рис та особливостей у контексті розвитку українського театрального середовища допоможе визначити його місце серед складових тогочасного літературно-мистецького процесу в історії національної культури.

Актуальність теми дисертаційної роботи зумовлена інтересом до проблем становлення та розвитку української символістської драми в контексті культури доби, адже на сьогодні як мистецтвознавство, так і українська культурологія не мають спеціальних праць, присвячених символістській драматургії Я. Мамонтова. Окремі твори автора оглядово розглядаються у межах загальних досліджень української модерністської драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст. (А. Біла, Г. Веселовська, О. Гудзенко, А. Криловець, М. Кудрявцев, Н. Мірошніченко, А. Матющенко, О. Олійник, С. Хороб, Н. Щур).

Наукове осмислення символістської драматургії митця в контексті української та європейської філософської й культурологічно-естетичної думки дає змогу окреслити коло екзистенційних, онтологічних, соціально- й морально-філософських, гносеологічних, аксіологічних, культурологічних та інших питань. З метою виявлення функціонування та аналізу феномену української символістської драми у контексті європейської театральної культури й належного обґрунтування її вагомих мистецьких чинників це явище вимагає зіставлення з європейським художнім контекстом, проведення текстуальних та контекстуальних стильових паралелей, що і зумовило вибір теми дисертації: **«Символістські пошуки Якова Мамонтова в контексті модерністської культури України».**

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії, історії культури та музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Дослідження є частиною комплексної теми НАКККіМ «Культура і мистецтво в сучасному

державотворчому процесі» (протокол Вченої ради НАКККіМ № 2 від 12 березня 1994 р.).

Мета і задачі дослідження.

Мета дослідження – виявити символістські тенденції творчості Якова Мамонтова у її ідейно-типологічних зв'язках із зразками української та західноєвропейської драматургії та визначити місце й значення творчого доробку митця в українській модерністській культурі.

Задачі дослідження:

– визначити особливості становлення модерністської культури України першої чверті ХХ ст., з'ясувати специфіку функціонування в драматургії загальноєвропейського художнього напрямку – символізму;

– простежити рецепцію драматичних творів Я. Мамонтова в українській науковій думці;

– виявити специфіку європейського феномену «нової драми» в театральній практиці України першої чверті ХХ ст. та з'ясувати її вплив на формування авторської концепції людини і світу;

– встановити тематичні паралелі «нової драми» Г. Ібсена та драматургії Я. Мамонтова, виявити і охарактеризувати мотивну структуру творів;

– окреслити естетичні та жанрово-стильові пошуки Я. Мамонтова у контексті української модерністської драматургії;

– виявити особливості впливу драматургії В. Винниченка на творчість Я. Мамонтова;

– розкрити специфіку функціонування соціальної та національної проблематики у романтичній та модерністській естетиці;

– виявити своєрідність розкриття соціально-національних питань у творах Я. Мамонтова пореволюційної доби, з'ясувати його світоглядні домінанти та ставлення до християнської релігії та моралі;

– аргументувати ідейно-естетичну бінарність творчої стратегії Я. Мамонтова: збереження національно-культурної ідентичності та збагачення її надбаннями європейської культури.

Об'єкт дослідження – модерністська культура України.

Предмет дослідження – символістські засади творчості Якова Мамонтова у контексті культури модернізму.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети було застосовано такі методи дослідження: *історичний, історико-порівняльний та історико-генетичний* при розгляді історичних аспектів роботи; *методи герменевтики, театральної семіології та театрознавчого аналізу* – у процесі вивчення драматичних текстів; *порівняльно-типологічний, структурно-семіотичний* методи та *метод мотивного аналізу* – при зіставленні драматичних творів різних періодів, жанрів, стилів; *психоаналітичний* метод слугував для ґрунтовного і всебічного аналізу художнього образу. Осмислення культурно-мистецьких реалій, здійснення структуризації матеріалу та визначення категоріально-понятійного апарату спонукало до застосування *феноменологічного та аналітичного* підходів. Названі методи допомогли виявити специфіку художнього світу, змодельованого у творчості Я. Мамонтова.

Дисертаційна робота ґрунтується на загальних науково-дослідницьких принципах історизму, системному та культурологічному підходах до театрального мистецтва (В. Іванов, М. Каган, Н. Корнієнко та ін.).

Теоретичною основою дисертації стали праці українських та зарубіжних мистецтвознавців, літературознавців, філософів, естетиків, психологів (Г.-Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Ф. Ніцше, З. Фройд, Д. Чижевський, О. Шпенглер, К.-Г. Юнг та ін.), дослідження сучасних науковців у галузі української театрознавчої думки (Г. Веселовська, М. Гринишина, О. Клековкін, Г. Липова та ін.). Об'єкт дослідження зумовив звернення до робіт з історії української драматургії й театру, теорії драми, присвячених аналізу творчості Я. Мамонтова (О. Бабишкін, Н. Кузякіна, О. Левченко,

І. Михайлин, Н. Мірошніченко, П. Перепелиця та ін.). Досліджуючи творчий доробок Я. Мамонтова як культурно-естетичний феномен, ми спирались на праці таких українських науковців, як: Й. Кисельов, Ю. Костюк, А. Кравченко, М. Острик. У дисертації знайшли своє продовження наукові концепції праць, присвячених явищу українського модернізму (О. Островерх, М. Ржевська, Л. Савицька, І. Савчук, О. Слюсаренко) та українському символізму у драматургії (А. Матющенко, Л. Мороз, О. Олійник та ін.).

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що в дисертації:

Уперше:

- доведено, що символістська драматургія Я. Мамонтова є прикладом інтеграції української культури в європейський культурний простір;
- запропоновано новий підхід щодо освоєння творчості драматурга – загальнокультурної інтертекстуальної інтерпретації;
- встановлено специфіку функціонування образу «живого символу» у творчості Я. Мамонтова.

Набули подальшого розвитку:

- теорія модерністського синтезу мистецтв у творчому доробку Я. Мамонтова;
- виявлення новаторських рис творчої манери письма Я. Мамонтова.

Уточнено:

- факти звернення професійних театрів та аматорських колективів до творчості драматурга.

Зроблено низку авторських припущень, на підставі яких можна стверджувати, що драматургія Я. Мамонтова презентує загальнокультурні та інтертекстуальні зв'язки з творчістю В. Шекспіра, Г. Ібсена, Ф. Ніцше, О. Шпенглера, А. Чехова, А. Рембо, І. Франка, В. Винниченка, Лесі Українки.

Практичне значення одержаних результатів. Результати наукового дослідження можуть бути використані при підготовці навчальних курсів з «Теорії драми», «Історії української культури ХХ ст.», «Історії українського

театру», у підготовці семінарів із проблем методики сценічного втілення драматичного тексту.

Результати дисертації було використано при розробці навчальних дисциплін «Режисура та майстерність актора», «Теорія драми», «Основи режисури», «Режисура малих театральних форм», що викладаються дисертантом на кафедрі театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету.

Матеріали і висновки дослідження, висвітлюючи проблему символістських засад української драматургії початку ХХ ст., стимулюють подальше осмислення її своєрідності. Оцінка п'єс у модерністському контексті розширить спектр їх трактування і суттєво збільшить можливості ґрунтовного аналізу загальних тенденцій розвитку українського театального мистецтва. Дослідження сприятиме активізації міждисциплінарних наукових зв'язків, стимулюючи динаміку входження української культури в європейський мистецький процес.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії, історії культури та музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури України. Основні положення й результати роботи були представлені автором на науково-теоретичних, науково-практичних, науково-творчих конференціях:

– *міжнародних* (або з міжнародною участю): «Інституційні засади культуротворення: історія та сучасність» (Київ, 11–12 травня 2012 р.); «Современное социально-гуманитарное знание в России и за рубежом» (Перм, 15–20 жовтня 2012 р.); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 8–9 листопада 2012 р.);

– *всеукраїнських*: «Проблеми формування інформаційної культури особистості» (Маріуполь, 2 листопада 2012 р.); «Культурна динаміка України в світовому просторі» (Рівне, 15–16 листопада 2012 р.); «Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри» (Київ, 18–19

квітня 2013 р.); «Українська культура у розмаїтті виявів» (Рівне, 12–13 листопада 2013 р.).

Публікації. Основні результати дисертації викладено в 11 одноосібних публікаціях, з них: 6 – у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «мистецтвознавство»; 1 – у науковому періодичному виданні іншої держави; 4 – у збірниках матеріалів конференцій.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Провідні тенденції модерністської культури України

Поняття «модернізм» прийшло з європейського Заходу внаслідок зміни естетичних орієнтацій, яка відбулася наприкінці століття, відбиваючи загальне почуття сучасності – модерності [147, с. 43]. Модернізм являє собою художньо-естетичну систему, що виникла на початку ХХ ст. як своєрідне відображення протиріч масової та індивідуалістичної свідомості. Він позначився на усіх галузях художньої творчості.

Модернізм об'єднує у собі багато відносно самостійних ідейно-художніх напрямів, не рівнозначних за соціальним та культурно-історичним значенням, кожен з яких має свою визначену ідейно-естетичну та художньо-стильову специфіку, але водночас проявляє принципову філософсько-світоглядну і соціокультурну спільність з іншими. Загальні тенденції для різних напрямків та течій модернізму не виключають їх різнобічних стильових пошуків, спільною особливістю яких є абстрактне заперечення попередніх художніх форм та основних естетичних принципів: зображальності – в образотворчому мистецтві, звукової організації – в музиці, осмисленості художньої мови – в мистецтві слова, логіки розгортання драматичної дії – у театрі [219, с. 211].

Філософсько-світоглядною основою модернізму стали ідеї ірраціонального волюнтаризму А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, інтуїтивізму А. Бергсона, феноменології Е. Гусерля, психоаналізу З. Фрейда та К. Г. Юнга, екзистенціалізму М. Хайдеггера.

Мистецьке життя як Європи, так і України кінця ХІХ – початку ХХ ст. вирізнялося надзвичайною динамікою, зміною поколінь митців, стилів, напрямів. Справжнім явищем у мистецтві на зламі століть став стиль модерн – своєрідний, розпізнаваний за виразними, але не зовсім визначеними

ознаками, які характеризували не тільки мистецтво, але і стиль життя. «Майстри модерну, наполегливо намагаючись зробити побут мистецтвом, а мистецтво побутом, створили певну універсальну пластичну систему, виразні засоби якої характерні й для монументального панно й для фасону плаття, для живописного полотна і ложки чи виделки на столі» [99, с. 260]. Модерн являє собою сукупність спроб сформувати цілісний художній стиль, якому ворожа еkleктика. Його вирізняють поетика символізму, підкреслений естетизм у трактуванні незначних деталей, захопленість національно-романтичними мотивами, акцент на індивідуальній оригінальності та новаторстві митця.

Появу стилю модерн науковці пояснюють різними причинами. Однією з них називають демократизацію суспільного життя, коли гаслом часу стала доступність краси для народу. «У модерні виняткове і масове не співпадали, але масове схилилося до унікально-особистісного, в результаті чого індивідуальне відразу ставало надбанням загалу» [99, с. 260].

Найвиразніше модерн проявився в архітектурі. Свого часу, будучи відкинутим наступними поколіннями окремих художніх діячів, модерн поступово стає ледь не уособленням несмаку в мистецтві. Лише згодом, завдяки пильній увазі мистецтвознавців до модерну, виявилась упередженість і передчасність такої думки. Модерн – явище багатопланове та суперечливе, антиномічне у своєму прояві. Саме воно виявляє ідею синтезу мистецтв.

Дослідники вбачають зв'язок модерну з символізмом і, найперше, у його життєтворчій сутності. Науковці відзначають однаково притаманну поезії символізму та архітектурі модерну семантичну двозначність. Як зазначає С. Павличко, «модернізм у мистецтві означав передовсім символізм, який можна розуміти в широкому й вузькому сенсі. У вузькому сенсі – це творчість групи французьких поетів – Мореаса, Лафарга та інших, у широкому – це естетика, яка будується на постулаті про те, що реальний світ є символічним відображенням певних ідей, і в цьому сенсі його

представниками або предтечами є також Бодлер, Малларме, Рембо, Верлен» [147, с. 43].

Аналізуючи статтю «Поезія як мистецтво» («Музагет», 1919) Д. Загула – одного з теоретиків українського символізму, Р. Піхманець зазначає, що український модернізм – «новаторський рух у літературі та мистецтві, спрямований на самоусвідомлення літератури як такої й оновлення її художніх форм, на розширення можливостей красного письменства і наближення його до світового». У статті ж Д. Загул намагався виокремити ту об'єднуючу парадигму, на основі якої новітні течії та угруповання творять свої художні й теоретичні структури: «Митець може йти двома шляхами: найвірнішої репродукції життя (що дає «тенденцію поширення життя», натуралізм) або шляхом сутнісної «переробки сирого матеріалу», і тоді «говоримо про градацію, підвищення, степенування життя» [154, с. 176]. Саме другий тип художнього синтезу, на думку автора, є домінантою новітнього письменства.

Мистецтво зламу XIX – XX ст., з усією багатолікістю проявів, інтерпретувалося теоретиками у контексті модернізму. Застосування до української драматургії цього періоду термінів «реалізм», «неоромантизм» та «соцреалізм», які вживалися в радянському та частково пострадянському мистецтвознавстві, презентує викривлену картину означеного явища. По-перше, це спотворює і обмежує значення справжніх тенденцій розвитку, а по-друге, штучно виокремлює українську драматургію зі світового процесу, тому важливо не лише ввести її в загальноєвропейський мистецький контекст, а й з'ясувати, у чому полягає оригінальність української версії [131, с. 4], – слушно зауважує Н. Мірошніченко.

На початку XX ст. у вітчизняному мистецтві широко пропагувалася теза «від реалізму до символізму», адже символізм, як художня течія та естетично-філософська концепція, що виникла у Франції у 60–70 рр. XIX ст., пізніше переріс у загальноєвропейське культурне явище, заповонивши театр, живопис, музику. Втім, від початку він зароджувався як літературний напрям

і, відтак, виразно позначився на європейській та українській драматургії, що зумовило становлення принципово нової драми.

Науковий термін «нова драма» застосовується для визначення творчості тих драматургів і цілих драматургічних стилів, які на межі ХХ ст. намагались радикально перебудувати традиційну драму. Сюди відносять таких різних письменників, як Г. Ібсен і А. Стрінберг, Е. Золя і Г. Гауптман, Б. Шоу і М. Метерлінк та багатьох інших; творчість більшості з них групують навколо двох протилежних і, разом із тим, часто взаємопов'язаних напрямів: натуралізму і символізму [3, с. 140]. У статті «Театральний розпад» Яків Мамонтов пише: «В ХХ ст. натуралізм вже нікого не міг задовольнити: тепер ніхто вже не дивиться на мистецтво як на «сурогат дійсності» [123, с. 227].

Складність і суперечливість літературно-мистецького процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст. породжувала непросту взаємодію різних стилів та напрямів, спільною особливістю яких було, як слушно вказувала Н. Калениченко, «шукання «нового бачення» світу, «нової точки зору», спрямування на психологізацію і ліризацію літератури, використання сугестійної сили мистецтва» [74, с. 228]. Цікаву думку з цього приводу висловив М. Горький: «Якщо говорити про «стилі» і «напрями», то мимоволі згадуються Пушкін і Толстой. В їх реалістичному мистецтві є елементи і романтизму, і класицизму, і, якщо хочете, – символізму. Точніше, – *багатоплановий реалізм* повинен лягти в основу творчості наших художників» [74, с. 245].

Не був осторонь цієї проблеми і Я. Мамонтов, який у праці «З листів до молодого режисера» пише: «...ні натуралізму, ні реалізму, ні конструктивізму в їх чистих формах у нас зараз нема <...> Це «сьогодні» характеризується амальгамацією суперечних впливів, як висловлюється Л. Курбас, або, за моєю термінологією, конструктивно-реалістичним стандартом» [123, с. 261].

У свою чергу теоретик української драматургії М. Вороний у статті «Театральне мистецтво і український театр» (1913) аналізує дві важливі течії тогочасного мистецького процесу: неореалістичну і загальносимволічну. Він зауважує, що обидві ці течії єднає одна спільна риса – відкидання натуралістичних методів старого театру. Але символічна драма (п'єси Моріса Метерлінка) «хоче виявити те трагічне, що існує в щоденнім житті, що можна відчувати, але нелегко показати, тому що основа трагізму тут не матеріальна; вона стає на шлях філософічного і релігійного пізнання, намагається відгадати містичні таємниці потойбічного існування <...> Вона мусить, таким робом, віддалятися від реальної дійсності і заглиблюватися у сфери туманного і незрозумілого» [32, с. 383] – відтак розриває всі зв'язки з традиціями попередньої драми. Натомість «неореалістична школа в своїй творчості натуралістичних засобів не цурається, а тільки послабляє їх значення, відсуваючи на другий план <...> її теорія особливого перевороту не робить. Вона вертає натуралістичну драму до її першого джерела реалізму і поглиблює самий метод, переносячи центр ваги в драмі на інше місце, власне – на психологічну концепцію п'єси» [32, с. 382].

Поділяючи думку А. Шопенгауера про те, що мета драми полягає у показі на окремім прикладі, що таке буття і сутність людини, М. Вороний доходить висновку, що неореалістична школа безперечно має для цього найбільше відповідних художніх засобів [32, с. 383].

Як справедливо зазначила Т. Свєрбилова, «епоху модернізму в українській драматургії репрезентують і останні п'єси корифеїв, і міфопоетичні поеми Лесі Українки, і експериментально-психологічна драматургія В. Винниченка, і символістські етюди О. Олесья, і неоромантизм С. Черкасенка, і соціальна драма Г. Хоткевича, і історична драма Л. Старицької-Черняхівської, і перші спроби майбутнього авангарду 20-х рр. – І. Кочерги, Я. Мамонтова. Всі ці різнобарвні явища об'єднує потяг до театрального новаторства» [168, с. 369].

Самобутнім та цікавим явищем у вітчизняній науці є символістська драма початку ХХ ст. Процес її становлення тісно пов'язаний із загальними закономірностями формування національної культури.

Безперечно, кожна доба має свої прикметні особливості, продиктовані часом, соціальними та політичними чинниками, що відрізняє її від попередньої чи наступної. Але, будучи ланкою одного історичного ланцюга, вона закономірно продовжує попередню, отримавши у спадок, у тій чи іншій мірі, спільні риси. Осмислюючи символістську драматургію 20-х рр. ХХ ст., особливості її походження і розвитку, можна погодитись з думкою О. Гудзенко про те, що в драматургії того періоду «неоднозначно моделювалося силове поле романтичних течій і новітніх віянь» [40, с. 1]. Хоча «європейський модернізм одним зі своїх завдань мав ревізію й розвінчання романтичних ідеалів, романтичної естетики. Неоднозначність зображуваних вчинків і ситуацій, релятивність цінностей акцентується саме в модернізмі» [2, с. 235].

На початку ХХ ст. здавалося, що нові художні відкриття цілком заперечують попередні. Втім, з відстані часу очевидними є успадковані власне драматургією художньо-тематичні категорії романтичної традиції. Шукаючи нові зображальні засоби, коригуючи свої ідейні позиції, учасники того літературно-мистецького процесу пильно стежили за доробками як своїх сучасників, так і попередників, збагачували культурну скарбницю своєї нації, до долі якої не були байдужими.

Становлення української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст. навряд чи можна аналізувати поза європейським контекстом. Модернізм в Україні, яка існувала в умовах поневолення і бездержавності, розвиваючись під дією літературних впливів Західної Європи, Росії та внутрішніх чинників, мав свою прикметну особливість – національну проблематику, і тому був соціально заангажованим. Це часто негативно впливало на художній та естетичний рівень творів. Разом з тим, можемо говорити і про певний позитив, «оскільки драматичні акорди визвольних потуг, божественна музика

національного воскресіння у поєднанні, скажімо, з елементами символічної поетики давали самотній стильовий синтез» [154, с. 183], – зазначає Р. Піхманець. Ця особливість забезпечувала певну винятковість українського модерного мистецтва.

В цілому, модернізм тлумачиться як продукт кризових явищ: історична криза культури, європейського ренесансу, позитивістських вартостей. Дане твердження правильне і стосовно становлення українського модернізму, та все ж не охоплює деякі важливі моменти. У праці «Світова місія України» В. Пачовський проголошує парадоксальну, на перший погляд, думку про те, що визначальний вплив на творчий вибір «молодих», докорінно змінивши не лише їхні світоглядні орієнтири, а й художні принципи, мала РУП-івська «Самостійна Україна» М. Міхновського (1900), де підносився ідеал національно-політичної самостійності України, адже сама ідея незалежності вітчизни на той час уже мала певну, хоч і не тривку історію [154, с. 178].

Разом з тим, в українському культурному просторі «...жила тенденція «європеїзаторства», почата театром М. Садовського (1907–1918 рр. в Києві), талановито загострена Л. Курбасом («Молодий театр», 1918–1919 рр.) і широко виявлена Державним драматичним театром ім. Т. Шевченка, заснованим у 1919 р. в Києві» [123, с. 234]. Під цим лозунгом об'єднувалися українські митці досить різноманітних соціальних і мистецьких орієнтацій.

В театральній-публіцистичній статті «Під молотом доби» (До ювілею театру ім. І. Франка (28/1 1920 – 28/1 1925) Яків Мамонтов писав: «Насамперед з'ясуємо, що являв собою український театр в 1920 році <...> Для всіх було ясно, що він мусить піднятися на рівень європейських мистецьких і технічних засобів. Але як це зробити в українських обставинах того часу <...> В 1920 р. наша театральна «європеїзація» ледве виходила з пелюшок, а над нею вже грізним *momento mori* висіло питання: та чи потрібний для нашого життя (військовий комунізм, горожанська війна, голод і т. п.) так званий європейський репертуар зо всім його буржуазним антуражем?» [123, с. 234].

Початок ХХ ст. для України був відзначений долученням до загальноросійського визвольного руху. Творча енергія, що протистояла руйнівним силам кінця ХІХ – початку ХХ ст., створила потужну хвилю оновлення, зачепила різні форми суспільної свідомості, в тому числі й художню. Жага очищення, вдосконалення – вітчизни, суспільства, людини – поєднувалась з неухильним прагненням до світопізнання. На новому етапі театр, здавалось, став не тільки головним серед мистецтв, але й ніби центром життя, установою, де людина повинна очищуватись, переживати найяскравіші почуття. Він ніс особливу відповідальність, до нього прислухались, очікували відповіді на питання часу. Прагнення пізнати світ через мистецтво з особливою силою вплинуло на драматичні пошуки.

Разом з тим, як стверджують науковці з питань політики партії в галузі культури 1920-х рр., Ленін вважав, що весь – в минулому стихійний – потік літературно-художньої творчості необхідно направляти в русло суспільного будівництва, поставити під контроль партійних органів. Відразу після більшовицького перевороту 1917 р. вводиться цензура друку, у 1920 р. виходить постанова «Про пролетарську культуру», а з 1922 р. «партія починає боротьбу і переслідування того, що називається «дрібнобуржуазною ідеологією в галузі літературно-видавничій» (така однойменна резолюція Оргбюро ЦК від 27.11.1922 р.). З того часу якщо і залишається, скажімо, жанр трагедії, то він радикально перелицьовується в «оптимістичну» (Вс. Вишневський); крізь всю літературу впродовж довгих десятиліть піде «залізний потік» і буде валити все інше тема революційної бурі» [75, с. 11].

Не минуло це й українську культуру, та все ж «драматургія початкового періоду диктатури народжувалася не тільки з революційного агіттеатру, а й з тих тенденцій, що йшли безпосередньо від театру українського модерну, від драматургії «Лісової пісні» Лесі Українки, «По дорозі в казку» О. Олеся, «Над Дніпром» С. Черкасенка, п'єс В. Винниченка. Символістська драматургія О. Олеся, С. Черкасенка, ранніх Я. Мамонтова, І. Кочерги, попри усю свою еkleктичність, створювала напередодні

катастрофи та за перших її симптомів зразки пророцького мистецтва» [168, с. 382].

Жовтневий переворот здійснив перетворення не тільки в соціально-економічному й політичному житті країни, але й у духовному. Частиною соціалістичної революції стала культурна революція, вирішальне значення у процесі якої мало активне утвердження матеріалістичного світогляду, зокрема антирелігійна пропаганда [163, с. 5]. «Ми вимагаємо цілковитого відокремлення церкви від держави, щоб боротися з релігійним туманом чисто ідейною і тільки ідейною зброєю, нашою пресою, нашим словом» [163, с. 9] – писав Ленін. Відтак на сторінках тодішньої преси з'являються твори антирелігійного та антицерковного спрямування як учасників масового літературного руху, так і вже відомих тоді професійних поетів: П. Тичини, О. Слісаренка, Д. Загула, М. Семенка, В. Гадзінського, Микити Волокити (В. Поліщука), Червоного Шершня та інших. Художні твори на ці теми, хоча й не дуже часто, почали з'являтися з 1918 р. [163, с. 14].

Релігія стала ніби приватною справою громадян. Втім, багатьом митцям довелось переглянути свій морально-етичний кодекс принципу «чесності з собою», адже не всі ставали атеїстами. Тому для них використання антирелігійних мотивів було, можливо, ні що інше, як експериментальний камуфляж, що приховував справжню позицію автора. І дуже доречним у таких випадках було звернення до символізму, який був не тільки даниною моді. Адже «умовність форми дає свободу письменникові вкласти в уста персонажів найрізноманітніші міркування – філософські, соціологічні, публіцистичні» [145, с. 386], – слушно зауважує М. Острик.

Водночас, як зазначає С. Хороб, «модерні типи художнього мислення, зокрема неоромантизм, імпресіоністичний символізм, символізм, метафізичний символізм тощо, в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття суттєво позначилися на розвитку жанрових форм п'єси, зосібна одноактівок. Більше того, такі їх автори, як Леся Українка, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Василь Пачовський, Яків Мамонтов витворили цілу

систему жанрів малої форми (драматичний етюд, драматичний діалог, драматична сцена, драматичний ескіз, лірична сцена та ін.) <...> В одному випадку одноактні жанри проступають як цілковито самостійні, в іншому першими пробами матеріалу для великих драм» [200, с. 246–247]. Це безперечно вплинуло і на становлення символістської драми.

В українській науці символістська драма довгий час розглядалася у відриві від символістської теорії або ж зіставлялася з нею епізодично [21, с. 1]. Суттєво, що «у самих символістів художні критерії були аж ніяк не вирішальними, в їх середовищі найлегше прощалися саме художні недоліки. Символістською теорією мистецтву як самостійній сфері діяльності підготовлена загибель – перехід у життя й «теургічний трансценс». Суто художній результат, естетична закінченість настільки не вважалися вищою цінністю, що життєтворчість навіть протиставлялася створенню творів мистецтва. (Звідси велика кількість уривків і нарисів у драматургічній спадщині символістів <...>) <...> У «косномовності», «незрозумілості» бачили підтвердження «життєвого» походження мистецтва» [21, с. 1]. Це дає підстави стверджувати, що в основу жанру малої драматичної форми лягла символістська теорія життєтворчості.

Водночас, як зазначає Л. Борисова в дисертаційній роботі «Драматургія російського символізму і символістська теорія життєтворчості», ще в 1910-ті роки зайняла помітне місце в репертуарі модерністського театру пантоміма. «Пантомімою захоплювалися Мейєрхольд, Таїров, Євреїнов <...> Для символістів пантоміми і інтермедії 1910-х років були уособленням беззмістовності. Разом із тим рушення осмислювалося теургами як головна характеристика дійства. Танець – основа містерії в Іванова, русалії – в Ремізова. У роки революції на особливе значення танцю для синтетичного «мистецтва майбутнього» вказував Блок <...> в теургів танець складає кістяк драми, декламація накладається на пантоміму...» [21, с. 24].

Щодо власне символізму, то різнобічні тяжіння пов'язують його з «ідеалістичною філософією початку століття, з загальним для неї джерелом –

філософією Вл. Соловйова («позитивна всеєдність», ідея «синтезу», вчення про Софію, теургія). Поєднає їх есхатологічність мислення, переконання у «життєстверджуючому» покликанні мистецтва, гостре відчуття кінця «історичного часу» [54, с. 3].

Загалом вплив російської нової драми (зокрема А. Чехова, О. Блока, І. Анненського) на українську драматургію кінця XIX – початку XX ст. є незаперечним, як і вплив теургічної концепції драми Вяч. Іванова, Ф. Сологуба, А. Белого і театральнo-драматургічних концепцій провідних російських режисерів – К. Станіславського, В. Мейерхольда, О. Таїрова, і «філософії мистецтва» М. Бердяєва. На нашу думку, питання впливу російського символізму на становлення української символістської драми може стати основою окремого дослідження.

Сьогодні, в час зародження нових суспільних відносин і подолання старих ідеологічних стереотипів неоціненним є історичний та культурний досвід минулих поколінь. Тому ми пильно вдивляємось в минуле, щоб краще зрозуміти сучасне, і не можемо не погодитись із думкою М. Костомарова: «Завдання – викорінювати в народі що б то не було – завжди облудне. Творить, а не руйнує; ветхе зруйнується й перетвориться на попіл, розвіється по вітру саме собою. Інакше, – де викорінення, там насильство – і часто доводиться жалкувати про зруйноване» [153, с. 8].

Підсумовуючи, варто додати, що кінець XIX – початок XX ст. був періодом розквіту української культури. Він позначений зростанням національної свідомості, діяльністю плеяди українських митців, які неоцінено збагатили вітчизняну духовну скарбницю.

1.2. Символізм як художньо-естетична течія в культурі України першої чверті XX століття

Цілісне, неупереджене уявлення про становлення вітчизняного культурно-мистецького процесу неможливе без ґрунтовного дослідження

його окремих історичних періодів та формотворчих напрямів та течій. Відтак мистецтвознавча наукова думка засвідчує неабиякий інтерес, зокрема, до особливостей функціонування в українському культурному просторі художньо-естетичної системи – символізму.

«Мистецтво – це особливі відчуття і їх оригінальна передача! В старинному театрі представлявано долю людей і викликувано жах перед Божим призначенням. Епоха героїчної трагедії старалася заглянути глибше в душу людини <...> збуджувала співчуття і заставляла глядача тремтіти. Сучасна життєво-психологічна драма іде ще глибше <...>. Та людський дух невтомний, він прагне досконалості, стремить висловити те, що ще не сказано, – вимовити невимовне, і коли не може цього зробити прямо <...> з'являються символісти» [101, с. 35], – так розмірковував Лесь Курбас у статті «Про символічний театр і театр О. Олесья», датованій 17 листопада 1917 р.

Очевидним є те, що на межі XIX–XX ст. зазнали перегляду і критики ідеї культурної еволюції та європоцентризму. У напруженій духовній атмосфері серед низки унікальних культурних феноменів зародився й символізм – як ознака культурно-мистецької трансформації.

Вперше термін «символізм» ввів у «Маніфест символізму» Ж. Мореас. Праця з'явилась у вересні 1886 р. на сторінках паризької газети «Фігаро» і засвідчила появу нової мистецької школи, яка оголосила себе ворогом неприродної чутливості та об'єктивного опису. Автор маніфесту, молодий французький поет, пояснив, що відтепер лірична думка, зодягнувшись в особливу образну форму, спробує наблизитися до таємниць вселенського буття. Згодом принципи оновленої французької поезії пустили паростки в Німеччині, Данії, Чехії, Росії, Бельгії, Австрії, набуваючи усюди своїх самобутніх, національно-художніх рис.

Символізм рішуче заперечував реалізм і натуралізм, протиставивши їм свої естетичні принципи. «К. Бальмонт писав про реалізм і символізм як про дві художні манери світосприйняття: «Реалісти охоплені <...> конкретним

життям, за яким вони нічого не бачать, – символісти, відчужені від реальної дійсності, бачать у ній лише свою мрію...». Реалізм, за Бальмонтом, перебуває в рабстві в матерії, а символізм пішов у сферу ідеальності. Він покликаний зробити мистецтво вільним. Як вважав Брюсов, символізм являє собою останню стадію, після романтизму й реалізму, у боротьбі митців за свободу» [33, с. 402–403], – зазначає Є. Васильєв.

Вчення символізму походило від ідеалістичної тези про те, що навколишня видима дійсність удавана, а справжня сутність прихована. Символ же слугує сполучною ланкою між цими двома світами. Звідси походить твердження символістів про двозначність творів мистецтва, про вираження в поезії таємничих натяків, сумних сподівань, про переважання звуку над символом, про прийом іносказань та недомовок. Символісти проголошували ідею самоцінності мистецтва. На їх переконання, кожне мистецтво нічого не виражає, окрім самого себе, воно не повинно бути соціально заангажованим, воно є вище за життя. Відтак, не мистецтво наслідує життя, а навпаки.

Символізм приваблював митців пошуками витончених засобів передачі складних почуттів. У живописі, наприклад, він характеризувався зверненням до фантастичних, уявних істот, керувався символікою натяків, ліричних настроїв, гармонії почуттів. Загалом символізм у цьому виді мистецтва, як стверджують науковці, не виробив своєї художньої мови, яка би давала йому право називатися художнім стилем. Зазвичай представники цього напрямку у живописі використовували пластичну систему модерну і неокласику.

Отже, символізм не обмежувався чисто літературними завданнями; він прагнув стати не тільки універсальним світоглядом, але й формою життєвої поведінки і, як сподівались його адепти, способом творчої перебудови всесвіту – життєтворчістю. Така спрямованість на пряму, його універсальної всезначимості особливо проявилася в ранньому символізмі, який претендував на вселенське духовне преображення. Факти із соціальної історії, побуту і навіть подробиці особистого життя символістами

естетизувалися, тобто тлумачилися як елементи грандіозного мистецького дійства, що відбувалося на їх очах. Важливо було, на їх думку, взяти активну участь у цьому космічному процесі творення, ось чому деякі символісти не залишилися осторонь соціально-політичного життя країни, вони виступали з політично гострими творами, реагували на факти соціальної дисгармонії, з інтересом ставилися до діяльності політичних партій.

Як зазначає Є. Васильєв, «вплив символізму в останнє десятиріччя XIX століття стрімко зростає, він стає модним напрямом. І якщо у 80-ті роки символізм був чіткою течією із програмним оформленням і навіть школою, то в 90-ті роки ця чіткість розмивається» і кожен митець починає шукати свої власні творчі шляхи [33, с. 401].

Безперечно, найвиразніше символізм проявився у мистецтві слова. А. Шюпенгауер стверджував, що символ є сутністю поетичного мистецтва, бо лише він здатний унаочнювати поняття й ідеї, актуалізуючи їх через сугестивний вплив. Варто зауважити, що «кожен з художніх методів модернізму тяжіє до власної ієрархії, актуалізуючи у відповідності з потребами змісту той чи інший художній засіб. Символ у символізмі – це не те ж саме, що символ загалом. Символ визначає не лише синтагматику (як насичення символами тексту), а й парадигматику твору» [132, с. 26].

У цілому, філософська концепція символізму являла собою еклектичне поєднання ідеалістичних вчень Платона, І. Канта, А. Шюпенгауера, Ф. Ніцше та ін. Зі складного синтезу філософських і естетичних засад сформувалось головне естетичне кредо символістів: мета мистецтва – розкрити приховану душу художника, її неповторний зміст.

Символізм, як художньо-мистецька течія, спирався на певне коло життєвих та філософських ідей, ставав наукою про Вічність. Характерною його особливістю було те, що мова проповідувалась як слово, логос, а естетичною основою було непримиренне розмежування мови сакральної та світської. Перед мистецтвом ставилося завдання сягнути сутності буття, що, в свою чергу, вимагало вміння володіти словом, яке було би здатним

вступати в містичний зв'язок із цією сутністю. Ранній символістський модернізм «був спадкоємцем романтичної мрії про абсолютне знання, яке, будучи здійсненням метемпсихічної мандрівки духу, прагнуло в градації чергових перевтілень повернутися до загубленої первісної безпосередності» [222, с. 194].

Німецький композитор та теоретик мистецтва Р. Вагнер вважав, що первинна мова постала не з необхідності комунікації, а експресивно, як матеріалізація сильного враження, він припускав, що первісна мова людей була подібна до співу. Важливо, що саме йому належить думка про синтез мистецтв [222, с. 195]. Дослідники стверджують, що, власне, ідея синтетичного мистецтва була похідною від теорії музики, телеології звукової форми А. Шопенгауера. Філософ стверджував, що музика «на відміну від інших мистецтв, це зовсім не відбиток ідей, а відбиток самої волі, ось чому вплив музики настільки потужніший і глибший від впливу інших мистецтв: адже вони говорять тільки про тінь, музика ж – про сутність». Пізніше цей постулат поряд з іншими європейськими теоретиками підхопили й українські, зокрема історик культури Д. Овсянико-Куликовський та літературний критик М. Євшан, на переконання якого, «метою творчого процесу не може бути <...> сотворення ідей, а вищої гармонії духа» [222, с. 197–199].

Як зазначає С. Яковенко, «погляди символістів були близькі до переконань Декарта, який, уповні усвідомлюючи феномен мовної відносності (слова, що їх уживаємо при спілкуванні, мають затемнені значення, до яких людська думка дуже давно призвичаїлася і тому не здатна нічого зрозуміти в належний спосіб), вірив у можливість знайти Науку, що створила б абсолютну мову, і селяни, послуговуючись нею, могли би правдивіше, ніж це вдається філософам, передати сутність речей» [222, с. 199].

Тісно пов'язаною з проблемою мови була проблема мовчання. Власне сама концепція «мовчання» розвинулась у річищі французької естетики. М. Метерлінк стверджував: «Говорячи про найважливіші речі, про смерть,

любов чи призначення, я не сягаю смерті, любові чи призначення і знаю, що поміж нами завжди іще залишатиметься невисловлена істина. У нас немає жодного певного засобу для вираження наших думок, окрім, може, мовчання» [222, с. 200].

Власне, поняття «мовчання» було у символістів «символічним» і мало означати вираження без допомоги звичних слів та їх значень. Передовсім символісти намагалися звільнитися від категорії часу та простору, адже за допомогою саме цих чинників людина сприймає навколишній світ, щоденну дійсність, тоді як символісти прагнули до пізнання Абсолюту, того, що вічне і не може залежати від параметрів хронотопу [222, с. 202]. У постулаті про звільнення мистецтва від категорії часу і простору знаходить своє пояснення одна з типових ознак символістської драматургії, а саме – невизначеність подій у часі та просторі.

Разом із тим, територію мовчання мав заповнити такий «комунікат», що був би здатний проникати в таємниці буття. Функцію «поетизування» могла виконувати музика, з якою у мистецькій практиці пов'язані поняття «настрій» і «сугестія» – незмінні складники символу [222, с. 203]. Відтак, не випадковим є й те, що драму символісти трактували як явище, пройняте духом музики.

Водночас виявляючи сугестію серед засобів, зокрема, театрального мистецтва, М. Вороний писав: «З цього боку театр попереджає інші мистецтва, бо він – гіпноз, свого роду колективна сугестія («навіювання»). М. Гюйо в своїй відомій праці «L'art au point de vue sociologique» каже: «Мистецтво не є тільки сукупність певних фактів, воно перш за все – сукупність сугестивних засобів; головне значення його часто буває не в тім, що воно каже, а в тім, що воно навіює, примушує думати і почувати; високе мистецтво – це мистецтво, що викликає почуття, впливає через сугестію, сугестія ж може призвести так само до лихого, як і до доброго». Виходить, таким чином, що сама природа театру не тенденційна, вона не передбачає

певних етичних цілей, керуючись виключно власними законами чистого мистецтва, законами естетики» [32, с. 330].

Водночас, поряд з концепцією сугестії, для символістської естетики була властива концепція активної поезії, згідно якої письменник мусить залишати у творі значеннєві лакуни (чи «недоокреслені місця»), розраховуючи на «активне сприймання читача». У зв'язку з цим очевидні були два взаємопов'язані постулати: перший – це ідея читача-перцептора, який реалізовує потенційні можливості тексту; другий – це поетика, яка постулює «алюзійність, незавершеність, недомовки, півтони, брак точності». У такий спосіб символістська естетика погодила в собі слово і мовчання [222, с. 208]. Відтак, не випадковою в символістській драматургії є ще одна типова ознака, а саме – відкритий фінал, і знаходить пояснення виникнення такої жанрової модифікації, як мала драматична форма.

Слушне міркування висловив свого часу М. Вороний: «Шопенгауер каже: «Твори поезії, різьбярства та інших мистецтв змішують в собі скарбниці найглибшої мудрості, бо в них промовляє вся природа речей, а художник тільки знає і перекладає речення її на просту і зрозумілу мову. Але само собою розуміється, що кожний, хто читає чи розглядає який-небудь твір мистецтва, мусить сам власними засобами сприяти виявленню цієї мудрості. Значить, кожний зрозуміє її лиш по мірі своїх здібностей і розвитку подібно тому, як моряк може занурити свій лот лиш на таку глибину, на яку вистане його довжина». З усіх мистецтв театральне мистецтво чи не найтрудніший спосіб творчості людського духу, але разом з тим цей спосіб є найдосконалішим для зрозуміння ідей творчості широкими масами люду» [32, с. 329].

Думки мислителів стосовно гармонійного мистецтва в подальшому знайшли вияв у багатьох слов'янських культурах епохи модернізму. Відтак на початку ХХ ст. відомий польський діяч Є. Жулавський писав: «Сьогодні в усіх видах чистого мистецтва, тобто як у пластиці, так і в музиці та поезії, ми знайдемо прагнення, яке поєднує різні напрямки в такий спосіб, що – хоч

вони й належать до різних сфер – творять у своїй суті єдине мистецтво, тільки за допомогою різних матеріалів (форма, барва, звук, слово), яке істотно відрізняється від усіх напрямів, позбавлених цієї риси...» [222, с. 204–205].

Зміни в жанрово-стильовій системі, поява нової генерації митців, маніфестація оновленої культурної самосвідомості – ці ознаки, що проявились у творчій, структурній, рецептивній сферах культурно-мистецького процесу, засвідчили відносну синхронність становлення раннього українського модернізму із загальноєвропейськими процесами. Втім, Б. Рубчак, зіставивши із французьким еталоном символізму інші європейські аналоги, дійшов висновку про запізнілий характер українського модернізму, а І. Костецький взагалі висловив сумніви щодо існування його як історичного явища. Польська ж дослідниця М. Бобровніцька вписала українське явище у хронологію загальнослов'янського раннього модернізму, взявши до уваги не лише поетику символізму та інших ранньомодерністичних течій, а й програмні постулати мистецьких угруповань [22, с. 230].

Розбіжності в оцінках українського модернізму виявилися і в учасників тогочасного культурно-мистецького процесу. І. Франко, наприклад, хоча й не вітав деякі новітні ідеологічні віяння українського модерну, усе ж відзначив його поетику як відмінну і новаторську. С. Єфремов однозначно визнав символізм передчасним, занепадницьким та охарактеризував його як слабкий, непослідовний відгомін французької моди, натхненний польськими і німецькими впливами, підкресливши неприродність його поєднання з традиційними стилями.

Власне, пафос, ідеологія, поетика у всіх проявах символізму у світовій культурі подібні. Естетизм і філософічність, узагальненість і абстрактність образів, їх багатозначність і розмитість, заперечення вульгарної повсякденності і вселенський масштаб осмислення дійсності, схильність до містицизму і тлумачення релігії як мистецтва – все це є загальними ознаками

символізму в поезії і прозі, в музиці і живописі, театрі й естетичних теоріях різних національних культур.

Разом з тим, французький, австрійський або ж скандинавський символізм вирізнявся особистісною складовою, наявністю «культу Я», поетизацією внутрішнього світу; німецький та російський – домінуванням загального, вселенського початку; англійський – декларує відмову від побуту, буденності. Український же символізм дещо різнився у порівнянні з європейським та російським. За оцінкою І. Дзюби, «він у цілому поступався їм філософською концептуальністю та естетичною визначеністю; водночас у ньому менше езотеризму, окультності і містицизму, більше відгуків на життя; він небайдужий до ідеї національного визволення, що набирала часом форми «національного містицизму» [33, с. 405].

Аналізуючи вияв символізму в українському театральному мистецтві, М. Гринишина зауважує: «Визначення генези європейського драматургічного та сценічного символізму доводить водночас спільність та окремішність українського інваріанту цієї стильової формації, що її виявила зокрема творчість О. Олеся, В. Пачовського, С. Черкасенка, варіативно представлена галицькими та наддніпрянськими трупамі на початку минулого століття. Особливий аспект цього сегменту стильового дискурсу становлять сценічні інтерпретації західноєвропейської драматургії на українському кону початку ХХ ст. (театр М. Садовського, Молодий, Національний, Державний драматичний театри), що унаочнюють як рецепційні, так і сецесійні інтенції тогочасної української режисури» [37, с. 6].

Водночас зазнає суттєвих привнесень й акторська психотехніка. «Старий театр, театр натуралістичного зображення побуту, не завдавав собі клопоту над розв'язуванням складних проблем мистецтва. Силою нової культури ми змушені прокладати шляхи в сферу філософічно-естетичної абстракції. Новіший час розсуває акторові рамки його динамічного мистецтва, вимагаючи від нього не сліпого виконання того, що написано

автором, а самостійної філософічно-художньої праці, що виявляла б на сцені скриту, ненаписану трагедію життя» [32, с. 327], – зазначає М. Вороний.

Разом з тим, серед великої кількості новітніх українських драматичних творів, написаних у позапобутовій манері, з активним використанням символіки, чії конфлікти витворювалися на основі гранично напружених соціально-гострих ситуацій, сценічного втілення зазнали лише окремі, адже театральні колективи інколи не в змозі були адекватно втілити запропоновані новаторські драматургічні форми, або відверто побоювалися незвичного типу сценічності [26, с. 106].

Ідеологічні новації визначали стильові трансформації української культури початку ХХ ст. «Нове мистецтво» встановило знак рівняння між істиною, етичними нормами і красою, при цьому, спростувавши уявлення про мистецтво як про пошук істини, характерне для 1860-х, та його тотожність із добром, як це розуміли у 1870-х» [37, с. 183].

Загалом естетика раннього модернізму, як слушно зауважує С. Яковенко, «становила мовби конгломерат усіх тих течій філософської, естетичної, теоретико-літературної думки, які виокремилися й розвивалися протягом ХХ сторіччя» [222, с. 205]. Напряму символізму справив неабиякий вплив на подальший розвиток вітчизняного мистецтва, поглибивши поетичну уяву, образність та стилістику, збагативши зображальну складову, створивши нові ритмічні, звукові, пластичні та просторові форми.

1.3. Рецепція драматичних творів Я. Мамонтова в українській науковій думці

На початку ХХ ст. літературно-мистецька критика активно спрямовувала українських митців «до символізму», стверджуючи, що реалізм не вміє нібито уживатися з переломними моментами та історичними бурями. «Проте до оцінки символічних творів треба підходити диференційовано. Адже вживання символічних образів аж ніяк не означає звернення до

символізму (як напряду)», – зазначає Н. Калениченко [74, с. 240]. Так чи інакше, але ця нестримна хвиля на межі століть підхопила письменників і старшого покоління, і молодішої генерації, представником якої був і Яків Мамонтов.

На драматургічну творчість митця, що розпочалась у 1918 р., значною мірою вплинув європейський та український модерн. А передував цьому складний шлях від пошуку покликання до становлення його як митця: першою Я. Мамонтов здобув професію агронома, та завдяки своїй життєвій активності одночасно займався і роботою на аматорській сцені, і літературою. Згодом ще більше розширив коло творчих інтересів, і сьогодні митець відомий світові як поет і новеліст, драматург і театральний критик, педагог, історик театру і теоретик драми.

Життєва і творча діяльність Я. Мамонтова багатогранна і плідна. Відтак не можемо погодитись з думкою Й. Кисельова про буцімто пасивний «громадський темперамент» письменника. Такий висновок учений зробив на підставі того, що Яків Мамонтов не перебував у жодній з літературних організацій. Те, що це є показником байдужості, не дуже переконує. У такий спосіб могла проявлятися його ідейна невизначеність або ж принципова позиція. Так чи інакше, а саме цей факт надавав автору статусу «попутника» [130, с. 187]. Хоча варто зауважити, що Я. Мамонтов і сам свою письменницьку діяльність вважав, певною мірою, «попутною», адже основною була для нього педагогічна діяльність. І тільки з 1932 р. (в останнє своє десятиліття), ставши членом єдиної Спілки радянських письменників, він залишив педагогічну роботу і цілком присвятив себе драматургії та театрознавству. Свою першу драму письменник написав у віці 30 років.

«Творча доля Я. Мамонтова склалася так, що він не став ні послідовним «співцем нового світу», подібно до І. Микитенка чи О. Донченка, ні представником творчої опозиції, як М. Куліш чи Л. Курбас. Третє десятиліття віку розчавило його обдаровання; йому пощастило уникнути репресій, він зумів пристосуватися до суспільних умов, але

література втратила ще один талант» [91, с. 398], – таку думку висловив А. Кравченко, і вона, певною мірою, не позбавлена сенсу, адже жити і творити письменнику випало в нелегкий час.

Мистецький доробок Я. Мамонтова значний, але доволі суперечливий, відзначається не завжди високим художнім рівнем, хоча уже в перших творах чітко простежуються ознаки творчої індивідуальності митця, його артистична вдача та схильність до філософування. Аналізуючи трактування драматургії за Г. Гауптманом, до цікавого висновку, на наш погляд, приходять Н. Мірошніченко: «...філософію і драматургію об'єднує тенденція до універсальності, до світоглядної інтерпретації реальності <...> Особливість універсальності драми порівняно з філософією насамперед у тому, що філософія говорить «елітарною» мовою, а драма подає ідейні конструкти, моделі реальності у формах, наближених до життєвих, отже, спілкується мовою, зрозумілою непосвяченим. Тож драма є своєрідним посередником між світом ідей та речей. У такому разі філософський аспект модернізму не менш важливий, ніж дослідження особливостей стилів» [131, с. 7].

Драматургічний спадок Я. Мамонтова умовно можна поділити на три етапи, керуючись періодизацією, яка базується на ступені різнобічних впливів на творчість митця. Відтак, до першого належать п'єси, створені до 1920 р. Це особливий період, адже саме тоді народжуються твори філософського спрямування з помітними рисами символістської поезики, політично не заангажовані, де автор порушує одвічні питання моралі. Рання творчість письменника ще цілком наслідувальна, як стверджують дослідники, вона зазнала значного впливу української модерністичної драматургії (О. Олесь, Лесі Українки, В. Винниченка, С. Черкасенка та ін.) та зарубіжної (Г. Ібсена, М. Метерлінка, Е. Верхарна та ін.). До цього етапу відносимо п'ять творів: «Дівчина з арфою» (1918), драматичні етюди «Третя ніч», «Dies irae» («День гніву»), «Захід» (1918), «Над безоднею» (1919 – 1920).

Другий етап, на нашу думку, охоплює 1920–1930 рр. В цей період автор створює низку п'єс революційного спрямування, порушує хвилюючі питання соціальної боротьби. «Швидка художня еволюція приводить Якова Мамонтова до написання революційних п'єс» [130, с. 188], – зазначає І. Михайлин. Та, на наш погляд, це є радше наслідком інволюції в процесі еволюції, адже на цьому етапі драматургія письменника поступово втрачає символістські риси. Це період дуже плідний, цікавий: відбувається процес творчого становлення, самовизначення. До цього періоду належить більша частина драматичного доробку – десять п'єс та цикл одноактівок. А саме: «Веселий Хам» (1921), «Коли народ визволяється» (1922), «Ave, Maria» (1923), «До третіх півнів» (1924), «Батальйон мертвих» (1925), «У тієї Катерини», «Чернець», «Роковини» (всі три – 1924), «Рожеве павутиння» (1926), «Республіка на колесах» (1927), «Княжна Вікторія» (1928), «Його власність», «Гетьманщина» (обидві – 1930).

Третій етап охоплює останнє десятиліття митця (1930–1940), коли письменник залишає педагогічну роботу і віддається різносторонній діяльності в галузі театрального мистецтва як теоретик драми, автор лібрето опер, п'єс, покладених на літературну основу та написаних для театру юного глядача. З одного боку, на цей період припадає розширення кола творчих інтересів Я. Мамонтова, а з іншого – послаблення в галузі власне драматургії, адже за цей час він створює лише три п'єси: «Своя людина» (1931–1932), «Архітектор Шалько» (1935), «Фата моргана» (1938) (за повістю М. Коцюбинського).

У цілому, вимальовується така загальна картина: перший етап творчості можна умовно назвати наслідувальним, другий – певною мірою політично «заангажованим», третій – періодом утвердження на позиціях соціалістичного реалізму.

Отже, кожен з періодів мав свої прикметні особливості, які формувались на основі внутрішніх і зовнішніх чинників. Становлення ранньої драматургії Я. Мамонтова відбувалося в стильовому полі естетики

модернізму, а модернізмів в українській літературі ХХ ст., як слушно зауважує С. Павличко, було кілька, і всі вони мали свої специфічні дискурси: «...модернізм рубежу віків мав інші завдання й форми, ніж модернізм 10-х років...» [147, с. 12]. Відтак, відповідно, інші завдання і форми мав модернізм 20-х.

Варто зазначити, що драматичний спадок письменника не надто часто ставав об'єктом досліджень науковців, все ж можна умовно виділити такі часові межі вивчення його творчості: кінець 20-х – початок 30-х рр. ХХ ст., кінець 50-х – середина 80-х рр. ХХ ст., кінець 80-х рр. ХХ ст. – початок ХХІ ст.

Радянські критики кінця 20-х рр. минулого століття акцентували увагу, в першу чергу, на творах, що отримували сценічне втілення, тому частина критичних заміток про творчість Я. Мамонтова є театральними рецензіями.

Так, у 1926 р. в рецензії П. Руліна зазнала гострої критики п'єса «Веселий Хам». Рецензент вказував на відсутність «дійсної глибокої динаміки, що зосереджена була б у дійових особах» і «справжнього драматургічного хисту, що надавав би його утворам живого тіла і м'язів, насичував би їх міцною органічною дією» [165, с. 58].

Погоджувався з такою оцінкою твору і Ю. Смолич, відзначаючи, що над п'єсою тяжіє «революційна безпредметність» [177].

Нищівною була критика О. Білецького. Аналізуючи ранній творчий доробок Якова Мамонтова, у праці «Українська драматургія після жовтневої доби» (1926) він писав: «Пожовклою книжкою тхне від їхніх дієвих осіб і від їхніх настроїв. Проносяться тіні Ібсена, Пшибишевського, Тетмаєра, Винниченка <...> Дія – поза простором і часом, та час і не важний: дієві особи такі високошляхетні, такі витончено чулі, що звичайно існувати вони могли тільки у мріях, а не в життєвім оточенні драматурга. Чинять вони, до речі, мало, але вони мріють і говорять, а говорять лише про «високі матерії». Земні клопоти чужі їм, їх хвилюють вічні проблеми. Та на авторове горе, в

устах його персонажів ці проблеми виглядають банальними, часом навіть смішними» [18, с. 13].

Та все ж сучасники письменника, відзначаючи окремі вади творів, не засуджували в цілому його метафоричну поетику. «Приємно вражає в драматургії автора, – писав П. Рулін, – нахил одійти од засмальцьованих шаблонів революційної драматургії» [165, с. 37].

Не пройшла поза увагою й Д. Антоновича поява на кону українського театру першої п'єси Я. Мамонтова «Дівчина з арфою», після чого він з інтересом чекав від драматурга подальших робіт. У праці «Триста років українського театру. 1619–1919» науковець писав: «Український народ з початку двадцятого віку виріс з тої стадії, коли міг задовольнятися єдине побутовою формою театру. Сама боротьба біля театру свідчила про потребу інших крім побутових театральних форм. І справді в той час як біля театру кипіла гостра полеміка і завзята боротьба, творчі сили українського інтелекту вирішували активною творчістю справу зародження нових форм українського театру. Згідно до загального руху в напрямі опанування театру літературою, творча праця почалася роботою драматургії, утворенням нового репертуару <...> Дали по кілька п'єс Л. Пахаревський та Я. Мамонтов, але їх творчість як драматургів ще остаточно не проявилася» [8, с. 196, 200].

Вивчення перших рецензій і критичних статей, присвячених творчості Я. Мамонтова, засвідчує той факт, що окремі оцінки є почасти констатаційними, без достатньої аргументації, їм бракує глибшого осмислення проблемно-тематичних рівнів, а отже, й образної системи тощо. Проте, незважаючи на це, деяким рецензентам вдалося виділити певні домінанти художнього світу драматичних творів. Зокрема звернення автора до психологізму, ліризму, відмова від зовнішньоподієвого конфлікту на користь внутрішнього, що зумовлювало перевагу словесного матеріалу (діалогів, монологів тощо) над дією. У цілому ж, тогочасні критики не надто схвально оцінювали драматургічний доробок Я. Мамонтова.

Наступний період дослідження творчого спадку драматурга позначений появою поодиноких ґрунтовних праць, початком роботи зі збирання й публікації мемуарно-біографічних матеріалів (листи, спогади та рукописи).

Так, у 1957 р. в журналі «Радянська Україна» були опубліковані спогади «Про Якова Мамонтова» М. Гарсмен, дружини письменника, де вона детально описує життєвий та творчий шлях митця, переповідає історію написання окремих творів і те, як він захоплювався драматургією Г. Ібсена. Авторка мемуарів зазначає, що 1924–1931 рр. були роками тісної співпраці драматурга з вітчизняними театрами, а його драми, зокрема «Дівчина з арфою», «Коли народ визволяється», «Веселий Хам» та інші, «ставились в багатьох великих і малих українських театрах, в клубах, на самодіяльній сцені і користувались успіхом у глядачів та самих акторів, які завжди говорили, що в п'єсах Мамонтова «є що грати»... В ті роки, коли Яків Мамонтов, як це тепер видно, був у зеніті своєї театральної слави, він зрозумів, що його стихія – драматичне мистецтво» [34, с. 136].

У 1958 р., аналізуючи ранній доробок драматурга, Ю. Барабаш у журналі «Радянське літературознавство» зазначав: «Тогочасний глядач навіть крізь туман абстракцій знаходив у цих творах відгомін сучасного» [12, с. 23–24].

Цікаві відомості про історію створення п'єси «Дівчина з арфою» знаходимо у листі сучасника Я. Мамонтова, народного артиста республіки А. Крамаренка до М. Гарсмен від 3 вересня 1956 р. Автор листа стверджує, що драма була написана не без впливу відомого англійського драматурга другої половини ХІХ ст. Оскара Уайльда, прихильника естетизму, який у своїх п'єсах «Віра, або Нігілісти», «Саломея» та інших найбільше цінував витонченість форми і творами якого захоплювався Я. Мамонтов [169, с. 44].

Перші ж спроби комплексних досліджень драматургії Я. Мамонтова належать Н. Кузякіній (1958), Й. Кисельову (1967) та М. Острику (1970). Здійснені вони значною мірою в руслі ідеологічно-тенденційного радянського прочитання.

Так, аналізуючи творчий доробок письменника, М. Острик зазначає: «Ідейна плутанина, незрілість думки в п'єсі «Над безоднею», як і в усіх ранніх драматичних творах Я. Мамонтова («Дівчина з арфою», етюди «Dies irae», «Третя ніч», «Захід»), походять не тільки від нечіткості його світогляду. Свою роль відіграли також запозичені естетичні принципи модернізму та відповідні їм художньо-стильові засоби зображення. В рамках тих принципів неможливо було розв'язати порушені проблеми» [145, с. 383]. В дусі «синтетичної драми» А. Луначарського розглядає науковець драму «Коли народ визволяється»: «Автор не вдається до художнього аналізу конкретно-історичних подій, щоб їх узагальнити, типізувати, а починає з загального, розгортає закономірності історії в художні картини і персоніфікує в дійових особах цілі верстви людності. Неминучий супутник такого підходу до зображення – ілюстративність, схематизм» [145, с. 386], – стверджує М. Острик.

Варто погодитись з А. Криловцем, який у праці «Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми» намагається почасти спростувати таку думку: «закидів ученого щодо ілюстративності, схематизму, наявності окремих «загальних» реплік, безперечно, прийняти не можна. Йдеться радше бо не про недолік твору, а про його особливості» [92, с. 141].

Й. Кисельов у своїх оцінках раннього доробку Я. Мамонтова одностайний з М. Остриком. Разом з тим, у праці «Майстри театральної літератури» дослідник звертає увагу на композиційні особливості драм, виділяючи такі їхні домінанти, як психологізм, складність філософсько-етичної концепції, апеляція до підтексту, використання символіки, вказує на спорідненість з драматургією Г. Ібсена, яку відзначали тогочасні критики і пізніші дослідники [78, с. 59]. Науковець простежив еволюцію творчого методу Я. Мамонтова, яка полягає у відході від абстрактної символіки, романтичної умовності, формальних шукань до реалістичного письма. Він дійшов висновку, що «кращими своїми творами, написаними з позицій

реалізму, і увійшов Я. Мамонтов в історію української радянської літератури як один з її невтомних талановитих діячів» [78, с. 89].

Н. Кузякіна, аналізуючи ліричну драму «Над безоднею», відзначала вплив «винниченківщини» [95, с. 49], а абстрактно-романтичні трагедії Якова Мамонтова, на її думку, «були неправдою від початку й до кінця» [95, с. 30].

Підсумовуючи вищесказане, відзначимо, що, незважаючи на пануючий соціологізм та ідеологізований підхід у радянському літературознавстві, другий період вивчення доробку письменника виявився продуктивнішим в осмисленні драматургічної творчості Я. Мамонтова і створив підґрунтя для подальших, глибших досліджень.

Наприкінці 80-х – на початку 90-х рр. виникає потреба переосмислити творчість драматурга. У цей час з'являється низка публікацій та праць, присвячених українській драмі кінця XIX – початку XX ст. та її творцям. Критерії ж поцінування перших символістських п'єс Я. Мамонтова суттєво не змінилися і в останні роки, як слушно зауважує С. Хороб, «свідченням чого може стати стаття Юрія Костюка «Творча і громадська діяльність Якова Мамонтова», написана наприкінці 80-х років» [200, с. 207], у якій він зазначав: «Книжність героїв п'єс Я. Мамонтова, написаних у період громадянської війни, близькість образів, тематики і проблематики цих п'єс до модерністської літератури, борсання автора в тенетах декадентських штампів – все це спричинилося до короткочасного сценічного життя його ранніх творів» [90, с. 13].

Г. Семенюк у праці «Українська драматургія 20-х років» приходить до висновку, що аналіз драматичних доробків вітчизняних митців «дає всі підстави стверджувати, що, незважаючи на окремі творчі невдачі, українське драматичне мистецтво цієї пори <...> все активніше включалось у загальноєвропейський процес» [171, с. 49–50]. Що ж до творчості Якова Мамонтова, то в ній, як стверджує науковець, засвоєння традицій західноєвропейської літератури органічно поєднується з продовженням

національних художніх традицій, зокрема поетичної драматургії Лесі Українки [171, с. 44].

У концепції драматургії 20–30-х рр., представлений у двотомній історії української літератури ХХ ст., Т. Свербилова зазначає, що «підхід з позицій «революційного гуманізму» усував можливість глибшого прочитання Я. Мамонтова, який починав як драматург українського модерну» [168, с. 384], а також вказує на його наслідування О. Олеся та В. Винниченка.

Цієї ж думки дотримується й А. Кравченко, додаючи, що «у ранніх творах Я. Мамонтов виявляє себе більше як мислитель, ніж як художник. Він активно розробляє філософські конфлікти, в ряді п'єс фігурують образи філософів, мислителів <...> це персонажі, позбавлені рис наївності, їхні репліки часто містять по-справжньому глибокі ідеї, що не застаріли й досі» [91, с. 399].

І. Михайлин наголошує на тому, що письменник зробив вагомий внесок у розвиток жанру трагедії в українській драматургії: «Хоч трагедії Я. Мамонтова хибують часом на схематизм образів і штучність ситуацій, він умів подати розгортання філософської думки в цікавому сюжеті, гострому конфлікті, що розвивається по висхідній. Його п'єси, як правило, міцно складені композиційно, відзначаються безперервним розвитком драматичної дії, послідовним наростанням трагізму. Проте не життєподібністю вимірюється їхнє художнє значення, а правильним відображенням логіки життєвих процесів, напряму соціального розвитку. У творчості Я. Мамонтова відбилася реально закладена в реалізмі потреба в багатстві форм і способів відображення дійсності» [129, с. 42].

Вагомим внеском у дослідження української символістської драми стала монографія О. Олійник «Початки символізму в українській драмі: на матеріалі творчості О. Олеся та С. Черкасенка», у якій до розгляду залучені і твори Якова Мамонтова [142]. Дослідниця наголошує на визначальних рисах української символістської драми, якими стали значна соціальна заангажованість та відсутність чистого естетизму, і зазначає, що,

«адаптуючись в українській літературі, символізм поступово втрачає наслідувальний характер, сходиться зі шляху естетичного експериментаторства. Ознаки наслідувальності <...> трапляються чимраз рідше й зводяться до застосування тих засобів, що зумовлені загальними теоретико-філософськими основами наряду» [142, с. 9].

О. Гудзенко у дисертаційній роботі «Романтичні засади української драматургії 20-х років (І. Дніпровський, Я. Мамонтов, М. Куліш)» здійснює спробу інтерпретувати творчість Я. Мамонтова крізь призму романтичного світобачення [41]. Вона доходить висновку, що «конфлікт людини і суспільства – провідний в українській драматургії означеного періоду» [41, с. 14]. Науковець підсумовує, що «українська п'єса 20-х років цілковито вписується в контекст світової драми ХХ століття; вона, на відміну від «старого» театру, показує не трагедію в житті, а трагедію життя» [41, с. 15].

М. Кудрявцев у монографії «Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст.» відзначає, що п'єсам Якова Мамонтова властиве філософське осмислення революційної проблематики, а творчість письменника зазнала впливу українських драматургів, «що тяжіли до дискусійної драми (драми ідей) з символічними образами і конфліктами (Лесі Українки, Олександра Олесья, Володимира Винниченка та ін.)» [93, с. 126].

А. Криловець розглядає ранні твори Я. Мамонтова, зокрема трагедію «Коли народ визволяється», у руслі проблемно-філософської драми [92, с. 141]. Науковець зазначає, що «перші десятиріччя ХХ століття позначені посиленням філософських шукань у галузі художньо-естетичної думки, що об'єктивно детерміновано, з одного боку, новітніми досягненнями суспільних наук (філософії, психології, соціології) та подальшим розвитком суспільної свідомості, а з іншого – іманентними законами розвою самого мистецтва, настійною необхідністю переборення провінційної замкнутості української літератури і входженням її у світ загальноєвропейських проблем та інтересів... Інтенсифікація художньо-філософської думки зумовлена ще й потребою осмислення та вирішення найбільш нагального завдання,

поставленого історією перед українською елітою, – націотворчого» [92, с. 26].

С. Хороб у праці «Українська модерна драма кінця XIX – початку XX: Неоромантизм, символізм, експресіонізм», розглядаючи ранні одноактівки Якова Мамонтова в системі жанрів малої драми, попри небезпідставні закиди тогочасної та нинішньої критики щодо вторинності і порівняно низького ідейно-естетичного рівня цих творів, наголошує на тому, що «вони становлять певний інтерес, передусім тому, що переконують: символістська модель авторської свідомості перебувала у суголоссі з мистецькою атмосферою початку XX ст. в Україні. Крім того, на той час вони, такі символістські твори (одноактні жанри), як етюд «Третя ніч», ліричний ескіз «Захід» торували дорогу в образно-художньому мисленні як Якова Мамонтова, коли він створював більш масштабні за жанровими ознаками драми (скажімо, «Веселий Хам», «Рожеве павутиння» та ін.), так й інших драматургів 20–30-х років (приміром, Івана Дніпровського, Євгена Кротевича та ін.)» [200, с. 224].

Цікаву думку про внесок Я. Мамонтова в українську культурну скарбницю висловив І. Михайлин: «...те що традиції інтелектуальної умовно-романтичної драматургії Я. Мамонтова живуть у сучасній художній свідомості, свідчать хоча б п'єси І. Драча з їх глибокою розробкою філософських мотивів, звертанням до таких умовних елементів поезики драми, як, наприклад, хор, уведення символіко-романтичних образів тощо» [129, с. 37].

Дослідниця Н. Мірошніченко вказала на експресіоністичні мотиви у творчості письменника, при цьому зазначила, що «риси експресіонізму проявилися на різних рівнях художньої системи українських драматургів. Але, так би мовити, «класичний експресіонізм» з його надмірною експансією індивідуальності та підсиленням жаху, екстремуму не був притаманний українській драматургії. Вираження індивідуальності не було агресивним, проявлялося тонше, завуальованіше» [131, с. 30].

Подібної думки дотримується й А. Біла, зауважуючи, що експресіонізм позначився на драматургії Я. Мамонтова «як художня техніка, з характерним набором інноваційних для 1920-х рр. прийомів» [17, с. 295]. Вона розглядає доробок письменника як драматургію експериментального театру.

Предметом дисертації А. Матющенко стало питання особистісної колізії в українській драматургії першої третини ХХ ст. Науковець зазначила, що «в українській драматургії 1910-х рр. наявна трансформація змісту особистісної колізії за рахунок екзистенційного наповнення поняття свободи. В останніх драмах Лесі Українки, зрілих драматичних творах В. Винниченка та драматургії Я. Мамонтова вона трактується вже не лише як вірність певному світоглядно-етичному кредо, а й як вірність унікальній духовно-психологічній сутності людини. Завдяки посиленню морального аспекту здійснення цієї свободи, в основі творів з'являються нові колізії» [127, с. 122].

Варто зауважити, що в третьому періоді рецепції драматургічної творчості митця з'являється велика кількість статей зі спробами нового прочитання його п'єс. Так, О. Беляєва, досліджуючи родо-жанрову природу ліричної драми Якова Мамонтова «Дівчина з арфою», вказує, щоправда, не досить переконливо, на «невідповідність закладеної в назву авторської прагматики і ознак поетики п'єси, що відбивають протилежний до ліричної драми дискурс» [14, с. 175]. Вона доходить висновку, що в ліричній, за визначенням автора, драмі «виявляється авторська іронія над ознаками ліризації й засадами нової символістської драми, завдяки чому п'єса почасти набуває штучного драморобного характеру» [14, с. 180].

Останні публікації окреслюють особливості ранньої драматургії Якова Мамонтова. Наприклад, статті Н. Щур «Художня своєрідність ранньої драматургії Я. Мамонтова» (2001), «Модерна драма Якова Мамонтова» (2003) та «Поетика експресіонізму в драматургії Я. Мамонтова» (2005). Дослідниця зазначає, що ранні драматичні твори письменника виламуються з

рамок будь-якого «ізму», адже особливості епохи, позначеної взаємовпливом модерних та авангардних течій, спонукали митців слова до певного еkleктизму в стилі. Відтак Н. Щур стверджує, що раннім драмам Якова Мамонтова «властиве поєднання характерних рис символізму, романтизму, експресіонізму, полемічна загостреність, філософська глибина проблематики, вони повністю вкладаються в поняття «модерна драма» [211, с. 79].

Таким чином, українська наукова думка 90-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст. засвідчує зростання інтересу до творчості Якова Мамонтова. Синтетичних праць, спеціально присвячених аналізу символістської драми письменника, на сьогодні ще не існує. Проте поодинокі праці про драматургію Я. Мамонтова вже з'являються.

Висновки до I розділу

Дослідивши особливості становлення модерністської культури України першої чверті ХХ ст., можемо стверджувати, що поняття «модернізм» мало європейське походження, виникло внаслідок зміни естетичних орієнтацій, яка відбувалася наприкінці століття і відбивало загальне відчуття сучасності.

Модернізм в Україні, що існувала в умовах поневолення і бездержавності, розвиваючись під дією літературних впливів з Західної Європи, Росії та внутрішніх чинників, мав свою прикметну особливість – національну проблематику, і тому був соціально заангажованим. Це часто негативно впливало на художній та естетичний рівень творів. Разом з тим, можемо говорити і про певний позитив, адже ця особливість забезпечувала певну винятковість українського модерного мистецтва.

Складність і суперечливість літературно-мистецького процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст. породжувала непросту взаємодію різних стилів та напрямів, спільною особливістю яких був пошук «нового розуміння» світу, нового творчого підходу, спрямованого на психологізацію і ліризацію творів мистецтва. Свідченням цього є й доробок Якова Мамонтова, у перших

творчих спробах якого виразно окреслюються мотиви та проблеми, властиві культурі модернізму.

У роботі простежено функціонування загальноєвропейського напрямку символізму та його вплив на становлення української драматургії. Досліджено побутування самотнього та цікавого явища – символістської драми, процес розвитку якої тісно пов'язаний із загальними закономірностями формування національної культури. Зазначено, що в українській науці символістська драма довгий час розглядалася у відриві від символістської теорії або ж зіставлялася з нею епізодично, та вказано на помітний вплив російського символізму.

У рамках дослідження було ґрунтовно проаналізовано мистецький доробок першого та почасті другого періодів творчості Я. Мамонтова, який має символістський характер або ж містить окремі ознаки символізму. У процесі роботи було віднайдено і узагальнено маловідомий фактологічний матеріал, уточнено дати і обставини написання драматичних творів, подана їх оцінка критикою і сучасниками.

Як засвідчив аналіз попередніх досліджень, присвячених творчому доробку драматурга 1918–1923 рр., науковці одностайні в тому, що рання його творчість характеризується модерністськими тенденціями і має більшою мірою наслідувальний характер, що не применшує її значення.

РОЗДІЛ II

ДРАМАТУРГІЯ ЯКОВА МАМОНТОВА У ВИМІРАХ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МОДЕРНІСТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Філософсько-символістські впливи сучасників на творчість Я. Мамонтова

Перший період творчості Якова Мамонтова визначають твори філософсько-символічного спрямування, ще політично не заангажовані, в яких автор порушує одвічні питання моралі. Розпочинається він у 1918 р. п'єсою «Дівчина з арфою» і охоплює три роки, 1920 р. у ньому завершальний. Наступний період уже визначатимуть п'єси революційного спрямування.

Очевидним є те, що рання творчість митця, ще цілком наслідувальна, зазнала впливу української модерністської драматургії (О. Олеся, В. Винниченка, С. Черкасенка та ін.), але більшою мірою зарубіжної, особливо «нової драми» Г. Ібсена.

«Нова драма» Г. Ібсена постає як цілком особливе і цільне явище не тільки тому, що виникає надзвичайно рано (1877 р. – «Підпори суспільства»), але особливо тому, що «...коли інші творці нової драми частіше за все прагнули розхитати, принципово змінити звичні форми драматургії, то Ібсен, кардинально перебудовуючи ці форми, в той же час залишається все ж таки, в основному, в них, навіть частково реставрує її структуру, відроджує принципи античної драми – і все-таки створює цілком нову, іноді навіть приголомшливу драматургію, без якої, очевидно, не міг би відбутися весь загальноєвропейський розвиток «нової драми» – такої, якою ми її знаємо» [3, с. 141].

Поряд з тим, що об'єктом наукових досліджень усе частіше стає творчість українських драматургів кінця XIX – початку XX ст., у низці

монографій та публікацій вітчизняних вчених (А. Анікст, А. Нямцу, М. Кудрявцев, Н. Паскевич, М. Кореневич та ін.) простежується науковий інтерес і до творчості представників європейської нової драми, зокрема Г. Ібсена. Чимало особливостей, притаманних п'єсам Г. Ібсена, знаходимо в символістських драмах Якова Мамонтова. Проте до цього часу відсутнє типологічне зіставлення їх драматургії. Відтак цікаво простежити вплив «нової драми» Г. Ібсена на творчість Я. Мамонтова, зіставивши на концептуальному рівні п'єси «Будівничий Сольнес» (1892) та «Дівчина з арфою» (1918), окресливши спільні мотиви та проблеми у творах обох письменників.

На думку Й. Кисельова, «якщо порівнювати окремі п'єси Ібсена і Мамонтова, то в творах останнього можна знайти елементи ібсенівської драматургії. Чимало п'єс Мамонтова також є начебто розгорнутою розв'язкою попередніх конфліктів. Вони побудовані за ознакою поступового наростання трагізму («Дівчина з арфою», «Dies irae», «Над безоднею» тощо), багаті емоційно насиченим діалогом» [78, с. 59]. Цілком слушним є і твердження А. Матющенко стосовно того, що у ліричній драмі «Дівчина з арфою» співвідносяться засоби символістського та реалістичного зображення. Поєднання їх зближує перші драматичні спроби Якова Мамонтова з творами Г. Ібсена останнього періоду [127, с. 54]. П'єса «Дівчина з арфою» частіше за інші твори драматурга ставала об'єктом досліджень науковців, серед яких, окрім вищеназваних, О. Білецький, О. Беляєва, С. Хороб, Н. Щур, О. Кобилецька, Г. Семенюк та ін.

Як стверджують дослідники, свою першу ліричну драму Яків Мамонтов розпочав писати ще в 1914 р., а завершив у 1918 р. Невдовзі «Дівчина з арфою» була опублікована в журналі «Шлях», а згодом поставлена на сцені. «За свідченням М. Ф. Гарсмен, постановку здійснив режисер О. Загаров у тодішньому Київському (тепер – Дніпропетровському) театрі імені Т. Шевченка. Це окрило молодого драматурга й він всю свою творчу увагу переключає з поезії на драму» [90, с. 9] – зазначає Ю. Костюк.

Як відомо, письменник визнавав, що окремі його п'єси, зокрема «Дівчина з арфою», були певною даниною символізму. Відтак, за визначенням самого драматурга, і назва п'єси «набуває символічного характеру (пригадаймо «Арфами, арфами...» П. Тичини, «Як тільки на арфі плачевній» Д. Загула)», як стверджує О. Беляєва [14, с. 175–177]. А ще у ліричному вірші Якова Мамонтова «Міський парк» дзвенять «осінні арфи старого парку» [122, с. 539]. Чому саме арфа? Одна з особливостей цього музичного інструменту полягає в довжині звуку, який різко обірвати не можливо, він іде довгим відлунням. Разом із тим, за нашим припущенням, у назві п'єси «Дівчина з арфою» знайшли своє відображення й ібсенівські арфи.

Варто пригадати два подібні епізоди з п'єси Г. Ібсена «Будівничий Сольнес», в яких переможно лунають звуки арфи. Один в першій дії, коли Хільда розповідає Сольнесу про його спів, почутий нею в ту мить, як тільки він дістався верхів'я побудованої ним церковної вежі: «Ніколи за все своє життя я не взяв жодної ноти. – А того разу співали! Наче звуки арфи дрижали в повітрі...» [67, с. 217]. І другий епізод в третій дії, яким, власне, закінчується твір, коли Сольнес вдруге дістається верхів'я тепер уже власної будівлі, але, зірвавшись, розбивається: «Але він досягнув вершини. І я чула в повітрі звуки арфи» [67, с. 275].

У ліричній драмі Я. Мамонтова теж є два епізоди, в яких лунає, щоправда, пісня дівчини у супроводі арфи. Один в першій дії, а другий в третій дії, коли професор Будновський застрелився. Про це довідуємось з останнього абзацу кінцевої ремарки: «Радісним потоком ллється в вікна саяво весняного сонця і десь далеко-далеко чується пісня дівчини в супроводі арфи» [92, с. 172].

Подібно переможно заключним акордом лунає арфа у творах обох авторів, які у свій спосіб зіставили протилежні за модальністю ситуації.

Варто зауважити, що назва п'єси «Дівчина з арфою» та визначений автором жанр (лірична драма) привертає увагу багатьох науковців. Серед них

Н. Щур, яка у статтях «Художня своєрідність ранньої драматургії Я. А. Мамонтова» та «Модерна драма Якова Мамонтова» розмірковує про «музичність світосприйняття драматурга» [211, с. 76]. О. Беляєва у статті «Родо-жанрова природа ліричної драми Я. Мамонтова «Дівчина з арфою» (аспекти містифікації)» зазначає, що «визначенням «лірична» драма Яків Мамонтов підкреслив суб'єктивність візії свого героя, яка не стикується з тим, що відбувається в реальній дійсності. Уявлення героя про дівчину з арфою очужується, іронічно дистанціюється від світосприйняття інших персонажів» [14, с. 2]. Й. Кисельов же дає визначення цій драмі – «символічна» [78, с. 45].

Щодо музичності та ліризму драми цікаву думку свого часу висловив російський критик В. Белінський. Аналізуючи драму як синтез епосу з лірикою, він писав: «ліризм відбиває природу невиразно і, сказати б, музично; його предмет – уся природа в усій її безконечності; а предмет драми є виключно людина та її життя, в якому виявляється вища, духовна сторона загального життя всесвіту <...> Людина завжди була й буде найцікавішим явищем для людини, а драма показує цю людину в її вічній боротьбі зі своїм я і з своїм призначенням, в її вічній діяльності, джерело якої є прагнення якогось темного ідеалу блаженства, що його людина рідко досягає і ще рідше досягає» [13, с. 190].

Символісти трактували драму як синтетичне, «пройняте духом» музики явище [53, с. 118]. Про своєрідне розуміння музики письменниками-символістами слушно зауважує Н. Щур: «Вона не лише тло, на якому розгортається драматична дія, а й чинник поглиблення психологізму, в буденності вона підкреслює небуденний зміст, на музичне начало покладається навіть функція означити момент очищення (катарсису), як от у творах «Над безоднею», «Захід» [211, с. 76]. А щодо п'єси «Дівчина з арфою», то саме О. Олесь, якого Яків Мамонтов вважав єдиним «чистим символістом» серед українських драматургів початку ХХ ст., «що засвоїв

літературний метод західноєвропейських письменників-символістів» [124, с. 192], рекомендував її до друку [211, с. 76].

У драмі «Дівчина з арфою» Я. Мамонтов порушує проблему випробування покликанням. Головний герой п'єси професор-біолог Будновський розчаровується в науковій діяльності після довгих років, фанатично відданих науці. За словами Віри Марківни, дружини професора, в його душі утворилась «органічна розколина, що з кожним днем глибшає» [92, с. 148]. Однією з причин стала трагічна смерть доньки Ірини. Саме на неї надзвичайно схожа була напівбожевільна вулична жебрачка, що заробляла співом та грою на арфі. Її пісня справила на Будновського велике враження. Після довгих роздумів він вирішує покинути кафедру і поїхати до далекого невідомого острова, про який співала дівчина. Але перед самим від'їздом скасовує це рішення, закінчуючи актом суїциду у власному кабінеті своє життя.

Цілком слушною видається думка багатьох науковців стосовно того, що п'єса «Дівчина з арфою» є своєрідною спробою втілення засад модернізму. У ній, як і в інших творах раннього періоду творчості, Я. Мамонтов порушує проблему взаємостосунків трагічного героя і суспільства, а ключовим мотивом є мотив «покликання». Але якщо в наступній драмі «Над безоднею» автор ставить героя перед вибором: покликання чи родина, то у «Дівчині з арфою» про вибір не йдеться, герой драми перебуває в боротьбі із собою, у пошуку істинного свого призначення, прагнучи щастя. У питанні щодо колізії героя думки науковців дещо різняться. Відтак Й. Кисельов вважає, що Яків Мамонтов у творі намагався розв'язати проблему «цивілізація і природа» [78, с. 45]. Якщо так, то незрозуміло, значення якого з чинників нівелюється внаслідок конфлікту. До думки Й. Кисельова певною мірою близький і А. Кравченко, який стверджує, що «в основі твору – конфлікт на зламі століть: криза науки, усвідомлення небезпеки, що таїть у собі технічний прогрес. Ці питання постають у суголоссі з мистецькою атмосферою початку ХХ ст.» [91, с. 399]. Ю. Костюк

в свою чергу переконаний, що професор Будновський все ж «опиняється перед вибором: або покликання (і служіння Науці, Музі), або родина» [90, с. 10]. До чого ж тоді, власне, дівчина з арфою як центральний символ твору (до покликання чи до родини)? Та й між покликанням і родиною героя ніколи не було «ворожнечі». Адже дружина його хоч і страждала, та не була у нього на заваді, як, наприклад, пані Марина у п'єсі «Над безоднею».

Такі різнобічні думки науковців, безперечно, є наслідком остаточно не визначеної, ба радше невиразної позиції автора. Як зазначав Й. Кисельов, «нестійкість світогляду раннього Мамонтова, хисткість його творчих позицій породили нечіткість ідейного задуму п'єс, суперечливість драматичного конфлікту, неясність фіналів» [78, с. 59]. Та, зрештою, неабиякий вплив на драматурга мало одразу чимало мистецьких течій, філософських ідей (Ніцше, Фройд, Шопенгауер, Шпенглер та ін.), в яких важливо було «не загубитись», визначитись, які, у свій спосіб, модифікувались таки у його символістських драмах. Адже «грунтовною опорою літературного модерну була й філософська думка», як стверджує Я. Поліщук [157, с. 197]. Ранні твори Я. Мамонтова свідчать про інтенсивний пошук власного творчого методу, про становлення його драматургічної майстерності.

Щоб глибше зрозуміти драматурга-початківця, варто звернутися до Мамонтова-поета. Як зазначає Ю. Костюк, для всієї його ранньої творчості «характерне постійне хитання між тематикою, яка тяжіє до соціальних мотивів, і тематикою чисто пейзажною, камерною лірики» [90, с. 8]. У драмі «Дівчина з арфою» знаходимо відлуння 4 поезій Я. Мамонтова: «Пілігрими» (1913), «По той бік» (1913), «Визволення» (1914), «Хочу пустелі» (1914). Вірш «Пілігрими» (1913) переспівується у четвертому акті. Тут не обійшлося й без автобіографічних моментів.

Варто зауважити, що на цій поезії виразно позначились сецесійні мотиви та образи. Адже на той час сецесія була модним мистецьким стилем і являла собою еклектичну суміш елементів різних стилів, вона «виявилася співвідносною з естетикою символізму в літературі» [157, с. 201]. «Гра уяви,

гра образів, гра смислів та символів – це живий світ сецесії у живописі, архітектурі, поезії чи драматургії на межі віків <...> загалом сецесійні образи ніби унаочнювали основні модерні топоси, утверджені в європейському мистецтві схилку ХІХ століття, – зазначає Я. Поліщук і провадить далі, – у стилістиці східноукраїнського модерну, мабуть, найцікавіші для спостереження топоси ліричного героя як мандрівця із перехідними станами його внутрішнього самоаналізу, божемного поета-пророка, а також суперечливий портрет міста, що чи не вперше в нашій літературі виступає як естетизована модель буття. Топос блукача-схимника – типово сецесійний <...> Але в українському контексті він змикається ще й з суто національним адоративним міфом мандрювання як способу життя та життєвої філософії» [157, с. 208].

Що ж до «портрету міста», то його почасти знаходимо у вірші «По той бік», де йдеться про героя, який «покинув мудре Місто: од добра і зла утік» [120, с. 532]. А у вірші «Хочу пустелі» звучить мотив землі обітованої, земного раю. До нього, як слушно вказує Я. Поліщук, залюбки звертався Яків Мамонтов [157, с. 209].

Хочу пустелі безмежної,
Вільного простору диких степів.
Тугу душі безбережної
Кинути хочу на крила орлів [122, с. 528].

Подібного простору прагнув і професор Будновський.

Та найбільш виразно проектується на драму «Дівчина з арфою» вірш «Визволення». З нього ми довідуємось, як герой «скільки років в кабінеті без угаву, без утоми» здобував «мудрість книжну», як у його житті відбувся переломний момент – зустріч з дівчиною арфяркою [122, с. 530–531].

Однаково повторюється й химерна картина сну професора з другого акту. І лише фінал драми не запозичений у вірша. Хоча знаковим є те, що в обох творах фінал «весняний» в прямому і переносному значенні. «Соловейко! Я – з тобою, – вигукує герой поезії <...>, – геть же, чорні

фоліанти!» [122, с. 531]. Важливо, що весна для Якова Мамонтова була особливою порою року. В поезії «Мудрість Весни» (1914) він подає її з великої літери, прощання з нею присвячує поезію «31 травня» (1913). Символіка весни прочитується як молодість, як народження, як воля, як перемога. Сама ж Весна віддавна уособлюється з дівчиною. Назва вірша «Визволення» теж прочитується символічно як для поетичного героя, так і для героя «Дівчини з арфою». Варто зауважити, що перший та другий акти драми «Дівчина з арфою» відбуваються восени, третій та четвертий навесні. Символічно прочитується авторська ремарка на початку III акту: «Соняшний весняний день. Часом на сонце набігають хмари і тоді в кімнаті темнішає. Чується далекий грім» [92, с. 160]. І, звичайно, промовистою є остання ремарка, якою закінчується драма, про що уже йшлося вище.

«Перша п'єса Я. Мамонтова «Дівчина з арфою», – зазначає Ю. Костюк, – характерна мішаниною стильових засобів. Коли перший, третій і четвертий її акти написані у виразно реалістичній манері психологічної драми, то другий акт – це суцільна символіка. Вона впадає в око вже в початкових фразах авторської ремарки» [90, с. 10]. Науковець також звертає увагу на те, що драматург у різних тональностях подає опис вітальні (реалістичний) та кабінету ученого, «від самої обстановки якого віє символікою, що межує з містикою» [90, с. 10]. Дещо іншу думку відстоює О. Беляєва. На її переконання, ознаки символічності у драмі «вироблено штучно – виникає ефект імітації символістського дискурсу, що повинно було містифікувати читача. Візійні образи п'єси – статуя Науки, Наукові Абстракції, Фея, Казка – скоріше набувають алегоричного характеру» [14, с. 177]. Таку думку поділяє і Н. Щур, додаючи, що символічним у творі можна вважати лише образ дівчини з арфою: це і реальна особа, і «живий символ» тієї мрії, що плекав професор до зустрічі з нею [211, с. 77]. З таким твердженням можемо погодитись лише частково. Те, що дівчина з арфою виписана як «живий символ» мрії професора, не підлягає сумніву, адже автор цього і сам не

приховує, про що свідчить репліка Будновського в першому акті: «Дівчина з арфою – се ... тільки живий символ моєї мрії» [92, с. 151].

Однак це не означає, що у творі символічних образів більше немає. Важливо, що у драмі «Дівчина з арфою» зароджуються на проблемному, стилістичному, естетичному рівні ідеї, які знайдуть своє втілення і в наступних творах Я. Мамонтова. У першій же п'єсі «живий символ» – дівчина з арфою – уособлює дитинну частину душі професора, його Казку.

Подібні «живі символи» зустрічаємо у п'єсах «Над безоднею» (артистка Зоя) та «Веселий Хам» (балерина Лю Фрі), але це символи, які стилістично уже суттєво різняться.

При прочитанні драми «Дівчина з арфою» можна помітити, що вулична жебрачка з арфою має певне відношення до покійної доньки професора Ірини та до його онуки Марусеньки, дівчинки п'яти років: «...та дівчина, по його словах, надзвичайно схожа на покійну Ірину і, видно, зробила на нього велике вражіння своїм співом» [92, с. 148]; (про Марусеньку): «Миле дівчатко і, як дві краплі води, схоже на покійну матір» [92, с. 161].

Прикро, що дослідники зазвичай зовсім не беруть до уваги подібність героїнь, такий вагомий факт, як і те, що в душі Будновського ще задовго до зустрічі з дівчиною-арф'янкою (адже її він зустрів лише три дні тому), утворилась «органічна розколина» [92, с. 148], причиною якої стала смерть доньки, а не зустріч з вуличною співачкою, як схильні вважати певні науковці. Саме тому вони вбачають роль дівчини з арфою в житті головного героя «художньо не вмотивованою». Вражає висновок А. Матющенко, яка доволі сміливо, але не зовсім переконливо стверджує: «...в «Дівчині з арфою» першопоштовхом колізії центрального героя стає штучна та псевдосимволічна зустріч із вуличною співачкою, що своєю піснею нагадує професорові про первісний рай нецивілізованих куточків землі. Спричинена цим ненависть Будновського до власного існування, нездоланне прагнення вирушити на далекий острів та самогубство через неможливість його здійснити можна вважати художньо виправданими лише як відображення

внутрішнього стану вже психічно хворої людини» [127, с. 56]. Однак при глибшому прочитанні драми цей висновок спростовується.

Щодо мрії про втечу від цивілізації на далекий острів цікавим, на наш погляд, є автобіографічний факт з життя поета-символіста А. Рембо, про який пише Д. Наливайко у праці «Мистецтво: направлення, течії, стилі»: «Згадаємо А. Рембо з його духовним максималізмом, який у своїх символічних пошуках прагнув вийти за межі мистецтва, «переробити людину і Бога»; переконавшись, що засобами навіть найбільш незвичної поезії радикально оновити життя неможливо, двадцятилітній поет назавжди від неї відмовляється і тікає від європейської цивілізації до Африки» [136, с. 248]. Звичайно, Я. Мамонтов не міг цього не знати. Відтак є підстави вважати, що саме цей факт покладено в основу п'єси «Дівчина з арфою».

Отже, в образах Марусеньки та Дівчини з арфою прочитуються певні паралелі.

За нашим припущенням, образи божевільної дівчини з арфою, Ірини та Марусеньки мають спільний еквівалент – «ближча до Бога». Адже слова з Нагірної проповіді Ісуса Христа – «Блаженні вбогі духом, бо їхнє Царство Небесне» [16, с. 6] – можна цілком віднести до душевнохворої вуличної жебрачки. Про дітей, а отже і про Марусеньку, Він теж казав: «...таких Царство Боже! Поправді кажу вам: Хто Божого Царства не прийме, немов *те дитя*, той у нього не ввійде» [16, с. 58]. Що ж до покійної Ірини, то вона в буквальному значенні «ближча до Бога». Саме цього бракувало і професору – бути ближчим до Бога.

Та, разом із тим, образи цих героїнь, на нашу думку, мають символічне часове навантаження і прочитуються як минуле (донька Ірина), теперішнє (дівчина з арфою) та майбутнє (онука Марусенька). Очевидно, що саме з такою метою виписує їх автор, адже вони не входять в дійову структуру п'єси, їхня присутність у творі сприймається «між іншим».

Вартим уваги у драмі є й той факт, що саме в репліці героя другого плану, лікаря Рубана, якого А. Матющенко назвала просто «стороннім

спостерігачем-резонером» [127, с. 55], міститься пояснення ідейного задуму автора (зауважимо, що в наступних драмах ця особливість переросте в певну незмінну тенденцію). Не випадково Рубана Я. Мамонтов виписує не тільки як лікаря та друга сім'ї, а й як давнього друга професора Будновського. Він був найближчий до розуміння героя, хоча останнім часом теж нічого не розумів: «Ну, я певен, що через дуже короткий час од твого роману з арфою не зостанеться ніякого сліду і все буде гаразд. Для того, щоби бути Фаустом, ти мав Маргариту, *sui generis*, але не мав Міфестофеля...» [92, с. 170]. Очевидно, подібна фаустівська метаморфоза відбулася і з професором.

Як відомо, Йоганн Фауст – німецький алхімік і астролог XVI ст. «Німецька народна книга («Історія про славнозвісного чарівника й чорнокнижника доктора Йоганна Фауста», 1587) розповідає, що Фауст за молодість, силу і багатство продав душу дияволу» [81, с. 290]. Пізніше до образу Фауста зверталися англійський драматург XVI ст. К. Марло, німецький письменник XVIII ст. Г.-Е. Лессінг, австрійський поет XIX ст. Н. Ленау, О. Пушкін (1824) та ін. У трагедії Й.-В. Гете Фауст – невтомний шукач істини, який прагне пізнати, що таке людина.

Фаустівська тематика має місце і в «Будівничому Сольнесі» Г. Ібсена, і в «Дівчині з арфою» Я. Мамонтова. Про це свідчить образна розповідь професора Будновського про себе як про палігрима, який все своє життя піднімався до «храму всезнання», але, досягнувши вершини, не храм побачив, а фабрику, де щоденно «нудилися над працею» поденщики [92, с. 152]. Так само «нудився» від досягнутого і кинув виклик Богові, захотівши стати вільним від Нього, скинути з себе раба, підкорившись своєму Мефістофелю-тролю, і Сольнес Г. Ібсена. Звернімо увагу ще й на те, що Фауста спонукала до кардинальних кроків Маргарита, Сольнеса – Хільда, професора Будновського – дівчина з арфою. Кожна з цих дівчат безпосередньо чи опосередковано відіграла фатальну роль у житті свого героя.

У європейській думці періоду модернізму відбувалася ревізія християнства, як слушно зауважив Я. Поліщук. «Після ніцшеанського заперечення Бога утвердженням культу надлюдини європейські інтелектуали віднаходять нові й нові аргументи на користь мислячої, творчої, вищою мірою суверенної людської особистості, що прагне емансипації; її пригнічує зверхність Бога, як пригнічує і роль раба у Божому світі; вона стає на шлях відвертого бунту проти Бога в його екстатичності та маєстатності. Так зростає на силі нова «фаустівська душа» європейської культури. Сутність цієї душі, за визнанням О. Шпенглера, – це «спрага безмірного» [157, с. 237].

Героя Я. Мамонтова Будновського спіткав брак віри: віри в Бога, віри в себе: «...пізно. Надто високо піднявся я йдучи шляхом науки. Крутиться голова, коли дивлюся вниз. Метаморфоза – неможлива. Де вже там. Дівчина з арфою ще може знайти свого нареченого. Принаймні, вона може вмерти з вірою в свій зелений острів. А для мене навіть се неможливо» [92, с. 170].

Професор сам виносить собі вирок і сам приводить його у виконання, беручи на себе функції Творця. Не випадково лікар Рубан називає його Юпітером [92, с. 170]. У римській міфології Юпітер – верховний бог, цар і батько богів і людей. Відомо, що гнів робив Юпітера несправедливим.

У праці «Наратив християнської символіки в модерній українській поезії» Я. Поліщук доходить висновку, що в українській літературі аналізованого періоду «виникає колізія фаустівської й аполлонівської сутності людини, а драматична доба суспільних катаклізмів, що була для неї тлом, загострює, драматизує цю колізію» [157, с. 231]. Переконливе підтвердження цьому знаходимо і в п'єсі Якова Мамонтова.

У творі «Дівчина з арфою» проходить апробацію (адже в наступних творах також буде мати місце) характерний для естетики модернізму мотив «ціни фанатизму». Фанатизм Юлія, як і батька, полягає в науці [92, с. 146], фанатизм Віри Марківни – у коханні до чоловіка [92, с. 169]. Промовистою є фраза, сказана Вірою Марківною на початку твору, вона ніби пояснює причину багатьох людських бід, адже людина перебрала на себе функції

Творця: « ...хай буде і наука, і спеціалізація, і культура. Але разом з тим хай буде і субота для людини, а не людина для суботи» [92, с. 147]. Ці слова виразно перекликаються з біблійною настановою: «Пам'ятай день суботній, щоб святити його! Шість день працой і роби всю працю свою, а день сьомий – субота для Господа, Бога твого» [16, с. 78].

Має місце у творі й антитеза «людське – звіряче», яка також буде продовжуватись і в наступних творах («Захід», «Коли народ визволяється», «Ave, Maria»). У вирішенні образу мамонтівського професора Будновського, як і будівничого Сольнеса Г. Ібсена, простежується вплив ідей Ф. Ніцше. Невипадково у драмі «Дівчина з арфою» Іван Васильович називає професора, як уже згадувалось вище, Юпітером, син Юлій – «апостолом життя» [92, с. 162]. Як зауважила Н. Щур, «філософізм драматичних творів Я. Мамонтова проявився у спробі асимілювати ніцшеанську формулу про надлюдину, що ґрунтується на тезах: «Бог помер»; «Людина – це те, що треба подолати», «Надлюдина – це сенс світу» [211, с. 74]. У праці «Так казав Заратустра» Ніцше писав: «Людина – це линва, напнута між звіром і надлюдиною, линва над прірвою» [138, с. 135]. Таке твердження знаходить відображення у словах лікаря Рубана Якова Мамонтова: «Гидка істота людина: глум над звірем і пародія на бога» [92, с. 167]. Подібні думки згодом будуть декларуватись в драматичному етюді «Захід» та в драмі «Коли народ визволяється».

Працюючи над формою, у першій драмі «Дівчина з арфою» в третьому акті, щоправда, ще зовсім невиразно, Я. Мамонтов започатковує принцип паралельного (кінематографічного) діалогу (розмова Будновського з Марусенькою та Юлія з Рубаном) [92, с. 164]. Ця перша несмілива спроба згодом переросте в оригінальне авторське поєднання ідейної проблематики та її стильового рішення у творах «Веселий Хам» та «Коли народ визволяється».

Мова драми «Дівчина з арфою» та й наступних п'єс драматурга, як зазначав Й. Кисельов, «інтелігентська за своїм словарним складом і

фразеологією, насичена досить прозорим підтекстом» [78, с. 65]. Так, зокрема, сприймається репліка Івана Васильовича стосовно останньої лекції професора. Тут прочитується і фразеологія, і підтекст: «Лебедина пісня... А день напрочуд гарний: весняне сонце... весняні хмари... і грім...» [92, с. 160]. Автор не випадково вводить фразеологічний вислів – «Лебедина пісня». Свого часу відомий лексиколог і лінгвіст С. Ожегов зазначав, що крилаті слова – це «...вислови, що виникли на ґрунті літературних контекстів і ніби конденсують у собі основний смисл цього контексту <...> які набули символічного значення» [81, с. 4]. Вислів «лебедина пісня», зокрема, «ґрунтується на повір'ї, начебто лебеді співають перед смертю. Виник він ще в давнину, зустрічається в одній з байок Езопа (VI ст. до н. е.). А. Брем у «Житті тварин» свідчить, що лебідь перед смертю зітхає дуже мелодійно («голос його нагадує приємний звук срібного дзвону»), і що це могло послужити основою для появи цитованого вислову. Вживається у значенні: останній прояв таланту; ширше – останній вчинок у житті» [81, с. 143]. У драмі «Дівчина з арфою» вислів «лебедина пісня» символізує останній прояв таланту професора Будновського, це образно підкреслено «весняним сонцем», яке поволі закривають «весняні хмари», що увиразнюють передчуття неминучого, і «грім», який символізує божу кару та звучить як постріл професора.

Простежуються у п'єсі Я. Мамонтова і чеховські прийоми та мотиви. Згадаймо «Чайку» (1895–1896), «Іванова» (1887), адже подібними фатальними пострілами зводять порахунки з життям Треплев, Іванов. Герой твору Я. Мамонтова лікар Рубан видається запозиченим у А. Чехова. Лікарі є персонажами багатьох чеховських п'єс, наприклад, Львов («Іванов»), Дорн («Чайка»), Астров («Дядя Ваня»). Тож чи не запозичена сама тенденція «героя другого плану»? Вплив російської драми, зокрема, вплив А. Чехова на драматургію Якова Мамонтова вважаємо незаперечним. Свідченням цього, певною мірою, є й розмовність, ліричність, полемічність його п'єс. О. Блок у праці «Про драму» (1907) писав: «Крім того, що в російській драмі відсутня

техніка, мова і пафос, – в ній немає ще й дії. Вона паралізована лірикою <...> Лірика переважала особливо в драмах Чехова, але потаємний його дар не передався нікому і чисельні його наслідувачі не дали нічого цінного» [20, с. 100]. О. Блок також зауважував, що твори російських драматургів не мають цільності, що є «дуже мало письменників, у яких вся драма і кожна її дія сама по собі – як повна чаша. Такою була драма Ібсена, у руках якого драматичний матеріал був як м'який віск. Драми Ібсена розміщені за порядком тих питань, які з'являлись перед його свідомістю; і у цьому тільки сенсі кожна його драма є продовженням минулої, і драми ці пов'язані як частини автобіографії, так що бажаним знати обличчя Ібсена вповні сам він рекомендував прочитати всі його твори підряд» [20, с. 99].

Разом із тим, очевидно, наслідуючи не лише А. Чехова, а й Г. Ібсена, Яків Мамонтов виписує лікаря Рубана, який має багато спільного із лікарем Хердалом з п'єси «Будівничий Сольнес». Цей герой наділений подібними рисами, мову його автор також зрідка увиразнює ключовими фразами, що містять глибокий підтекст.

У п'єсі Я. Мамонтова знайшла своє органічне продовження крилата фраза Сольнеса: «Юність – це відплата. Вона стоїть на чолі перевороту. Ніби під новим знаменом» [73, с. 224]. І нарешті, не можна не помітити, що образ дружини будівничого Сольнеса Аліни став певною мірою прообразом дружини професора Будновського Віри Марківни. Обидві вони однаково занепокоєні психічним станом здоров'я своїх чоловіків [73, С. 209; 92, с. 149]. Обидві обділені увагою в шлюбі [92, с. 169]. А чоловіки, усвідомлюючи свої провини перед дружинами, навіть однаково вибачаються [73, с. 230; 92, с. 170]. Хоча це вибачення в обох випадках лише формальне. Адже Сольнес, як і професор Будновський, давно не кохає свою дружину. Більше того, вони переживають у своєму шлюбі глибоку самотність. А «всяка самотність – провина», як казав Заратустра [138, с. 149]. Послуговуючись філософським трактатом Ф. Ніцше, а саме промовою Заратустри «Про шлях того, хто творить», знаходимо пояснення авторських

концепцій образів героїв: «Та колись тебе стомить твоя самотність, колись твоя гордість згорбиться, а твоя мужність надломиться. Колись ти заволаєш: «Я самотній!» Колись ти уже не побачиш своєї вершини, а ницість свою побачиш просто перед собою; навіть велич твоя лякатиме тебе, мов привид. Колись ти заволаєш: «Усе – омана!» <...> І остерігайся також нападів своєї любові! Самотній занадто квапиться подати руку першому стрічному» [138, с. 150]. Водночас зрозумілою стає поява і значення Хільди в житті Сольнеса, дівчини з арфою в житті професора Будновського, як і Маргарити в житті Фауста. Взагалі «колізія неподоланої самотності митця навіть серед найближчих людей, його повсякденного дріб'язкового існування та служіння високому і небуденному є однією з центральних у всій «новій драмі» – від «Будівничого Сольнеса» та «Коли ми, мертві, пробуджуємось» Г. Ібсена й до «Затопленого дзвону» та «Міхаеля Крамера» Г. Гауптмана» [127, с. 24], – справедливо зауважує А. Матющенко.

У драмах «Дівчина з арфою» та «Будівничий Сольнес» подібно прочитується і смерть головних героїв, яка має спільну ознаку, – вона не трагічна, більше того – вона естетизується, що було характерним для європейського письменства перелому віків. «Смерть, як і життя, стала проголошенням Ф. Ніцше «естетичним актом» [109, с. 58], як слушно зазначає О. Левченко. «Вмирай своєчасно! – таке гасло декларує Заратустра в промові «Про вільну смерть», – <...> І кожен, хто хоче слави, мусить завчасу попрощатися із шанобою і навчитись важкого мистецтва піти своєчасно» [138, с. 152]. Наявністю такої смерті позначені драми Г. Ібсена «Будівничий Сольнес» (Хільда сприймає смерть Сольнеса як перемогу), «Гедда Габлер» (героїня, дізнавшись про самогубство свого коханого Левборга, гордо говорить, що в цьому є краса). Подібна смерть має місце і в драмі Якова Мамонтова «Дівчина з арфою». Будновський кінчає життя самогубством, коли переможно розливається сяйво весняного сонця і під звуки арфи лунає пісня дівчини.

Отже, у творі Якова Мамонтова простежуються ознаки символічності та реалістичності, які належним чином не збалансовані. Почасти можна погодитись з О. Беляєвою, на думку якої, символічні ознаки «вироблені штучно – виникає ефект імітації символістського дискурсу, що повинно було містифікувати читача» [14, с. 178]. Спостерігається певний схематизм, шаблонність персонажів. Відтак п'єса «Дівчина з арфою» свідчить про інтенсивний пошук автором власного творчого письма, про становлення його драматургічної майстерності.

2.2. Проблематика неподоланої самотності митця у творчості Г. Ібсена та Я. Мамонтова

Варто зауважити, що п'єса Г. Ібсена «Будівничий Сольнес» стала джерелом ідейного задуму не тільки першої драми Якова Мамонтова «Дівчина з арфою», а й наступної – «Над безоднею». Обидві п'єси українського автора порушують одні й ті ж проблеми. Очевидно, тут Я. Мамонтов наслідує Г. Ібсена, який в кожній своїй наступній драмі продовжував попередню, як зазначав О. Блок. П'єси обох авторів мають філософське підґрунтя (ідеї Ф. Ніцше, О. Шпенглера та ін.). Я. Мамонтов органічно продовжує мотиви своїх поетичних творів у власній драматургії.

В основі драми «Над безоднею» лежить конфлікт між талантом митця і його родинним затишком, між покликанням і обов'язком. Дія відбувається на березі північного моря в будинку родини Білогорів. П'ять років минуло з того часу, як пані Марина розлучила свого чоловіка Данила зі сценою, ставши за такої умови його дружиною. Але минав час, і вона почала усвідомлювати, «над якою безоднею поставила свій храм» [92, с. 16], адже чоловіку не достатньо було бути її коханням, він все ще хотів служити мистецтву театру. Пані Марина боролася «проти всіх законів» [92, с. 16] за право нероздільно володіти коханим. Вона була певна, що з часом Данило погодиться зі своєю долею і буде цілком щасливим. Але несподіваний приїзд

Зої зруйнував всі її надії. Рік сценічного народження молодої артистки був роком «передчасного заходу» [92, с. 9] талановитого актора Білогора. В день, коли Данило залишав театр, він пророкував Зої великий успіх, але висловив сумніви щодо подальшої долі її таланту, адже був твердо переконаний, що «в сучасному театрі поспіх веде щирий талант до загибелі» [92, с. 26], достатньо п'яти років для того, щоб у цьому переконатись. Проте Зоя своїм творчим життям спростовує похмурі передбачення Білогора і в нагороду за свій «подвиг» [118, с. 27] просить його повернутися знову на сцену. Пані Марина не може дозволити зруйнувати своє щастя. Вона влаштовує прогулянку на човні, яка закінчується для Зої трагічно. Данило не вірить в нещасливий випадок, а розуміє, що його дружина вчинила злочин, і причиною цього був саме він. Тому він обирає смерть (кидається в море), але приймає її як визволення, як перемогу: «Пам'ятай: коли я загину, то з таким же вільним співом, як загинула панна Зоя, і моя погибель буде нашою перемогою! <...> Годі! Тепер – я вільний! Чуєш?.. Коли не для життя, то хоч для смерті воскрес мій творчий дух! О, яке щастя хоч на єдиний мент відчутти себе вільним, як море!..» [92, с. 44].

У такий спосіб автор вирішує драматичний конфлікт твору. Фінал п'єси художньо вмотивований. Таку ж думку поділяє Й. Кисельов: «Напружені психологічні сутички закономірно призводять до тяжких драматичних ускладнень, що найбільше виявилось у фіналах п'єс Мамонтова. Вони часто-густо позначені трагедійністю, смертельними наслідками» [78, с. 53]. У символістській драматургії письменника такими п'єсами є «Дівчина з арфою» (самогубство Будновського), «Dies irae» (Юрій божеволіє, а Ясь топиться), «Веселий Хам» (смерть Валерія) та «Над безоднею» (загибель Зої, самогубство Білогора).

В. Адмоні помітив таку ж тенденцію і в драматургії Г. Ібсена, пізніші твори якого можна умовно об'єднати терміном «п'єси про людську душу» [3, с. 142]. Тільки одна з цих п'єс («Жінка з моря») не має трагічного фіналу.

У деяких драмах норвезького майстра розв'язка не повністю вичерпує колізію, яка лежить в основі п'єси, а передбачає початок нової, ще складнішої. Справжнім внеском «нової драми» у світову драматургію був незавершений, відкритий фінал [3, с. 151]. Цим прийомом скористався і Яків Мамонтов, зокрема в трагедії «Коли народ визволяється». Тому не можемо погодитись з думкою Й. Кисельова, що «незакінченість, випадковість фіналів – один з проявів ідейної нечіткості ранньої драматургії Мамонтова» [78, с. 67].

Взагалі розв'язки п'єс Г. Ібсена розкривають певні таємниці і важливі події минулого героїв, які їм раніше не були відомі. Персонажі інтелектуально усвідомлюють уроки свого життя. Надзвичайно велике значення в цьому мала ібсенівська концепція людини як істоти, що керується не тільки своєю інтуїтивно-емоційною природою, але, в першу чергу, інтелектом та волею. В. Адмоні, визначаючи структурну сутність «нової драми» Ібсена, вводить термін – «інтелектуально-аналітична» [3, с. 145].

Ця особливість знайшла яскраве відображення в символістській драмі Я. Мамонтова «Над безоднею». На передній план автор висуває долю колишнього актора Данила Білогора, який п'ять років тому між сценою і родинним затишком зробив свій вибір на користь останнього, але цим тільки приспав на деякий час своє покликання, адже при першій нагоді (з появою артистки Зої) воно нагадало про себе. Данило розуміє, що кохання його і дружини не здатне дати цьому раду. Відтак починає сумніватись в істинності почуттів, більше того, визнає їх руйнівну силу [92, с. 43] і врешті доходить висновку, що «щира любов може бути тільки в гармонії з таланом, а не в боротьбі з ним» [92, с. 39].

Герой Я. Мамонтова, за прикладом ібсенівського скульптора Рубека («Коли ми, мертві, прокидаємось»), Елліди («Жінка з моря»), Нори («Ляльковий дім»), Гедди Габлер («Гедда Габлер») та ін., до моменту завершення п'єси усвідомлює всі випробування, розкриває для себе

внутрішнє значення пережитого і сутність того, що оточує, після чого робить свій вибір.

Данило обирає смерть, актом суїциду відповідаючи собі на одвічне шекспірівське питання. Доречно відзначити, що знаковою для долі Білогора стала його остання роль Гамлета: «Бути чи не бути? – от в чім моя трагедія, пане Яне! – Недарма роля Гамлета була коронною в вашому репертуарі» [92, с. 19]. Цим шекспірівські мотиви у творі не вичерпуються, адже артистку Зою Яків Мамонтов теж наділяє певними рисами Офелії. Вона така ж мила і терпелива, «чиста, як кришталь» [92, с. 23], адже за п'ять років «ні сценічний поспіх, ні закулісний бруд» [92, с. 9] – ніщо не наклало на неї ні найменшої плямочки; покірна, бо, незважаючи на пересторогу Данила, свій дивний сон та тривожні передчуття, все ж таки погоджується на небезпечну прогулянку морем з панною Мариною. Але найвиразніше проявляється схожість у тому, що і Офелія Шекспіра, і Зоя Я. Мамонтова однаково йдуть з життя – вони тонуть. Перед смертю Зоя, як і Офелія, співає.

Певну спільність знаходимо і в стосунках: Зоя – Данило / Офелія – Гамлет. Данило висловлює сумніви щодо творчого майбутнього Зої, мотивуючи це тим, що «в сучасному театрі поспіх веде щирий талан до загибелі» [118, с. 26]. Гамлет, в свою чергу, переконливо радить Офелії піти в монастир. Ці поради пов'язані з його глибоким переконанням в зіпсованості світу. Не є випадковим і те, що Данило вже по смерті Зої зізнається в коханні до неї: «На дні моря тепер – все чим я можу жити: і мій талан, і моя любов, і моя доля» [92, с. 39]. Такі ж зізнання ми чуємо і від Гамлета після смерті Офелії.

Привертає увагу ще одна особливість драматургії Г. Ібсена, яка знайшла втілення у ранніх творах Я. Мамонтова: «Ретельно вимальовуючи той безпосередній кусок дійсності, котрий слугує плацдармом для розгортання п'єси, Ібсен часто протиставляє йому якийсь інший світ – віддалений, лише позначений в розмові героїв» [3, с. 144]. Дійсність, змальована в його новій драмі, як правило, вузька, але на противагу їй постає

в розмовах, згадках і мріях героїв інше, вільне, яскраве буття, виповнене справжнім життям і діяльністю. У «Привидах» таким протистоянням дійсності є Париж, в «Підпорах суспільства» – Америка, у п'єсі «Над безоднею» Якова Мамонтова – театр.

Місце дії практично зовсім не міняється або міняється лише частково. Так, у «Привидах» місце дії – садиба Фру Алвінг, в «Юні Габріелі Боркмані» – дім, в якому мешкає родина Боркманів, в «Ляльковому будинку» – затишне, на перший погляд, гніздечко Нори, в «Будівничому Сольнесі» – дивний дім із порожніми дитячими кімнатами, який побудував собі Сольнес. В п'єсі «Над безоднею» Якова Мамонтова – маєток родини Білогорів на березі північного моря.

Проте аналітизм «нової драми» Г. Ібсена зазвичай вбачають у тому, що в ній спочатку демонструється видимість певного, цілком благопристойного відрізка життя, а потім поступово виявляються заховані в ньому загрозливі явища – виникає послідовне розкриття фатальних таємниць, яке закінчується катастрофою. З одного боку, у цьому частково проявились традиції античного театру, а з іншого – застосування найсучасніших на той час прийомів, техніки аналізу, зокрема в драматургії. Такий аналітизм В. Адмоні називав «демаскування прірви» [3, с. 145].

Своєрідне «демаскування прірви» простежується і в драмі «Над безоднею» Я. Мамонтова, як в прямому значенні (в самій назві твору), так і в переносному. Цікаво відзначити, що слово «безодня» автор вживає у творі 19 разів. Спочатку нічого не провіщає біди. Дуже промовистою з цього приводу є вже перша ремарка [118, с. 7]. Але згодом стає зрозуміло, що цей розкішний будинок нагадує золоту клітку, невірники якої глибоко нещасні, кожен у свій спосіб. Данила мучить невгамовна туга за сценою, пані Марина шаленіє від боротьби і страху за своє кохання [118, с. 16]. Примирити ж любов і творчість їм несила. Відтак фатальний кінець неминучий.

Прикметно, що дія п'єси відбувається восени. Тому настроєва гама співзвучна осені із «характерними для неї градаціями станів – від тихого

світлого смутку до глибокої і важкої туги із явним передчуттям смерті – загальної, усесвітньої» [157, с. 204]. Про це свідчать і авторські ремарки на початку першого акту: «...Ясно-тихий осінній день. Надбережні березки і далеч моря ніби зачаровані лагідно-журливою ласкою північного сонця» [118, с. 7]; на початку другого акту: «...Надвечірній час. За вікнами заходить сонце і червонить далеч моря» [118, с. 19]; та на початку третього акту: «...Темний осінній вечір. На морі – буря: з диким ревом і стогоном б'ються об беріг хвилі – розлютований вітер з шумом і свистом кидає в вікна пожовклим листям...» [118, с. 33]. Це дає підстави вважати, що на символістській драматургії Якова Мамонтова позначились сецесійні мотиви, властиві естетиці символізму.

У п'єсі «Над безоднею», як і в «новій драмі» Г. Ібсена, моменти інтелектуального усвідомлення того, що відбувається з персонажами, виписані не тільки в заключних сценах, але розкидані в діалогах по всій п'єсі. Таку ж особливість відзначив у своєму дослідженні і Й. Кисельов: «Не тільки у фіналах драм Мамонтова герої живуть інтенсивним психологічним життям. Це помітно і в експозиції п'єси, як, наприклад, у драмі «Над безоднею». Вже перша розмова акторів «Вільного театру» Білогора і Зої про те, що рік сценічного розквіту молоді артистки був роком передчасного заходу Білогора, таїть у собі багатозначні натяки, свідчить про тяжкі переживання героїв, особливо хазяїна дому» [78, с. 54].

У кінці XIX – впродовж XX ст. поширюються і певні важливі мовленнєві композиційні особливості ібсенівських п'єс: зокрема багатогранність та партитурність мови героїв, засновані, як вказував В. Адмоні, на «загальних потенціях розмовного ряду, а також на деяких традиціях художньої прози» [3, с. 254], надзвичайна глибинність та універсальність. Важлива прикмета зламу століть – глибокий підтекст (драматургія Г. Ібсена, А. Чехова, проза Кнута Гамсуна). Він простежується і в драматургії Я. Мамонтова. Адже наявність таємниць, що надають особливої багатозначності і певного внутрішнього змісту діалогу, розгорнуті

діалоги, що аналітично виявляють істинну причину подій, окремі репліки, що з'ясовують суть того, що відбувається, – все це характеризує і п'єсу «Над безоднею». Невипадково починається твір з експозиційного діалогу, що містить глибокий підтекст [118, с. 8], своєрідним продовженням якого і одночасно розкриттям його є розгорнута репліка Пана Яна в третьому акті про трагедію власного життя. Як бачимо, автор щедро використовує підтекст, наслідуючи певною мірою «нову драму» Г. Ібсена.

У театральній-публіцистичній статті «Основні принципи драматичної мови» Я. Мамонтов аналізує її зразки, розмірковуючи про сенс «подвоювання драматичного процесу», і доходить висновку, що «психологічна драматургія надто «літературна» і рафінована, надто недійова і бідна на оптичні засоби виразності, а театр все ж таки – видовищне мистецтво. Матеріалізація емоцій та ідей через символічне озвучування побутових речей і явищ давала змогу транспортувати в театральні засоби виразності цей надто «літературний» репертуар. Така матеріалізація складних психологічних проблем, безперечно, популяризувала їх, робила більш приступними для глядача» [123, с. 163]. Тому не дивно, що в п'єсі «Над безоднею» автор активно використовує підтекст. Щоправда, у творі він не скрізь однаковий. Пояснення цьому почасти знаходимо в тій же статті: «Перш за все треба відзначити, що підтексти бувають різні. В символічній драмі, наприклад, підтекст становить істотну ознаку її стилю і супроводить текст від початку до кінця п'єси» [123, с. 158]. Як приклад такого підтексту, автор цитує перший діалог Ігрени і Тентажіля з драми М. Метерлінка «Смерть Тентажіля» (епізод, коли дівчина веде за руку свого маленького брата в замок королеви) і зазначає, що «це – експозиційна сцена, якою М. Метерлінк вводить читача в свою символіку» [123, с. 159]. Подібною експозиційною сценою Яків Мамонтов починає власну символістську драму «Над безоднею».

Письменник вважав, що підтекст становить істотну особливість символічної та психологічної драматургії. П'єса ж «Над безоднею» за

багатьма ознаками зорієнтована на традиції неореалістичної школи. Тому автор намагався використати підтекст «для матеріалізації своїх ідей і ситуацій засобами реалістичної символіки», хоча свідомо чи ні почасти звертається до підтексту, що слугує засобом «містичного театру» [123, с. 164].

Знаковою є відповідь Марини в першому акті, яка відмовилась від спільної прогулянки з чоловіком і артисткою Зоєю: «Трьом нам було-би тісно на човні... і на морі ... і на світі...» [118, с. 15]. Прозорий підтекст містить виписаний у другому акті діалог дочки і батька: «Тато, подивися, яке сьогодні море червоне! – Я бачу, донечко. – Як кров! – Це перед великою бурею. – Я хочу подивитися, як сонце потоне в морі» [118, с. 21].

Аналізуючи цей діалог, можемо погодитись з тим, що «за своїми ознаками підтекстний тип образності близький до символу та алегорії, з якими його часто плутають» [33, с. 112], як зауважує В. Назарець, а основною відмінністю підтексту є «спеціальна авторська настанова на приховування якогось змісту, на який більшою чи меншою мірою натякається, але без остаточної, цілковитої певності, так, що безпосередньо зображене у творі сприймається як самодостатня й самовичерпна «картина життя», яка, проте, водночас породжує відчуття недостатності, недомовленості, зміст якої може бути дешифрований зіставленням даної конкретної фабульної ситуації (або образу) зі змістом твору в цілому і, ширше, – історичним, біографічним, літературно-художнім контекстом життя й творчості автора» [33, с. 113].

Знаковою є і репліка пана Яна в передфінальній сцені третього акту: «Але чого це ми сидимо в темряві?» [118, с. 40] і його остання репліка, звернена до дівчинки, – нею, власне, закінчується твір: «Не плач, моя любая!.. Буря минеться... і знов буде сонечко... Не плач, моя дитинко!» [118, с. 44]. Тут мимоволі привертає увагу звичне, на перший погляд, звернення до маленької Люсі, адже в ньому віддзеркалюється колишня трагедія самого Яна, про яку він розповідає пані Марині. Мова йде про те, як пан Ян «після

дикої боротьби з самим собою» покинув недужу дружину з двома дітьми на руках і поїхав у Рим студіювати музику, бо цього вимагав його музичний талант, він «мусив бути великим творцем і мав право ні з ким і ні з чим не рахуватися!» [118, с. 34], а коли повернувся, то знайшов своїх діток на брудному бульварі жебраками, які невдовзі померли через застуду. Відтак фокусується увага на головній думці п'єси, вираженій в першому акті в репліці, знову ж таки, пана Яна: «Хоч не єдиним хлібом живе людина, але в такій же мірі не може вона жити і єдиним духом. І, крім того, нікому не відомо: що більше важить на терезах вічної правди – чи найбільший твір генія, чи найменша сльозинка неповинної людини?..» [118, с. 11].

«Щира любов може тільки бути в гармонії з талантом, а не в боротьбі з ним», – каже актор Данило Білого у п'єсі «Над безоднею». Це, мабуть, і переконання самого автора; недаремно ж він настійно проводить думку про те, що егоїстична любов лише збіднює духовний світ людини, руйнує почуття, нівечить талант» [78, с. 62], – стверджує Й. Кисельов. Саме ця фраза головного героя привертає увагу дослідників творчості Якова Мамонтова.

Цікаво, що герой другого плану пан Ян є носієм вищих моральних принципів. Більше того, на нашу думку, саме цей образ є втіленням ідейного задуму автора. Разом із тим у творі виразно педалюється типовий для естетики модернізму мотив «ціни фанатизму», який у той чи інший спосіб проходить через сюжетні лінії усіх героїв, окрім маленької Люсі.

За словником іншомовних слів, фанатизм (франц. fanatisme, від лат. fanaticus – несамовитий, шалений) – безрозсудна одержимість якимись ідеями, поєднана з нетерпимістю до будь-яких інших поглядів [174, с. 696]. Відтак очевидним є те, що пані Марина – раба свого кохання, адже поставила Данила на місце Бога [118, с. 16]; для пана Яна ідолом поклоніння стала музика, заради якої він кинув недужу дружину з двома маленькими дітьми «без куска хліба» і поїхав до Риму студіювати музику [118, с. 34]; Данила полонила Мельпомена [118, с. 19]; панна Зоя, в свою чергу, теж фанатично

віддана мистецтву театру, на її переконання вищий присуд над людиною – талант і від нього може визволити тільки смерть [118, с. 10].

Цікаве пояснення слова «Мельпомена» знаходимо у книзі А. Коваль та В. Коптілова «Крилаті вислови в українській літературній мові»: «Мельпомена (по-грецьки «співаюча») – муза трагедії (спочатку вважалась музою пісні взагалі, потім пісні сумної). Мельпомена зображувалась у вигляді високої жінки з пов'язкою на голові, у вінку з виноградного листя, в театральній мантії, на котурнах, з трагічною маскою в одній руці і з мечем або палицею в другій. У переносному значенні Мельпомена – театр взагалі або уособлення трагедії як жанру» [81, с. 162]. Це пояснення дає нам ключ до розуміння того, чому артистка Зоя співає. Пісня її має символічну назву «Два янголи», адже янголи тут прочитуються як посланці Мельпомени. Перший є уособленням трагічної маски, яку тримає в одній руці муза, він символізує творче начало, другий же є уособленням меча, що в іншій руці музи і відповідно символізує боротьбу, покару [118, с. 12]. Та зрештою і сама панна Зоя певною мірою уособлюється з музою Мельпоменою, а її поява в родині Білогорів набуває символічного трагічно-пророчого звучання [118, с. 16].

Суттєво, що автор у творі провадить мотив ціни фанатизму, фокусуючи увагу на одній із десяти заповідей: «Не сотвори собі ідола». Більше того, виписуючи сюжетні лінії героїв, він показує дієвість цієї заповіді, адже далі в ній говориться: «Не вклоняйся їм і не служи їм (ідолам), бо Я – Господь, Бог твій, Бог заздрисний, що карає за провину батьків на синах, на третіх і на четвертих поколіннях тих, хто ненавидить Мене» [16, с. 77]. Відтак усі герої п'єси постраждали, кожен у свій спосіб: зазнали родинних втрат пан Ян та пані Марина, Данила ж та панну Зою спіткала передчасна смерть.

У п'єсі Я. Мамонтова «Над безоднею», як і в «Дівчині з арфою», «Dies irae», «Веселому Хамі», знаходить своє втілення і є, на наш погляд, провідним мотивом покликання, що був характерним як для «нової драми» взагалі, так і для творчості Г. Ібсена зокрема. У цьому драма «Над безоднею» суголосна з драмами «Жінка з моря» та «Коли ми, мертві, прокидаємось»

Г. Ібсена, хоча значно більше перегукується з його «Будівничим Сольнесом» (1892).

Дія п'єси відбувається у маєтку будівничого Сольнеса, де він проживає з дружиною Аліною та працює, утримуючи в себе на службі в майстерні архітектора Кнута Брувіка і його талановитого сина Рагнара з нареченою Каєю. У житті Сольнеса починають відбуватися важливі події. Після довгих років праці над проектами звичайних житлових будинків, він будує для себе самого дім з високою вежею, схожою на церковну. Подібну вежу він уже будував на церкві в Люсангері, де жила родина Вангелів. По закінченні будівництва при великому зібранні людей Сольнес піднявся нагору, щоб повісити за старовинним звичаєм великий вінок на саму маківку будівлі. У нього ледь не запаморочилася голова, коли одна школярка несамовито почала кричати від захоплення. То була Хільда з родини Вангелів. Того ж дня Сольнес прийшов до них на вечерю і побачив її саму. Він підійшов і сказав, що вона схожа на маленьку принцесу і через десять років він повернеться в образі троля й подарує їй королівство, а потім багато разів поцілував. Про це йому нагадує сама Хільда, з'явившись рівно через десять років у маєтку Сольнесів, вимагаючи обіцяного королівства. Її поселяють в одну із трьох порожніх дитячих кімнат. У минулому родина втратила двох немовлят-близнюків. Це трапилось, коли згорів старий батьківський будинок, у якому тоді мешкали Сольнеси. Під час пожежі в холодну зимову ніч довелось рятуватися поспіхом, після чого Аліна застудилась і в неї зіпсувалося молоко. Це стало причиною смерті малюків. Але, разом з тим, завдяки тій пожежі почався професійний ріст Сольнеса.: «...пожежа допомогла мені вибитись в люди. Як будівничому» [67, с. 237].

Та, попри все, його охоплює постійна тривога, мучить совість. Він відчуває, що за всі свої успіхи повинен платити «людським щастям». І не тільки своїм, але й чужим. У всіх бідах будівничий звинувачує себе. Він вважає, що належить до вибраних особистостей, котрим дається все, чого вони лишень пристрасно забажають. Він каже, що має таємних помічників,

які здійснюють його бажання, що в ньому самому сидить троль. І це принесло йому перемогу на життєвому шляху, але ця перемога дає про себе знати, «як велика відкрита рана ось тут на грудях» [67, с. 244].

Хільда намагається зміцнити віру Сольнеса в його винятковість, вона вважає, що він один повинен мати право будувати, і бачить у його внутрішніх муках лише особливу хворобу – кволе сумління. Та водночас не може миритися з несправедливим ставленням будівничого до своїх «конкурентів» Брувиків, тому примушує його негайно написати позитивний відгук на проект Рагнара. Натомість пропонує Сольнесу разом з нею будувати повітряні замки. А головне, хоче бачити його таким рішучим та сміливим, яким він жив десять років у її уяві. Під впливом Хільди будівничий наважується підняти вінок на вежу свого нового будинку. Він, переборюючи запаморочення, дістається самої маківки будівлі, але падає і розбивається. Відтак головне питання драматургії Г. Ібсена про те, чи може людина здійснити своє покликання ціною життя і щастя інших, отримує однозначну відповідь: не може.

При глибшому прочитанні стає очевидним, що драми «Над безоднею» Я. Мамонтова та «Будівничий Сольнес» Г. Ібсена мають багато спільного. Перше, що привертає увагу, – це одвічний любовний трикутник. Ця обставина наявна і в інших п'єсах Я. Мамонтова раннього періоду творчості («Дівчина з арфою», «Веселий Хам»). У п'єсі ж «Над безоднею» такий трикутник (пані Марина – Данило – Зоя) змодельовано, на нашу думку, за прикладом ібсенівського (фру Сольнес – Сольнес – Хільда). Більше того, в обох творах візит панянок до родинних маєтків героїв не є випадковим, а заздалегідь спланованим і має спільну мету – повернути такий собі «борг». Виразно перекликається і наявність терміну «угод», невідомо встановлених як Сольнесом – 10 років, так і Данилом – 5 років, про які герої однаково не пам'ятають. І врешті очевидна схожість, власне, незвичності таких «угод» [67, с. 218–220; 118, с. 27].

До того ж, в обох випадках з моменту останньої розмови з панянками у героїв починається період професійного «зречення»: Данило Я. Мамонтова залишив театр, а Сольнес Г. Ібсена, своєї черги, відтоді «ніколи вже не будував нічого такого. Ні церков, ні веж» [67, с. 237].

Герой Я. Мамонтова Данило в кінці третього акту промовляє фразу, яка привертає увагу багатьох дослідників, про день визволення: «Це – самий великий день нашого життя! Для одних – це день революції, для других – день любови, для третіх – злочинства і т. д. [118, с. 39]. Не менш важливі і пророчі слова пана Яна: «В таким разі, для великого числа людей день визволення – день смерті» [118, с. 39]. Цікаво, що це є своєрідним пророцтвом і для Сольнеса, який теж мріяв про день визволення: «Все своє життя я повинен був присвятити будівництву для нього! Та не так сталось, як гадалось! <...> І ось, коли я стояв там, нагорі, і вішав вінок на флюгер, я сказав йому: “Слухай мене, всемогутній! З цього часу я теж хочу бути *вільним* будівничим. В своїй галузі, як ти в своїй”» [67, с. 269]. Той день став нещасливим днем його визволення. Аналізуючи минуле, Сольнес доходить висновку, що після того випадку «нічого насправді не створив... В результаті – нічого, нічого. Круглий нуль!» [67, с. 270]. Та коли він знову наважився піднятися нагору, озброївшись уже «здоровим сумлінням», готовий кинути виклик всемогутньому, вважаючи, що з цього часу буде будувати лише «чудо із чудес» [67, с. 271], день визволення став для нього днем смерті.

В образах як Сольнеса, так і Данила чітко простежується вплив ідей Ф. Ніцше, головні праці якого були написані у 80-х роках XIX ст. А в перші два десятиліття XX ст. популярність Ніцше зростає в усіх європейських країнах. Як стверджують науковці, є всі підстави вважати, що в останні роки Г. Ібсен ґрунтовно ознайомився з його ідеями, адже розгорнуті статті про Ніцше публікували відомі скандинавські критики, друзі Г. Ібсена, тому повз нього ці статті пройти не могли [3, с. 227]. Так само, як не пройшли подібні статті і повз увагу Я. Мамонтова. Цілком слушною з цього приводу є думка С. Павличко, яка у праці «Дискурс модернізму в українській літературі»

ззначала: «Знання Ніцше в українському культурному середовищі 10-х років не було фундаментальним і повним. Вороний, Луцький, його соратники «молодомузівці», навіть Винниченко, який переклав «Заратустру», <...> найчастіше знайомилися з Ніцше з вторинних джерел: популярних статей, рефератів, аналітичних коментарів. Їх цікавлять не деталі, нюанси, парадокси філософії Ніцше, а тільки певні головні постулати, які стають базою для власних ідей» [147, с. 133].

Так, Микола Євшан у статті «Релігія Шевченка» дає цілком ніцшеанську характеристику поету, додаючи, що індивідуальність поета божественна: «Його Бог – це його ціла індивідуальність, його я, його єство, його душа, його почування та ідеали, його геній!» [147, с. 134]. Такою ж характеристикою послуговується і Я. Мамонтов, створюючи образ Данила: «Пане Данило! Ви мусите вернутися в театр. Не можна кидати жертovníк тільки через те, що він не горить таким огнем, якого вартий бог його. Великий гріх одцуратися свого бога в той час, коли його з глуфом розпинають на тисячах хрестів!» [118, с. 27].

Загальновідомо, що Ф. Ніцше, засновник «філософії життя», центральним поняттям якої вважав категорію «життя» як єдину реальність, звільнену від матеріальності, що є формою вияву «космічної закономірності», заперечував логіку розуму в пізнанні дійсності. Відтак не випадковою, більше того навіть пророчною є репліка пана Яна: «А хто більше помиляється, як не те «чуле серце»? Ні, я вже знаю ці рішучі принципи і ці сердечні імперативи! Хто не чарується ними за молодих літ? Як-же: талан – абсолют! талан – воля! талан – надлюдина! І кожен вірить, що він – талан! А поживете то побачите, що всі ті гордовиті вигуки – тільки легенька піна над чорними безоднями дійсного життя...» [118, с. 11].

Образ Данила виразно перекликається з образом ібсенівського Сольнеса, який хотів би вважати себе людиною вибраною, винятковою, таким собі варіантом «надлюдини», культ якої оспівував Ф. Ніцше: «(Сольнес) Чи не думаєте ви, Хільдо, що є на світі такі виняткові, вибрані

натури, яким даровано силу, владу і здатність бажати, жадати чогось так пристрасно, вперто, так затято, що воно дається їм врешті?» [67, с. 243]; «(Данило) Як не турбуватися тим, ради чого робишся на цей світ?.. Талан – це найпевніша мета! І мета і присуд на цілий вік!.. О, яка мука бути покликаним» [118, с. 28]. Але ці ніцшеанські поривання не витримують випробувань реальністю. Адже Сольнеса, як і Данила, з самого початку мучить сумління. Та головне, що насправді у них немає вибору. У будь-якому разі: чи віддадуть вони перевагу родині, чи підуть за покликом серця – однаково будуть страждати.

Вплив ідей Ф. Ніцше простежується також і в образах Хільди з її «здоровим сумлінням» [67, с. 244] та панни Зої з її «чистим серцем» [118, с. 28]. Адже «саме у Ніцше зустрічається і засудження кволого сумління, і возвеличення вікінгів з їх безжалісністю» [3, с. 227], як слушно зазначає В. Адмоні. Доречно зазначити, що Хільда у своїх намірах та вчинках уособлює «хижу птаху» [67, с. 247], і це не суперечить наявності «здорового сумління» [67, с. 244] та емансипованого зовнішнього вигляду. Зоя ж у своїх благих намірах та вчинках мало чим відрізняється від свого, на наш погляд, прототипу, але наявність «чистого серця» та приємної зовнішності білокучерявої панночки, схожої на «світлого янгола», цьому суперечить.

За нашим припущенням, і панна Зоя, і Хільда, не втрачаючи своєї людської конкретності, радше стають символічними фігурами, які розкривають незвичайні внутрішні глибини людської душі. Ця думка підтверджується у статті В. Адмоні «Повернення Ібсена в Норвегію та «Будівничий Сольнес»: «Багато з того, що відбувається в «Будівничому Сольнесі», є вельми уразливим, якщо в основу судження про п'єсу покласти вимоги реальної дійсності. Але вся справа в тому, що більша частина дії відбувається в душі самого Сольнеса, і ці внутрішні події ілюструються подіями зовнішніми!» [3, с. 230].

При глибшому аналізі бачимо, що Хільда є уособленням внутрішньої боротьби героя, цей образ прочитується як друге його «я». Знаковою з цього

приводу є репліка Сольнеса: «То ви знаєте більше за мене самого, Хільдо?» [67, с. 261]. Не безпідставне і припущення щодо образу панни Зої як символу. Знаходимо підтвердження цьому в тексті: «Вам про неї нічого не відомо, пане Яне... Річ в тім, що я давно чула од Данила ім'я цієї панни і помітила, що вона для нього – ніби живий символ того вищого театрального мистецтва, до якого поривається душа його: образ цієї панни завжди будив в ньому тугу за сценою» [118, с. 17].

Аналізуючи символістську драму Я. Мамонтова «Над безоднею», не можна не помітити, що водночас вона зорієнтована і на вітчизняні зразки. Цікаву думку з цього приводу висловив С. Хороб: «Він зумисне не шукає нового сюжету, а використовує ланцюг подій майже абсолютно схожий до тих, що спостерігаються в драмі Івана Карпенка-Карого «Житейське море», з тією лише різницею, що вибудовуються вони на контрасті: опечалена людина у творі класика – автентичний образ печалі (абстрагований, усамітнений) у Якова Мамонтова, пристрасть людської поведінки в першого – образ самої пристрасті в другого автора і т. п.» [200, с. 208]. Науковець додає, що загалом ця драма важлива для визначення сутнісних рис мамонтовської естетики та поезики символізму [200, с. 208].

Спостерігається суголосся і з п'єсою В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911) як у порушенні питань морально-етичного плану, адже подібно варіюється тема протистояння родинного щастя мистецькому покликанню, так і у методі творення «живого символу». Увагу відомого українського критика М. Вороного у творі В. Винниченка привернула Сніжинка – персонаж із умовно-багатозначним найменням, він «побачив в ній «символ самоцільного мистецтва в душі художника» й, таким чином, підставу кваліфікувати «Чорну Пантеру...» як «драму живих символів» [134, с. 190]. Варто зауважити, що визначення М. Вороного стосовно образу Сніжинки («символ самоцільного мистецтва в душі художника») напрочуд збігається з висловлюванням пані Марини Якова Мамонтова стосовно панни Зої («живий символ того вищого театрального мистецтва»).

Відтак є підстави вважати, що образ панни Зої Я. Мамонтова також перегукується з образом Сніжинки В. Винниченка. Ці героїні мають багато спільного і у зовнішньому вигляді, і в ідейному навантаженні. Ось якою змальована Сніжинка: «Вона гарна, ясно-біла, вся пухка і жвава <...> Рухи повільні і граціозні, як лет сніжинок, вбрана з тонким смаком» [27, с. 276]. Такою ж постає й «білокучерява» панна Зоя. Своїми намірами вони теж не надто відрізняються. Адже Сніжинка, як і панна Зоя, хоче повернути «генія» мистецтву, вмовляючи його порвати сімейні пута [118, с. 28; 27, с. 292].

Водночас ці героїні різняться вдачею. Образ панни Зої виписаний автором як позитивний – підтвердження тому знаходимо у словах пана Яна: «Вона показалася мені дуже доброю і чесною людиною» [118, с. 16]. Сніжинка ж, незважаючи на приємну зовнішність, викликає негативне сприйняття. Влучно характеризує її журналіст Мулен: «Мадемуазель Сніжинка... холодна і гостра, як в тундрах Сибіру» [27, с. 279].

Варто зауважити, що така характеристика цілком відповідає і героїні Г. Ібсена Хільді. При уважному прочитанні бачимо, що образ Сніжинки великою мірою тяжіє до образу Хільди. Відтак, за нашим припущенням, героїня Г. Ібсена, в першу чергу, є прообразом героїні В. Винниченка. І це припущення не безпідставне. У праці «Українська драматургія переджовтневої доби (1900–1917)» Яків Мамонтов зазначав, що Сніжинка не може бути символом самоцільного мистецького покликання, оскільки вона «надто вульгарна» і «нікого не може переконати, що хоче заволодіти Білим Медведем для мистецтва, а не через мистецтво для себе» [124, с. 190–191]. Та водночас і Сніжинка, і Хільда більшою чи меншою мірою стали прообразами панни Зої Я. Мамонтова.

Що ж до образу Хільди Г. Ібсена, то з позиції «позитивний / негативний» він однозначно не визначений, хоча негативне в ньому все ж домінує. Разом з тим, в певні моменти в намірах і вчинках Хільди проявляються і чесноти. Наприклад, у вище згадуваній ситуації з Брувіками, коли вона не може витримати несправедливості і жорстокості з боку

Сольнеса, примушуючи його негайно написати позитивний відгук на проект Рагнара. Хоча разом з тим переконана, що Сольнес «один повинен мати право будувати» [67, с. 234] і докоряє йому за те, що він «погоджується возитись з усіма цими молодиками, навчати їх» [67, с. 233]. Більше того, вона з'являється у маєток Сольнеса для того, аби завоювати його, але після того, коли ближче знайомиться з його дружиною, вирішує поїхати геть, бо «не може заподіяти зло людині, яку знає! Не може взяти те, що належить їй по праву» [67 с. 259]. Але врешті залишається і «бере». Отож, чесноти себе не виправдали. Істинну ж сутність Хільди характеризує, на наш погляд, діалог, який автор не увиразнює, а випишує ніби між іншим, з тонким підтекстом: «Чортеням тим була я! – Тепер я впевнений у цьому. Хто ж як не ви?» [67, с. 217]. Свого героя Хільда убиває. Та все ж, як слушно зауважує В. Адмоні, «Сольнес став дійсно Сольнесом Хільди, але не тому, що вона відібрала його у дружини, а тому, що наразила його на життєво безглузду, на символічно величну сміливість» [3, с. 229].

Перефразовуючи В. Адмоні, подібне можна сказати про панну Зою та Данила Якова Мамонтова: «Коли я загину, то з таким же вільним співом, як загинула панна Зоя, і моя погибель буде нашою перемогою!» [118, с. 43].

При порівнянні Хільди Г. Ібсена та панни Зої Я. Мамонтова привертає увагу те, що автори у різний спосіб вирішують долі своїх героїнь: на відміну від Хільди, панна Зоя помирає. Коріння цього ми вбачаємо у наступному. Як відомо, символізм розвинувся на перетині класичної романтики і натуралізму. Предтечею його, як стверджують науковці, став відомий американський письменник, поет, новеліст та критик Едгар-Алан По (1809–1849). Він намагався застосувати науковий підхід до мистецької творчості. Будь-який зміст Е. По розглядав як один із засобів форми. На його думку, поетична мова – не самовільний вияв чуттів, а раціональний, технічний розрахунок автора. Е. По вважав, що літературні теми повинні бути надумані, особливі, ба навіть екзотичні. Однак, і краса, за письменником, не просто красивість. Читача легше емоційно вразити, показавши красу в гротесковому,

жахливому стані, в тому, що їй не личить. Наприклад, смерть прекрасної дівчини, за концепцією Е. По, – найпоетичніша тема, що здатна справити потрібний поетичний ефект. Послуговуючись такими міркуваннями, за нашим припущенням, Я. Мамонтов вирішує долю і панни Зої.

Є ще одна відмінна особливість у драмі «Над безоднею», що привертає увагу. Це наявність героя, який може слугувати певною мірою зразком для інших, або радше таким собі «путівником». Мова йде про пана Яна. Саме його вустами автор дає відповідь на ті важливі запитання, які порушуються у творі. Пояснення цього знаходимо у теоретика і представника натуралізму Еміля Золя, який «твердив, що письменники є «експериментальними моралістами, котрі, користуючись методом експерименту, показують, як певна пристрасть діє за певних суспільних умов» [11, с. 167], – зазначає Р. Багрій. Е. Золя вважав, що коли письменники досягнуть «контролю механізму цієї пристрасті, вони зможуть її лікувати чи бодай зменшувати, роблячи якнайменше шкідливою» [11, с. 167]. За нашим припущенням, це твердження пояснює авторський задум образу пана Яна. Його присутність в маєтку Білогорів як «дальнього родича пані Марини» виглядає дещо надумано. Цей герой не фігурує в жодній із подій та колізій п'єси, але його минуле є ніби схожим їх відлунням. Пан Ян діє у творі, певним чином, як камертон. Відтак його постать теж, у свій спосіб, прочитується як уособлення, як символ. І не дивно, що деякі обставини, які мали місце в житті Сольнеса Г. Ібсена, знаходять своє відображення не в житті Данила, а в житті Пана Яна. Наприклад, смерть двох його дітей, що трактується як ціна за щастя «бути великим творцем» і породжує докори сумління, які не минають. Але, на відміну від пана Яна, який почав життя з чистої сторінки, Сольнес продовжує наступати на ті ж самі граблі та ще й з більшою силою.

На думку французьких символістів, матеріальна природа – лише оболонка для духовної субстанції, яку має звільнити поет, щоб спрямувати її на пошук вічної гармонії. Вони проголошували існування кількох світів: реального, духовного та ідеального. У п'єсі «Над безоднею» виразно

прочитуються представники цих трьох світів: пан Ян уособлює реальний світ, Данило, в свою чергу, духовний, панна Зоя ж ідеальний. І не випадково герої Я. Мамонтова Данило називає панну Зою «світлим янголом», чи «білим привидом». Хоча ще ці звернення, на нашу думку, прямо перекликаються з визначенням Сольнеса Г. Ібсена про злих і добрих духів, білявих і чорнявих. «Знати б тільки завжди, який це... світлий чи чорний... захопив тебе!» [67, с. 245], – каже він у другій дії.

Не можна залишити поза увагою і те, що панна Зоя, як, власне, і Хільда, напередодні трагедії бачить пророчий сон. Я. Мамонтов, подібно до Г. Ібсена, використовує епізодичний, але ефектний «прийом» сну. І це не випадково. На початку ХХ ст. широкого визнання серед європейської інтелігенції набув психоаналіз австрійського психіатра Зигмунда Фрейда (1856–1939). Психоаналіз містить три теоретичні складові, «без урахування будь-якої з котрих він втрачає цілісність, а саме: 1) теорія позасвідомого; 2) вчення про дитячу сексуальність, яке, по суті, переросло у твердження, що сублімована (перетворена) статева енергія є джерелом творчої активності людини; 3) теорія сновидінь» [110, с. 56].

Поряд з першими двома, З. Фрейд аналізує роль сновидінь у житті людини, при цьому великої ваги надає їх символіці, як слушно зауважила Л. Левчук. «Пояснюючи її, він зазначає, що «постійне відношення між елементом сновидіння та його перекладом ми називаємо символічним, сам елемент сновидіння – символом позасвідомої думки сновидіння» [110, с. 61].

Разом з тим, існує різновид сновидінь, які належать до категорії пророчих. Щодо снів Хільди та панни Зої, то вони мають різний зміст та, відповідно, різну символіку, але прочитуються однаково пророче. Сон Хільди пророкує смерть Сольнеса і вказує, у який спосіб це станеться: «Я бачила, що падаю зі страшенно високої, звисаючої скелі» [67, с. 231]. Символічність проявляється, власне, в тому, що падіння Хільди, яка за нашим припущенням, є уособленням душі Сольнеса, знаменує падіння самого будівничого, адже вони під час польоту переживають навіть однакові

відчуття: «Дивне відчуття, коли отак... падаєш, падаєш вниз. Дух захоплює. – Як на мене, серце холодне. – А ви тоді підгинаєте ноги? – Так, якомога більше. – І я теж» [67, с. 292].

У свою чергу сон панни Зої Я. Мамонтова, на перший погляд, стосується загибелі самої Зої, хоча прямо і не вказує, у який спосіб це станеться. Однак знаковим є те, що подібною смертю помирає й Данило. Цікавою є символіка цього сну. Панна Зоя побачила вперше уві сні свою стару матір, яку зовсім не пам'ятала, адже та померла на другому році життя дівчинки: «Мені снилося, що я хотіла іти до вас. А мама... мама стала мені на дорозі і промовила: вернися, донечко! Надінь білеє убрання, помолися Божій Матері, а тоді вже йди своїм шляхом» [118, с. 24].

Як відомо, мати у слов'ян інтерпретувалася як берегиня і, відповідно, снилась у випадку якоїсь небезпеки, покійна ж мати – у випадку смертельної небезпеки. Саме про це каже пані Марина, коли довідується про зміст сну: «О, любов матері! Вона з того світу доходить до коханої дитини» [118, с. 25]. Знаковим є те, про що говорить мати. В її настановах чітко простежується мотив християнського похоронного обряду, коли вона просить Зою одягнути біле вбрання, адже зазвичай молодих незаміжніх дівчат ховали в білій або ж весільній сукні. Що ж до молитви Матері Божій, то в даному випадку вона мала б слугувати, очевидно, останньою сповіддю перед смертю. Відтак половина душі Данила, яку, за нашими припущеннями, уособлює панна Зоя, помирає. І йому теж далі жити не сила. Варто зауважити, що Я. Мамонтов використовує елемент сновидінь в аналізованому періоді творчості тричі: у п'єсах «Дівчина з арфою», «Над безоднею» та «Веселий Хам».

Як зазначає Л. Левчук, З. Фройд «широко застосовував сновидіння в процесі аналізу художньої творчості конкретних митців, тематичної спрямованості конкретних творів, художніх образів, сюжетних ліній <...> «розшифрував» символіку ряду творів Леонардо да Вінчі, а також В. Шекспіра, Ф. Достоєвського, Т. Манна та інших видатних діячів світової культури» [110, с. 62]. Загалом «психоаналітичні дослідження особи митця,

інтерпретація конкретних образів стали на початку ХХ століття популярними в різних країнах Європи, зокрема в Україні та Росії» [110, с. 62]. Очевидно, не могло таке явище пройти й поза увагою Я. Мамонтова.

Психоаналіз З. Фрейда, на нашу думку, знаходить своє відображення не тільки у створенні образу панни Зої (недаремно автор вводить обставину сирітства героїні та причетність її до служителів Мельпомени), а й в образах актора Данила Якова Мамонтова та ібсенівського будівничого Сольнеса. Адже «спонуку творчості Фрейд вбачає і в тому, що в душі митця начебто існують «незадоволені бажання». На його думку, це бажання шанобливі або еротичні» [110, с. 64]. Зазначені стимули творчості породжують фантазію, яка і становить сутність мистецького творіння. «Завдання митця полягає в тому, щоб, користуючись фантазією, створити «штучний світ», «сон наяву», побудувати «надхмарний замок» [110, с. 64]. У цьому контексті згадаймо повітряний замок Сольнеса.

Завершуючи порівняльний аналіз драм Я. Мамонтова «Над безоднею» та Г. Ібсена «Будівничий Сольнес», варто відзначити й те, що в обох творах символічність простежується і в просторовому вирішенні «верх / низ». У «Над безоднею» знаковою є вже сама назва. Головний же символ твору – море: «Я люблю море більше від землі і від неба: земля – надто близька, небо – надто далеке, а море – це величний символ творчого духу, що відбиває в своїх глибинах небесні безодні і вічно б'ється в стисках земних берегів» [118, с. 12].

Я. Поліщук у праці «Міфологічний горизонт раннього українського модернізму» зазначає, що широковживаний українськими авторами «символ моря як вічної, непереможної стихії належить, власне, до топосів модерністичної поезії» [157, с. 204]. Як бачимо, наявний він і в драматургії. Водночас символічність проявляється і в тому, що розкішний масток Білогорів, як символ сімейного затишку, височіє над морем – «символом творчого духу» грізним і мінливим, але таким привабливим. Це окреслює доміанти автора на ідейному рівні.

У драмі Г. Ібсена «Будівничий Сольнес» образна просторовість вирішена також символічно. У центрі твору будівлі Сольнеса: церковні храми з високими вежами та звичайні житлові будинки. Через символічне просторове вирішення автор провадить одну з головних думок – значущість сім'ї. Дізнавшись про те, що Сольнес тепер буде лише будинки для людей, Хільда пропонує йому робити над ними надбудови, «щось на зразок веж», «що говорило б про таке ж поривання вгору... І теж з флюгером на карколомній висоті» [67, с. 222]. Будівничий каже, що людям це не потрібно, але його майбутній будинок буде саме таким. Для порівняння автор змальовує старий маєток Сольнесів: «На тому будинку теж була вежа? – Нічого подібного. Зовні це була велика, некрасива, похмура, дерев'яна будівля – справжній сарай. Усередині ж було дуже мило і затишно» [67, с. 236]. Таким чином, будівлі викликають певну асоціацію. Все, що приземисте, стоїть твердо, надійно і не викликає запаморочення, а те, що вперто тягнеться вгору, претендуючи стати храмом, хоча й величне, та нетривке.

Центральним же образом твору, на нашу думку, є «диво з див» – «повітряний замок» як символ химерності, необачності та зухвалості: «Повітряні замки... в них так зручно приховуватися. І будувати їх так легко... що ж може бути кращого для будівничих, у яких паморочиться... сумління! – Відтепер ми будемо будувати разом, Хільдо. – Такий собі... справжній повітряний замок?– Так. На *кам'яному* фундаменті» (курсив наш. – О. М.) [67, с. 263]. Цими словами Сольнес вкотре кидає виклик Всевишньому. Сказане ним мимоволі викликає прямі аналогії зі Святим Письмом. То ж доходимо висновку, що головна думка творів «Будівничий Сольнес» Г. Ібсена та «Над безоднею» Я. Мамонтова, за нашим припущенням, суголосна з біблійною настановою Ісуса з «Нагірної проповіді», а саме – «Не будуйте на піску»: «Отож, кожен, хто слухає цих Моїх слів і виконує їх, подібний до чоловіка розумного, що свій дім збудував на камені. І линула злива, і розлилися річки, і буря знялася, і на дім отой

кинулась, – та не впав, бо на камені був він заснований. А кожен, хто слухає цих Моїх слів, та їх не виконує, – подібний до чоловіка того необачного, що свій дім збудував на піску. І линула злива, і розлилися річки, і буря знялася й на дім отой кинулась, – і він упав. І велика була та руїна його!» [16, с. 11]. Невипадково автори виписують своїх героїв набожними: Я. Мамонтов панну Зою, про що уже йшлося вище, а Г. Ібсен Сольнеса [67, с. 268].

У житті Сольнеса відбувається певне відступництво, гріхопадіння, але в обох випадках – і у творі Я. Мамонтова (Зоя / Данило), і у творі Г. Ібсена (Сольнес) – смерть героїв прочитується символічно, як очищення, звільнення. Втім, варто погодитись з науковцем А. Матющенко, яка слушно зауважила, що «досягти переконливого синтезу реалістичних і символічних стильових елементів «Над безоднею» Я. Мамонтову не вдалося: драма являє собою приклад їх еkleктичності за зовнішньої композиційної стрункості й чіткості письма» [127, с. 56].

Аналізуючи символістську драму «Над безоднею», переконуємось у тому, що п'єса Г. Ібсена «Будівничий Сольнес» послугувала не тільки прикладом використання прийому «живого символу», а й стала джерелом ідейного задуму, що свідчить про значний вплив «нової драми» Г. Ібсена на творчість Я. Мамонтова.

Висновки до II розділу

Шляхом зіставлення на концептуальному рівні драм Я. Мамонтова «Дівчина з арфою», «Над безоднею» та Г. Ібсена «Будівничий Сольнес», окреслено спільні мотиви та проблеми у творах обох авторів та доведено, що творчість автора зазнала впливу української та більшою мірою європейської модерністської драматургії, зокрема «нової драми» Г. Ібсена.

В кінці XIX – на початку XX ст. у театральному просторі України поширювались певні мовленнєві композиційні особливості ібсенівських п'єс, зокрема багатогранність, партитурність мови героїв та глибокий підтекст, що

позначилось і на драмах «Дівчина з арфою» та «Над безоднею». У п'єсах Я. Мамонтова знайшла втілення ібсенівська концепція людини як істоти, що керується, передусім, своїм інтелектом і волею. Відтак їм властивий аналітизм та певна філософічність.

Характерною ознакою «нової драми» Г. Ібсена, яка проявилась і в перших драмах Я. Мамонтова, став трагічний фінал. У творах обох авторів подібно порушується проблема взаємостосунків героя і суспільства, і ключовим є мотив «покликання», що було властивим для естетики модернізму.

Символістська драматургія Я. Мамонтова від «нової драми» Г. Ібсена успадкувала: прийом «відкритого фіналу»; прийом «живого символу»; мотив «ціни фанатизму»; колізію «неподоланної самотності митця», яка є однією з центральних у всій «новій драмі»; естетизацію смерті; колізію «фаустівської та аполлонівської сутності людини».

Філософським підґрунтям символістської драматургії Якова Мамонтова, як і «нової драми» Г. Ібсена, значною мірою стали праці Ф. Ніцше, З. Фрейда, О. Шпенглера та ін. Творчі пошуки Я. Мамонтова були спрямовані на збереження національно-мистецької ідентичності та збагачення її традиціями європейської культури.

РОЗДІЛ III

ТВОРЧИСТЬ ЯКОВА МАМОНТОВА У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

3.1. Драматичні етюди Я. Мамонтова: загальнокультурні інтертекстуальні зв'язки

Рання творчість Я. Мамонтова зазнала значного впливу української модерністської драматургії. Свідченням тому є його драматичні етюди «Третя ніч», «Dies irae» («День гніву»), «Захід», в яких знаходять відлуння, поруч з драматургією В. Винниченка, і драматична поезія Лесі Українки, і символічна драма В. Пачовського, і малі драматичні форми (етюди) С. Черкасенка.

Досліджуючи символістську драматургію Я. Мамонтова в контексті культури доби, не можна оминати і творчості О. Олеся, його земляка, старшого наставника, вплив якого на молодого драматурга був незаперечним. О. Олесь-драматург розпочав свою творчу діяльність у час популярності символічної драми. «Можна навіть сказати, що рання драматургія Олеся стала яскравим зразком художнього втілення засад символізму в українській літературі, його і позитивних, і негативних сторін» [160, с. 34], – стверджує Р. Радишевський. У 1914 р. виходять друком «Драматичні етюди» О. Олеся. Очевидно, вони справили неабияке враження на Якова Мамонтова, адже саме з цього року він розпочне опановувати мистецьку галузь драмопису і вже у 1918 р. створить першу ліричну драму «Дівчина з арфою» та три драматичні етюди, два з яких у віршованій формі («Dies irae», «Захід»).

Щодо місця цього жанру у творчості Я. Мамонтова, то його драматичні етюди стали певною мірою лише «пробою пера», адже впродовж подальшої драматургічної діяльності до них він більше не повертався, на відміну від

Лесі Українки та О. Олесея, у творчості яких малі драматичні форми є явищем симптоматичним.

Тематична основа цих творів має спільну типову ознаку – в них автор порушує низку проблем філософського, соціального, морально-етичного плану, які розкриває через психологію суспільної людини. Це властиво й усій символістській драматургії Я. Мамонтова.

Варто зауважити, що в перших творах драматурга виразно педалюється проблематика творчості («Захід», «Над безоднею», «Веселий Хам»). Це дає підстави стверджувати, що «звернення драматурга до антиномії «життя – творчість» свідчить про його тяжіння до символістської естетики» [211, с. 77], зазначає Н. Щур.

Проблематика драматичного етюдю «Dies irae» також пов'язана з питаннями творчості та кохання. У центрі твору художник Юрій, що «родився мистцем і ним повинен був би вмерти» [92, с. 176], але собі на згубу написав картину «Дорога в рай», яка магічним чином закохала у свого творця пані Марію і стала для неї «тернистою дорогою до зради» [92, с. 176]. Вони потай прижили сина Яся, який вважав себе нащадком шляхетного роду Ставроцьких, пишався тим і навіть не здогадувався про справжнє своє походження [92, с. 177]. Під тягарем нещирості й неправди Юрій перестав творити, а сина рідного не мав мужності назвати своїм навіть по смерті Ставроцького. Зізнання пані Марії стало для Яся справжнім ударом. Не бажаючи «життям своїм безславним» гордий рід безчестити, він топиться у морі. Юрій же божеволіє.

Уже при першому прочитанні твору виразно окреслюються мотиви та проблеми, властиві естетиці модерністської культури. Окрім вищезгаданої антиномії, є в п'єсі і принцип невизначеності подій у просторі і часі. Як зазначає автор, дія етюдю відбувається на березі якогось південного моря і невідомо за якого часу. Має місце у творі і мотив «ціни фанатизму». Адже пан Юрій, будучи фанатично відданим мистецтву, покинув свій «жертвник», покохавши пані Марію, яка, в свою чергу, підкорившись

почуттю, також пішла на зраду. Ясь же, одержимий гординою, не зміг змиритися з тим, що насправді не є нащадком славетного роду. В результаті аж надто дорого кожному з них обійшовся їх фанатизм. Відтак неминучий і трагедійний фінал, що був властивий естетиці символізму.

Не випадковими є імена героїв. Ім'я Ясь перегукується з назвою дерева Ясеня, а в українському фольклорі Ясен – це поетичний символ юнака, сина. Ім'я ж Юрій асоціюється з біблійним Георгієм-Побідоносцем, як і Марія з героїною Святого Письма, але водночас вони іронічно дистанціюються від своїх прототипів. Адже їхня жертовність радше є карою за вчинки. Завдяки цьому виникає пародійно-іронічний дискурс. Варто зауважити, що ім'ям Марина (від Марія) Я. Мамонтов назве героїню й наступної п'єси «Над безоднею», де образ пані Марії знайде своє продовження, а також героїню драми «Ave, Maria» (більше того, це ім'я він використає як символ, взявши за основу до самої назви твору). Ідейне ж вирішення цих образів жінок переросте у стійку тенденцію.

Можемо стверджувати, що власне в етюді «Dies irae» автор започатковує образ «жінки-самиці», який у той чи інший спосіб буде переспівуватися в низці подальших символістських драм. Скажімо, у «Веселому Хамі» подібним змістовим навантаженням увиразнюється образ революціонерки Ніни, яка нестямно кохає головного героя – поета Валерія [92, с. 229]. Або ще епізодичний образ театрального критика Іди Роданович: «Це значить, панно Роданович, що... ви – при всіх ваших позитивних рисах – хижа самиця» [92, с. 236].

У драмі «Дівчина з арфою» образ дружини професора Будновського Віри Марківни продовжує цю тенденцію [92, с. 148; 169]. Не є винятком і образ Марії у драмі «Ave, Maria», де героїня також довірилася «інстинкту свого кохання» [121, с. 130]. Варто зауважити, що тенденція образу «жінки-самиці», започаткована Яковом Мамонтовим в символістській драматургії, модифікуючись, буде мати продовження в його наступних п'єсах реалістичного спрямування, але вже у відверто іронічному контексті: Ліна та

Бабулькіна («Рожеве павутиння»), попівна Фенька («Республіка на колесах»), баронеса («Княжна Вікторія») та ін.

В етюді «Dies irae» знайшли своє втілення і популярні того часу ідеї Ніцше, зокрема теорія про надлюдину. Рисами надлюдини наділений художник Юрій, який декларує: «Але мистець творцем повинен бути! Людина – це для нього надто мало!..» [92, с. 178]. Разом з тим Яків Мамонтов асимілює ніцшеанську концепцію людини: «Йдучи шляхом свого покликання, повинен він (мистець – О. М.) перемогти в собі і звіря хижого і добру людину» [92, с. 178].

Водночас знаходить своє продовження в етюді й ібсенівський мотив приреченості на творче небуття митця, що зрадив вищому покликанию. Згадаймо будівничого Сольнеса («Будівничий Сольнес»), який після свого відступництва «ніколи вже не будував нічого такого. Ні церков, ні веж» [67, с. 237]. Так само, як і художник Юрій («Dies irae») після написання картини «Дорога в рай» більше нічого не здатний був творити [92, с. 176]. Не є випадковою і трагічна доля героїв. Відтак головне питання, порушене в драматургії Г. Ібсена, про те, чи може людина бути щасливою за рахунок життя і щастя інших, отримує однозначну відповідь в обох творах: не може.

Аналізуючи символістський етюд Я. Мамонтова «Dies irae», не можна не помітити, що водночас він виразно зорієнтований на вітчизняні зразки. Зокрема, на драматургію В. Винниченка в порушенні питань морально-етичного плану, де подібно порушується тема протистояння родинного щастя мистецькому покликанию, тема «брехні» («Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911), «Брехня» (1910) та ін.). «Шляхетну, святу неправду» [92, с. 177] відстоює Марія із п'єси Я. Мамонтова «Dies irae», як і Наталія Павлівна із драми «Брехня» В. Винниченка, хоча водночас сповідує принцип «чесності з собою» (очевидно, похідний від винниченківського морально-етичного кодексу): «Ми musiли дурити других, бо на землі жили, а не на небі. Але самих себе ми не дурили і щирими були до краю» [92, с. 177].

Разом із тим, в етюді «*Dies irae*» простежуються й мотиви драматургії Лесі Українки. Зокрема, і сюжет, і ідейний задум твору запозичені з драми «Камінний господар» (1912). В етюді виразно проектується історія кохання і зради донни Анни, прототипом пана Всеволода є Командор, а художника Юрія – Дон Жуан. Обидві героїні у шлюбі за шляхетними чоловіками, на кохання яких не можуть відповісти взаємністю. На запитання ж про любов до мужів дають відповідь однаково невизначено [184, с. 543; 92, с. 175]. Однаково кожна чекала у родинному замку на принца-визволителя. «Камінний господар»: «Мариться мені якась гора стрімка та неприступна, на тій горі міцний, суворий замок, немов гніздо орлине... В тому замку принцеса молода... ніхто не може до неї досягнути на кручу...» [184, с. 552]. «*Dies irae*»: «Ох, та «Дорога в рай»... Ти нею розбудив мене од сна, мов заворожену царівну... До того я жила в німому колі безмовних привидів старого замку, яким пишався рід Ставроцьких» [92, с. 174].

Знаходить відображення в етюді Я. Мамонтова на текстуальному рівні і помста Командора Лесі Українки, про що свідчать останні авторські ремарки: «Тим часом із свічада вирізняється постать командора, така, як на пам'ятнику, тільки без меча й патериці, виступає з рами, іде важкою камінною ходою просто до Дон Жуана... Командор лівицею становить донну Анну на коліна, а правицю кладе на серце дон Жуанові. Дон Жуан застигає, поражений смертельним остовпінням. Донна Анна скрикує і падає низьма додолу до ніг командорові» [184, с. 631] («Камінний господар»); «Од моря раптово доноситься таємничий гук, а за ним – дужий порив сердитого вітру. Мариться, що то – грізна тінь пана Ставроцького і ніби чується його суворий голос <...> (Марія. – О. М.) падає непритомною. Пан Юрій раптово схоплюється і деякий час з безумним жахом дивиться перед собою...» [92, с. 184] («*Dies irae*»). Відтак утверджується у творах принцип християнської моралі, адже герої вчинили переступ, порушили Божі заповіді – «Не сотвори собі кумира», «Не чужолож» та «Не чини перелюбу», за що й були покарані. Красномовною з цього приводу є репліка художника Юрія [92, с. 180].

Крім того, в етюді «*Dies irae*» Я. Мамонтова переспівується ще одна біблійна історія. Коли пані Марія наважується розказати сину Ясю гірку для нього правду, то сподівається, що ні він, ні хтось інший, дізнавшись про страждання її та Юрія, не засудять їх: «...я все до крихотки йому скажу, до дна йому всі муки наші виллю... і в кого здійметься тоді рука шпурнути в нас докором і ганьбою?» [92, с. 181]. Очевидною тут є аналогія з біблійною оповіддю про те, як Ісус прощає грішницю зраду (Євангелія від св. Івана): «І ось книжники та фарисеї приводять до Нього в перелюбі схоплену жінку, і посередині ставлять її, та й говорять Йому: «Оцю жінку, Учителю, зловлено на гарячому вчинку перелюбу... Мойсей же в законі звелів нам таких побивати камінням. А ти що говориш?»... Він підвівся й промовив до них: «Хто з вас без гріха, – нехай перший на неї той каменем кине!» [16, с. 123].

Варто також відзначити, що в етюді «*Dies irae*» приховані глибокі підтексти. Зокрема, знаходить втілення у ньому відома крилата фраза «через терни до зірок», яка походить від латинського вислову «*per aspera ad astra*» з твору староримського письменника і філософа Люція Аннея Сенеки (I ст. н. е.) «Несамовитий Геркулес»: «*Non est ad astra mollis e terris via* (Шлях від землі до зірок – непростий)» [81, с. 306]. У переносному значенні цей вислів виражає прагнення людини до оволодіння таємницями природи, висотами науки; поривання у далечінь [81, с. 306]. У «*Dies irae*» Яків Мамонтов вживає вислів в іронічному значенні, перефразовуючи, адаптуючи його до сюжету: «Дорога в рай» для тебе стала тернистою дорогою до зради» [92, с. 176]. Відтак створюється пародійно-іронічний дискурс.

Привертає увагу й те, що етюд написаний у віршованій формі. Й. Кисельов зауважує: «Драматург показав себе вмілим майстром поетичного рядка. Власне кажучи, «*Dies irae*» є віршованим діалогом з дуже млявим розвитком сюжету. Єдина активна дія в п'єсі – це сповідь Марії. Решта подій – самогубство Яся, божевілля Юрія – сконцентровано в останніх рядках, показано скоріше як результат, а не процес» [78, с. 60]. Подібні закиди,

певним чином спростовуються при глибшому аналізі твору з урахуванням його жанрових властивостей.

Відомо, що поетичний драматичний етюд становить певну модифікацію драматичної поеми, яка, в свою чергу, окреслюючись як жанр, була зумовлена естетикою романтичної культури і тяжіла до філософського синтезування явищ життя. Вона близька до трагедії в плані тематичному. Їй властива слабкість драматичного нерва (слово переважає над дією) і те, що у творах цієї видової форми протиставляються не стільки характери, скільки різні типи світогляду, ідея утверджується у формі розгорнутих численних монологів, діалогів-агонів тощо [47, с. 14]. Разом з тим «у драматичній поемі використовується широка гама художніх засобів і прийомів, серед яких найважливіше місце відводиться образів-символу, алегорії, різним формам умовності...» [47, с. 13].

Певні властивості драматичної поеми перейняв і драматичний етюд, модифікуючись в окремий жанр. «Основні його жанрові ознаки: наявність лише однієї сюжетно-тематичної лінії, а отже, більша, ніж у драматичній поемі, сконцентрованість провідної думки; глибший психологізм. Думка тут, не маючи розгалужень, відзначається особливою глибиною, простеженням в усіх, бодай найтонших, нюансах. Драматичний діалог – це рух, розвиток думки у часі – від її зародження до остаточного з'ясування» [47, с. 107], – зазначає Л. Дем'янівська. Такі властивості простежуються і в символістському етюді «Dies iŕae» Я. Мамонтова. Дотримуючись канонів драматичного жанру, він містить драматичну колізію, яка реалізується у конфлікт, що має логічний початок і завершення. Розкриття складної етичної проблеми здійснюється на прикладі конкретної людської долі, з урахуванням психології особистості, що реалізується на основі ліро-епічної форми (широкі репліки, діалоги-агони, монологи-з'ясування певних життєвих, світоглядних, філософських позицій).

Утвердження жанру драматичної поеми в українській культурі дослідники пов'язують насамперед з творчістю Лесі Українки.

Л. Дем'янівська зазначає, що «лише поодинокі «сміливці» зверталися і звертаються до цієї складної форми. І вже зовсім винятковим є факт, коли поет довго працює в цьому жанрі, творячи, по суті, свою модифікацію форми» [47, с. 15]. Творчі сили у цьому жанрі лише двічі спробував Яків Мамонтов, створивши «свою модифікацію форми» (драматичні етюди «Dies irae» та «Захід»). Відтак перші драматичні твори автора, почасти наслідувальні, позначені пошуками своєрідного, як у жанрово-стильовому, так і в ідейному плані, втілення модерністських колізій людської особистості.

Слушну думку висловила А. Матющенко в праці «Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття»: «Якщо в драмах Лесі Українки екзистенційно-моральна проблема збереження людиною своєї істинної сутності художньо розв'язувалась через вибір у коханні, то в драмах Мамонтова – насамперед через вибір життєвої діяльності, тобто «сродної праці» за центральним постулатом сковородинської філософії. Реалізація себе у творчості в широкому розумінні цього слова – як у справі життя, що найбільш відповідає індивідуальній унікальності... – такий основний сенс внутрішніх пошуків мамонтовських героїв, якого вони прагнуть усупереч тиску зовнішнього світу в різних його іпостасях» [127, с. 53].

Проблему творчого призначення Я. Мамонтов порушує і в драматичному етюді «Захід» (1919), де вкотре уникає історичної конкретності та часової визначеності. «Домінантною рисою є ця віртуальність у раннього Мамонтова» – зазначає Н. Мірошніченко [108, с. 29]. Отож дія відбувається в «бібліотечному відділі Історичного Музею» «величезного культурного Міста» [92, с. 195]. Знаково, що загальні назви «музей» та «місто» автор вживає з великої літери, чим надає їм ознак власних назв і, властиво, символічності. Мешканці в передчутті неминучої ворожої окупації, дізнавшись, що військо не буде боронити Місто, «врозтіч кинулися»; «всі установи, банки і суди ще ранком вивезені... А про Музей... забули...» [92, с. 197]. У центрі твору сивочолий Професор – директор Музею, як «лицар на славному посту», він не має наміру залишати ні Місто

це, «де любив і жив», ні Музей, «де творив» і «спішить скінчити давно початий дослід», з ним вірний Старий прислужник, який, щодня йдучи на службу, «хресний знак творив побожно, коли переступав поріг Музею» [92, с. 199], Молодий поет, що вважає себе вибраним, якому «призначено красу одвічну виявляти» [92, с. 201], та Панна – дочка професора. Молодий юнак – єдиний з мешканців, хто в такий жахливий час не забув про Музей. Він, почувши «в душі Божий дар» та «дзвін свого покликання» [92, с. 202], приніс на збереження, як до Храму, найдорожчий свій скарб – рукописи, власне твориво, адже інакше вчинити не міг [92, с. 201].

Фінал етюду має чітко виражений символічний характер. Саме в кінці твору автор вперше вводить дочку професора, яка прийшла забрати батька. Та якщо всі герої діють протягом твору, то Панна не включена в дійову структуру, її прихід дієво невмотивований. Відтак можна вважати, що вона виписана заради прийому «живого символу» і уособлює Красу, яка врятує світ. Таке припущення підтверджується авторською ремаркою після красномовних слів професора про красу, яка з'являється кожного разу в тій чи іншій формі: «Якраз після цих слів, нечутно входить дочка професора – панна, з лицем юної, прекрасної богині <...> Поява панни робить на присутніх надзвичайне вражіння; мариться, що це – чудо тої містичної краси, про яку перед цим казав професор...» [92, с. 204].

Можемо погодитись з Н. Щур, яка зазначає: «Я. Мамонтов зазнав також впливу ідей катастрофізму <...> Зокрема, семантика заголовку драматичного етюду «Захід» асоціюється із назвою праці Освальда Шпенглера» [211, с. 75]. Очевидно, йдеться про поширене на початку ХХ століття історіософське дослідження «Присмерк Європи» з культурно-історичною концепцією, «пафос якої – безвихідний кругообіг історії і неминуча загибель культур» [167, с. 13]. В етюді «Захід» ця концепція знаходить своє втілення: «Але навіщо дар той Божий, коли культура наша і народ роздавляться ворожим чоботом?» [92, с. 202].

Як зазначає Р. Гальцева в праці «Західноєвропейська культурфілософія поміж міфом і грою», «Шпенглер різко протиставляє історію і природу і навіть вибудовує низку відповідних антитез... Природа і весь «світ» описується в поняттях «причинність» і «простір», а культурно-історичне буття, воно ж «становлення душі», – у словах «час», «доля», «життя» [167, с. 14]. Це певним чином знаходить відображення у творі Я. Мамонтова: «Про себе нам нема чого журитися: ми вже пройшли свої дороги. А про людей... не можемо ми знати: добро чи зло призначила їм доля?» [92, с. 197].

Разом з тим, культурфілософ переконаний, що: «Етапи життя організму – народження, цвітіння, згасання, смерть чи природний кругообіг пір року: весна, літо, осінь, зима – проектується на життя культури» [167, с. 14]. Така думка теж знаходить відлуння в драматичному етюді «Захід»: «А потім... в безвісті віків, раніше чи пізніш, чи тут, чи там, настане час, коли для людства потрібним буде дослід мій. <...> Не може дух, що раз родився, пройшов крізь мозок, нерви, слово, чи інші форми проявів земних, не може зникнути безслідно!» [92, с. 203–204].

За Шпенглером, кожна культура виникає «як органічне поривання певної душі, що дозріває в несвідомих надрах Urseelentum (пра-душі) <...> Відповідно, релігія, мистецтво, наука, вся духовна культура – це марення «колективної душі», епіфеномен життєвого поривання» [167, с. 14]. Шпенглерівські мотиви звучать і в цих рядках: «Ми всі єдиний образ творимо: то – образ Божий в нашій людстві. І хто найшов для образу того – чи думкою, чи фарбою, чи словом – хоч би один незнаний вияв, той може певним бути: твір його вівіки буде в людстві жити!» [92, с. 204].

На думку Н. Щур, «драматичний етюд «Захід» цікавий перш за все тим, що в ньому вперше «заговорила» сучасна авторові дійсність <...> Ворогів – завтрашніх хазяїв – драматург зображує як дикунів і варварів. Якщо пригадати про свавілля армії більшовиків під командуванням Муравйова у Києві 1918 року, то натяк письменника досить прозорий, хоча завойовники названі жовнірами» [211, с. 79]. Почасті можемо погодитись з дослідницею,

та при глибокому прочитанні розуміємо, що Яків Мамонтов вводить обставину наближення війни і в контексті шпенглерівського «циклічно-регресивного розвитку європейської цивілізації» [17, с. 83].

У праці «Присмерк Європи» в розділі «Історичні псевдоморфози» О. Шпенглер пише: «Не існує мосту <...> між ходом історії і перебуванням божественного світоустрою, в структурі якого «провидіння» є словом для крайнього випадку казуальності. **Ось останній сенс тієї миті, коли Пилат і Ісус стояли один проти одного.** В одному – історичному – світі Римлянин послав Галілеянина на хрест: така була його доля. В іншому світі Рим підпав прокляттю і хрест став запорукою відпущення: така «Божа воля» (виділено О. Шпенглером. – О. М.) [167, с. 36]. Відтак, мабуть, не випадково герої Я. Мамонтова декларують: «Нехай же завтра нас розтопче непереможний карнавал дикунства, лютої і темряви: настане час і другий карнавал побожно буде цілувати найменший слід від наших ніг!» [92, с. 203–204]. Отже, доходимо висновку, що в драматичному етюді Я. Мамонтова знайшло втілення культур-філософські вчення О. Шпенглера.

Привертають увагу у творі і слова, сказані професором у відповідь поетові: «Не бійтеся і ви за ваші твори: коли вони – краси небесний дар, для них огонь і меч – ніщо!» [92, с. 204]. Мимоволі, за аналогією, пригадується вислів Воланда з роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита», написаного значно пізніше (1929–1940): «Рукописи не горять». Подібні висловлювання мають цікаві історично-мистецькі тлумачення. Одне з них містить історію проповідника, який жив на початку XIII ст. і боровся проти альбігойської ересі. Одного разу він «виклав свої докази у письмовій формі і манускрипт вручив опонентам. Але альбігойці, порадившись, вирішили рукописи спалити. Яким же було їх потрясіння, гласить легенда <...>, коли полум'я віднеслось до рукопису Домініка з благоговінням і тричі відштовхнуло його від себе» [18, с. 352]. Інше тлумачення має ширший контекст: «Через сім століть після Єзекіїля римські солдати спалювали живцем одного близькосхідного книжника разом зі святинею його життя – священним

зшитком. «Його учні сказали йому: «Що ти бачиш?» Він відповів: «Зшиток згорає, але букви відлітають геть!» [204, с. 352].

Як уже зазначалось вище, мова в символістських драматичних творах Я. Мамонтова насичена крилатими висловами. Не є винятком й етюд «Захід»: «В цей час, коли над головою Дамоклів меч повис, як фатум, в цей час велике горе – покохати» [92, с. 202]. Чому саме Дамоклів меч? «За старогрецькою легендою, Дамокл, придворний сіракузького тирана Діонісія Старшого (432–367 рр. до н. е.), позаздривши своєму володарю, назвав його найщасливішим з людей. Тоді Діонісій посадив заздрісника на своє місце, повісивши над його головою на кінській волоссині гострий меч. Зляканому Дамоклові Діонісій пояснив, що цей меч є символом тих небезпек, яких владар зазнає постійно, незважаючи на зовні безтурботне життя. Вислів вживається у значенні: постійна небезпека» [81, с. 71]. Очевидно, в етюді «Захід» Дамоклів меч символізує не лише тимчасову небезпеку, спричинену ворожим наступом, але й є символом тих небезпек, яких постійно зазнає покликаний до вищої мети.

В етюді є й сентенції про людину як істоту з тваринним началом, яку професор іронічно називає *homo sapiens* (людина як розумна істота): «...чи мавпи ми, під масками богів, чи ми – боги, розп'яті в мавпах?»; «Хай там, за цим порогом, в кривавій сліпоті потвори-мавпи одна одній перегризають горла»; «І ця краса, ця вічна велич духу, належить тим же самим мавпам» [92, с. 198].

Подібні сентенції у різний спосіб переспівувались чи не в усій символістській драматургії Я. Мамонтова. Але метафізичний розрив понять «людина» і «людство», що були одними з постулатів модерністської культури [90, с. 12], автор в етюді використовує вперше: «Нехай нікчемні вічно люди, але яке прекрасне людство!» [92, с. 198]; «Не для людей творити треба: для храмів вічності, для людства!» [92, с. 203]. Більше того, у цьому творі Яків Мамонтов вперше перебирає концепцію людини, що створена за образом і подобою Божою («Бог на Свій образ людину створив, на образ

Божий її Він створив» [16, с. 2]) : «О, люди... образ Божий» [92, с. 198]; «...в цей самий час, з-під цих високих арок – подумай, друже мій – які творці, які безсмертні; думи і діла велично дивляться на трагіфарс земний» [92, с. 198]; «...образ Божий в нашій людстві» [92, с. 204].

Драматург щедро використовує біблійні образи та ремінісценції, переосмислюючи сюжети Біблії, апробує символіку у незвичному, актуалізованому контексті. Як-от: «Тоді тим більше треба вам посуд скудельний рятувати, щоб не розлити творче миро» [92, с. 202]. У такий спосіб, очевидно, переспівується церковний обряд Миропомазання, відтак посуд символізує власне помазаника (Поета), творче ж миро – Божий дар. Водночас сам Поет знаходить інше порівняння, інший символ: «Лишитися забутим олтарем серед кривавих, дорогих руїн» [92, с. 202].

Знаходить втілення у творі і мотив грішниці з Євангелії від Луки, яка повірила в Месію і, «припавши до ніг Його ззаду, плачучи, почала обливати слізьми Йому ноги, і волоссям своїм витирала, ноги Йому цілувала та миром мастила...» [16, Лк. 7, 38]. В етюді «Захід»: «...настане час і другий карнавал побожно буде цілувати найменший слід від наших ніг! – Професоре... Пророче мудрий... Я слів таких не чув ніколи: вони – як хори сфер небесних! Я зараз міг би цілувати плити, які топтали ваші ноги» [92, с. 204]. Цей мотив Я. Мамонтов використовує повторно в пізнішій драмі «Коли народ визволяється» (1922): «Нехай герой іде своїм шляхом! Я можу тільки нишком цілувати слід від ніг його» [120, с. 89]. Нарешті не є випадковим і такий діалог: «Хай завтра попів і руїни на місці цим побачить сонце, але в цю ніч старечою рукою я буду ще кінчати дослід свій. – Але для кого? – Насамперед для того, хто дослід цей мені призначив: я імени його не відаю» [92, с. 203]. У такий спосіб автор втілює в етюді і біблійний мотив явлення Бога Мойсееві на горі Хорив. Господь, не називаючи Свого ім'я, обирає Мойсея, щоб той вивів народ Його, синів Ізраїлевих із єгипетської неволі: «І сказав Мойсей до Бога: «Ото я прийду до Ізраїлевих синів та й скажу їм: «Бог ваших батьків послав мене до вас», то вони запитають мене: «Яке Ім'я

Його?» Що я їм скажу?» І сказав Бог Мойсеєві: «Я Той, що є». І сказав: «Отак скажеш Ізраїлевим синам: Суший послав мене до вас» [16, с. 58]. Відтак Професора Я. Мамонтов уподібнює до Мойсея, адже він теж обраний і має своє призначення. Невипадково Поет символічно називає Професора «пророком мудрим». Красномовною є авторська ремарка: «За письмовим столом – директор музею: старий, сивий професор із біблійною бородою і шевелюрою...» [92, с. 196].

Власне на ремарках зупинимось детальніше, адже у них, як і в жанрових визначеннях, характеристики дійових осіб, характері розгортання драматичної дії представлені авторські стратегії, що є формами комунікативного виявлення авторської присутності у п'єсі [126, с. 212]. Як зазначає Н. Малютіна, «відповідно до авторської стратегії, змінюються у драматургії порубіжного періоду і функції ремарки. Все рідше вона залишається допоміжним службовим засобом, розрахованим лише на увагу режисерів та акторів <...> Ремарка створює ситуативний контекст для репліки і тим самим актуалізує її, надає їй семантичної і прагматичної визначеності <...> стає самодостатнім текстом, що захоплює цілі абзаци» [126, с. 213]. Символістська драматургія Я. Мамонтова, зокрема драматичний етюд «Захід», є тому підтвердженням.

З першої ремарки ми довідуємось не лише про просторове вирішення сцени, але й про символічне наповнення сценографії: «На задньому плані: перспектива величезної аркади, яка кінчається великими венеціанськими вікнами. З цих вікон одкривається друга перспектива, дома, храми і труби величезного культурного Міста на червоному фоні сонячного заходу. Тиша покинутого храму. Захід поволі гасне. Над Містом чорними зграями крутяться гайворони» [92, с. 196]. Величною аркадою автор увиразнює полярність небесного і земного, високодуховного і тваринного, горизонтальна ж перспектива символічно віддаляє, розмежовує «духовність» і «цивілізацію», яка стоїть за крок до загибелі, про що свідчить червоний захід. Ремарка підкріплюється текстом: «І небо не було таким ніколи: немов

хто кровію облив його сьогодні. А сонце – сам я бачив – почорніло, коли ховалося за обрій» [92, с. 197]. Чорні гайворони, за народними переказами, віщували лихо або близьку смерть, а ще побутувала думка, що подобу ворона може прийняти нечиста сила [92, с. 197].

Як зауважує Н. Малютіна, «розлога ремарка стає самостійним художнім елементом єдиної системи, і завдяки різним способам взаємодії з монологічно-діалогічним текстом набуває символічно-сугеруючого значення...» [126, с. 254]. Останньою ремаркою Яків Мамонтов естетизує неминучу смерть: «Підійшовши до венеціанських вікон, вони зупиняються коло них двома похилими старечими постатями. Сутінно... Захід майже погас. Над містом – хмари чорних гайворонів. Нагорі урочисто продзвеніли куранти. Мовчання. Тиша. Велич. ЧОРНА ЗАВІСА» [92, с. 208]. Прикметно, що «ЧОРНА ЗАВІСА» не лише безвідносно повідомляє про завершення дійства, але й продовжує і закінчує власне дію, перебираючи на себе образотворчі функції, що зумовлено сюжетною структурою п'єси.

У праці «Феномен ліричної драми в українській одноактвіці» Н. Малютіна детально аналізує процес ліризації драматургії кінця XIX – початку XX ст. і приходить до слушного висновку, що він «охопив не лише поетичну драму. Одноактні п'єси М. Жука, Є. Карпенка, Л. Пахаревського, Олександра Олесья, Я. Мамонтова, написані прозою, сприймаються як ліричні або ліризовані драми. Варто припустити, що прозове висловлювання виявляє у подібних творах себе так, як ліричне з точки зору експресивно-сугеруючих властивостей висловлювання, метафоричного продукування смислів, композиційних особливостей тощо» [126, с. 265].

«Третя ніч» – єдиний драматичний етюд у низці творів символістського спрямування Якова Мамонтова, що написаний прозою. Починається він розлогою ремаркою автора, яка повідомляє, що дія відбувається в кімнаті вчительки при міській школі в часи війни. У приміщенні розташувалася військовий госпіталь. Молода вчителька, панна Юлія, залишилась працювати тут сестрою-жалібницею. Зі слів баби Марти сторожихи, які здаються

частиною ремарки, довідуємось, що панна вже третю ніч не спить. Не спить і лікар Віктор Павлович. Становище на фронті погіршало, число поранених збільшується, евакуації треба чекати з години на годину. І баба Марта, і лікар радять панні Юлії тікати, доки не пізно. Вона ж не може у такий скрутний момент покинути лазарет і... його – лікаря, адже стала для нього «єдиною підпорою серед цієї кошмарної боротьби зі смертю» [92, с. 190].

Варто зауважити, що приблизно третю частину етюду становлять авторські ремарки. Зокрема, перша ілюструє твердження Н. Малютіної стосовно того, що «ремарка почасти набуває властивостей експозиції епічного твору (претексту), що містить авторську мотивацію тієї драматичної дії, яка розгортається у мові героїв драми, а також нерідко самостійне повіствування у ремарці сповнене інтерпретативним баченням драматурга» [126, с. 254]. Цікаво, що автор вперше вводить в структуру ремарки слова персонажа (баби Марти). Разом з тим, ремарка в етюді модально забарвлена і помітно індивідуалізована, що допомагає конкретизувати авторську ідею. Ось як описує Я. Мамонтов панну Юлію: «Лице панни – надзвичайно бліде, безкровне, з великими, променястими очима – мимоволі хочеться порівняти з образом Мадонни» [92, с. 186]. Автор наділяє героїню особливими рисами і чеснотами, адже саме вона розбудила в душі лікаря «любов до людства і наочно показала його вічну, непереможну красу» (а як відомо – «краса врятує світ»), саме вона є джерелом натхнення [92, с. 190]. Саме вона є для нього Музою, і це спростовує стару латинську приказку, про яку згадує лікар: «*inter arma silent musae*» (під час війни – безмовні музи). Разом з тим панна Юлія здатна впливати дивним чином на божевільного жовніра, їй він «покоряється безперечно», дозволяє зробити перев'язку, «називає нареченою і плаче тихими, радісними сльозами» [92, с. 193]. Промовистою є остання авторська ремарка, в якій йдеться про те, як цей жовнір несамовито вривається до кімнати Юлії з диким криком, але раптом міниться і стає перед нею на коліна [92, с. 194]. Виникає пряма асоціація з Мадонною. До того ж подібне бажання стати побожно на коліна і цілувати її закривавлені руки висловлює і

лікар [92, с. 190] («закривавлені руки», очевидно, вжито і в прямому, і в переносному значенні). Образ панни Юлії виконує подвійну змістову функцію: реальної особи і, певним чином, «живого символу», що містить у собі сплав трьох образів: Краси, Музи (творчості) та Мадонни (духовності). На нашу думку, образи панни Юлії та божевільного жовніра знайдуть своє продовження у драмі «Ave, Maria» в образах Марії та рудого Марка.

Не можемо погодитись з думкою Й. Кисельова, що «Третя ніч» – «нехитра сентиментальна розповідь про силу кохання, ескізний малюнок, в якому йдеться про благородство сестри-жалібниці Юлії, військового лікаря Віктора Павловича, сторожихи баби Марти» [78, с. 60], але не будемо заперечувати, що етюд «важко назвати драматичним твором, йому бракує будь-якої конфліктної лінії, найменших сутичок» [78, с. 61].

Драматичний етюд «Третя ніч» практично не ставав об'єктом глибокого наукового дослідження. Науковці зверталися до нього лише епізодично. Так, Н. Щур зазначає, що у творі «утверджується незнищенність вічних людських цінностей. Війни, ворожнеча, ненависть не в силі загасити любові, щастя закоханих, їх шляхетних поривань», і що «антивоєнний пафос етюду перегукується з темами експресіоністичних творів» [211, с. 79]. Ю. Костюк помітив, як контрастує, співіснуючи з іншими, виразний побутово-реалістичний образ сторожихи баби Марти, яка, на думку науковця, «вже однією своєю реплікою до сестри-жалібниці – «То це, панночко моя, по-нашому, по-стародавньому, називається коханнячком!», – спускає екзальтовану панну з надхмарних романтичних висот на грішну землю» [90, с. 11]. За нашим же припущенням, образ баби Марти (героя другого плану) тенденційно є носієм головної думки твору: «...не для горя живе людина на білому світі, а для любові, для радості та для Божої ласки. Прийде горенько – перегорюємо, а все-таки кожен живе та сподівається на своє щастячко. А то і жити було би не варто!» [92, с. 192].

Привертає увагу назва етюду – «Третя ніч» – і те, як у ньому перегукується з біблійним підтекстом семантика числа 3, очевидно,

символізуючи триєдність. Згадаймо триєдиний образ Юлії (Краса, творчість-Муза, духовність-Мадонна) або ж її промовисту фразу: «Ви казали... що в вашій душі прокинулася любов до людини і віра в людство... А де віра і любов – там і надія, там повинна бути і перемога!» [92, с. 193]. Щодо фіналу твору, то він не є трагічним, хоча автор залишає його відкритим.

Аналізуючи перші п'єси Якова Мамонтова, Н. Щур слушно зазначила, що «дослідники ігнорують саме ці твори, називаючи їх маловартісними, інколи цілком нехтуючи при аналізі драматургічної спадщини письменника. А проте навіть вони уже містять паростки тих ідей – на проблемному та стилістичному рівні, які спостерігаємо у більш пізніх творах» [211, с. 76]. При глибшому прочитанні це стає очевидним.

3.2. Символістські та ідейно-тематичні паралелі творчості Я. Мамонтова і В. Винниченка у контексті культури доби

Своєрідною «пробою пера» Якова Мамонтова, що розпочинає цикл п'єс, власне, революційного спрямування є драма «Веселий Хам» (1921). Провідне місце в ній займає проблема «особи та революції», до якої автор звертається вперше і розв'язує її, певною мірою, засобами абстрактно-алегоричного письма. Символічною є і назва твору, хоча саме з цієї п'єси драматургія Я. Мамонтова починає втрачати символічність: з трьох актів, які вона містить, тільки третій яскраво позначений елементами символізму. У першому має місце єдине просторове вирішення «верх/низ», про яке ми довідуємось лише з кінцевої репліки Валерія: «Я йду до себе: на гору!» та Ніни: «Ні я почуваю, що він лишиться... нагорі й до нас не вернеться ніколи» [92, с. 225]. А другий акт швидше містить елементи символістських студій, аніж власне елементи символізму, за винятком застосованого, як і в першому акті, паралельного діалогу та, власне, місця дії (дія відбувається на студентському балу, який під кінець переростає в маніфестацію).

Як слушно зазначає С. Хороб, «символістська драма, ще якоюсь мірою рефлектуючи в пореволюційній літературі та мистецтві, поступово втрачає свою актуальність. Вона модифікується в нові драматургічні форми, <...> а іноді й зберігається на рівні окремих елементів поезики й естетики» [200, с. 206].

Якщо ознакою попередніх творів Я. Мамонтова є невизначеність подій у просторі і часі, то в п'єсі «Веселий Хам» автор дещо уточнює, увиразнює і час, і місце: «Час – наш. Місце – великий культурний центр» [92, с. 210]. Сюжет п'єси будується на тому, що місто готується до революційного повстання, яке стало «не тільки можливим, а навіть неминучим» [92, с. 215]. На конспіративній квартирі Л. Чарновецької активно ведеться підпільна діяльність, від якої відсторонився її син, хоча спочатку був «таким щирим революціонером» [92, с. 212]. Покійний батько-революціонер заповідав виховати його месником за свою кров. Та в певний момент Валерій починає відстоювати принцип «чесності з собою». Відтак залишає партію і виходить з Центрального Комітету [92, с. 224].

В той же час герой поринає у творчість і пише символічну поезію на відомий біблійний сюжет про Ноя і трьох його синів, які, за словами Валерія, символізують три основні сили людського життя – мистецьку, моральну та побутову [92, с. 239]. Себе ж Валерій асоціює з Хамом. Це певною мірою пояснює його власну життєву позицію. Прикметно, що твір проектується на життя самого автора. В день революційного виступу, коли Ніна (мати, яка нестямно кохає Валерія) і всі колишні партійні товариші йдуть на барикади, він залишається вдома. Та після внутрішнього двобою під час народного повстання Валерій починає прозрівати. Стежачи з вікна за тим, як «голорукий натовп» у сутичці з озброєним королівським ескадроном починає відступати, він несамовито закликає всіх: «Вперед! На барикади!» [92, с. 254], прирікаючи себе на смерть.

Навіть при поверховому прочитанні зрозуміло, що п'єса «Веселий Хам» є багато в чому показовою. «В ній насамперед вперше зазвучали

соціальні мотиви» [78, с. 65], крім того, тут «автор уперше звертається до синтезу трагічного з елементами комічного» [71, с. 399]. Адже «для театрального стилю епохи 20-х років була характерна не тільки чіткість у розшаруванні соціальних конфліктів, а й органічне поєднання трагедії та іронії» [168, с. 384]. З цією метою він виписує пару студентів – Бовкуна та Неваду, що уособлюють українську «щиру, веселу натуру» та «невеселу долю» [92, с. 238], і пару революціонерів – «товариша Оль» та Соломона Гельдмана.

У цій драмі Я. Мамонтов вперше вводить велику кількість дійових осіб – 19. «На початку мамонтовська драматургія мала камерний характер і за своїми мотивами, і за своєю побудовою, обмеженою кількістю дійових осіб. П'єси, як правило, складалися з 4–6 персонажів» [78, с. 53]. Герої драми «Веселий Хам» – це представники різних прошарків суспільства, здебільшого люди мистецтва, журналісти, студентська молодь, за винятком двох робітників – Демида «Гарячого» та Романа Лимаренка. Відповідно і мова п'єси «інтелігентська за своїм словарним складом і фразеологією» [78, с. 65], що є типовою ознакою чи не всієї драматургії Якова Мамонтова. І, нарешті, у цій п'єсі автором вперше застосовується принцип паралельного (кінематографічного) діалогу (принцип поліфонії). Слушну думку стосовно цього висловила А. Матющенко: «Поєднання внутрішніх пошуків Валерія та його ідейно-філософських зіткнень з оточенням зближує «Веселого Хама» з ранніми драмами Винниченка і передусім зі «Щаблями життя» та «Великим Молохом». Однак Мамонтов спробував віднайти оригінальне авторське розв'язання подібної ідейної проблеми та її формально-стильове втілення» [127, с. 57].

У першому та другому актах п'єси принцип поліфонії автор використовує двічі: коли підкреслює дві головні сюжетні теми – «особи» (Валерія) та «революції», тому дві групи людей говорять про різне, але пророче акцентується лише одна з цих тем – тема «революції».

Разом з тим, у другому акті паралельному діалогу передує авторська ремарка: «Вся група зараз же поділяється: Лю Фрей одходить до Сергія, а всі інші гуртуються коло Валерія» [92, с. 238]. Починається обговорення написаної ним символічної поезії «Веселий Хам», у якому не беруть участі лише Лю Фрей (кохана дівчина Валерія) та журналіст Сергій Горовий (хоча і вважає новий твір Чарновецького «гвіздком вечора»). Лю Фрей, яка так палко кохає Валерія – «небом душі» [92, с. 233], ніби лишається осторонь його мистецького творіння.

Ця незвичайна постать балерини привертає до себе особливу увагу. На фоні усіх інших реально змальованих персонажів, Лю Фрей сприймається як людина «не від світу сього» з її моральною чистотою та «небом душі», вона є джерелом світла для інших [92, с. 239]. Втім, передусім, вона є джерелом світла для Валерія. Двічі протягом п'єси Я. Мамонтов акцентує той незримий вплив балерини, внаслідок якого з Валерієм відбуваються певні метаморфози – у ньому все ж таки «прокидається той запал, що веде <...> на барикади» [92, с. 247]. Вперше це трапляється на студентському балу під час «Марсельєзи», а другий раз, у фінальній сцені, де Валерій закликає «голорукий» народ не відступати і цим прирікає себе на смерть. Мимоволі виникає думка, чи не був образ Лю Фрей задуманий, як «живий символ»?

На початку ХХ ст. сформувався новий метод у техніці психологічної драми – метод творення «живого символу». М. Вороний, який першим спостеріг подвійну художню природу п'єс В. Винниченка «Брехня» та «Чорна Пантера і Білий Медвідь», так описував спосіб творення «живого символу»: «Виймаючи з дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби й конфлікту, – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ся друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам в мріях-снах, уяві і передчуттях, або ж страшним гостем, що загніздився в серці людини; ся постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна

тратить враження *таємничості* або якогось скритого і глибокого значення» [31, с. 163].

Образ панни Лю Фрей Я. Мамонтова своїм ідейним навантаженням, хоча й віддалено, перегукується з образом винниченкового Івана Стратоновича («Брехня»), сутність якого М. Вороний пояснює у статті «В путях брехні»: «Таким робом автор внутрішню боротьбу Наталі Павлівни виніс з її душі на білий світ, втіливши в двох образах – її самої і Івана Стратоновича, що дало можливість виявити найбільші глибини психології героїні» [31, с. 419]. Відповідно, Яків Мамонтов, створюючи постать Лю Фрей, втілив у ній шляхетну та світлу половину душі Валерія, як у своєму мистецькому прояві, так і в загальнолюдському, примиривши у такий спосіб поняття «покликання» та «обов'язку». Очевидно, що подібний «живий символ» спочатку мав місце у попередній п'єсі Якова Мамонтова «Над безоднею», втілений в образі артистки Зої, яка теж «надто одірвана від землі» [118, с. 16]. В обох випадках акцентується негативний сторонній погляд на жінок, професія яких пов'язана з мистецтвом [92, с. 213; 118, с. 14, 22]. Разом з тим, в обох випадках такий погляд переможно «розбивається живим фактом» [118, с. 14].

«Білокучерявою Офелією» називає артистку Зою пані Марина. Про балерину ж Лю дізнаємось з авторської ремарки: «Балерина Лю Фрей відзначається граціозним станом, щирим виразом великих очей і білими кучерями» [121, с. 23]. Отже, панна Лю є ніби віддзеркаленням панни Зої, що теж «чиста, як кришталь» [118, с. 23], уособлюючи другу половину душі Данила. Він же називає її «світлим янголом» [118, с. 43].

Образ балерини Лю Фрей перегукується й з образом Лесі з п'єси В. Винниченка «Великий Молох», яка також певною мірою має відношення до мистецтва, адже чудово грає на піаніно. Головний герой Зінько називає її «добрим ангелом», «тихим ангелом» [28, с. 31], характеризує як чисту, ніжну, як небо голубе [28, с. 52].

На драматичний досвід В. Винниченка, зокрема на п'єси «Великий Молох» та «Брехня», першою з творів Якова Мамонтова була зорієнтована драма «Над безоднею» у створенні «живого символу» та порушенні питань морально-етичного плану. Драма В. Винниченка, як слушно зауважила Л. Мороз, за багатьма зовнішніми ознаками «видаються ближчими не так до української класичної традиції, як до західноєвропейської так званої нової драми, а його світовідчуття – до поширеної тоді на Заході «філософії життя», мистецькі ж уявлення – до думок, скажімо, Г. Гауптмана про драму як «форму мислення», про її «джерело», як про «я», поділене на дві, три, чотири, п'ять і більше частин», чи А. Стріндберга, переконаного, що «в кожній людині на всі вчинки є свої причини» й що кожна із сил, які діють у драмі, обов'язково впевнена у своїй справедливості» [134, с. 6].

У п'єсі «Над безоднею» Я. Мамонтова, як і в «Брехні» В. Винниченка, привертає увагу постать вольової, розумної, сильної жінки з рисами хижої самиці. Героїня Я. Мамонтова пані Марина на перший погляд ніби віддалено нагадує Наталю Павлівну В. Винниченка, прообразом якої певним чином прочитується ібсенівська Гедда Габлер. Як зазначає Л. Мороз, наводячи приклади трактувань образу героїні «Брехні», «серед численних відгуків та рецензій, пов'язаних чи то з п'єсою, чи то з виставами, зрідка трапляються судження про «серце жінки-страдниці», яке «ясніє наскрізь у своїх тенетах» (Йоахім Фріденталь у берлінській газеті 1922 р.), про «винайдену», «з допомогою Ібсена і деяких французів <...> безвинну брехуху, забріхану невинність, жінку-загадку» [134, с. 106].

Ібсенівська інтелектуально-аналітична «нова драма» кінця ХІХ ст. мала неабиякий вплив на формування української «нової драми» початку ХХ ст. Тему «брехні», яку порушив Г. Ібсен у п'єсі «Гедда Габлер», невдовзі підхопив і своєрідно розвинув В. Винниченко в «Брехні», а згодом і Яків Мамонтов у драмі «Над безоднею». У кожному з цих творів виразно прочитується приреченість «навіть самої нестандартної і сильної особистості,

якщо вона прагне розкрити закладені в ній потенції за рахунок щастя або навіть життя інших людей» [3, с. 246]

Драматургія Я. Мамонтова багато в чому наслідує традицію В. Винниченка. Так, п'єса «Веселий Хам» (1921) тяжіє до «Великого Молоха» (1907). Яків Мамонтов продовжив започатковану попередником розробку моральної ідеї «чесність з собою». П'єса В. Винниченка стала прикладом використання «живого символу» та джерелом ідейного задуму «Веселого Хама».

Як справедливо зазначила Т. Свербилова, «в творах В. Винниченка розгортається психологічний експеримент, спрямований проти дегуманізації суспільства внаслідок пріоритетності ідеї над натурою, принципу над людиною» [168, с. 376]. Драма «Великий Молох» є одним з таких творів.

Дія п'єси відбувається теж на конспіративній квартирі, у якій мешкає молодий лікар Зінько Чупруненко, його брат, сестра та їхня мати Олена Максимівна. Уже два тижні поспіль підпільна партійна група готує втечу з в'язниці свого соратника. Втім, Зінько, який може їм найбільше у цьому допомогти, бо сам колись сидів у тій в'язниці і «знає всі закутки», відмовляється «витягувати» Василя, «рискувати для нього своїм життям» [28, с. 13], адже вони «вороги особисті». Зінько не бажає йти проти своєї волі, бо хоче «бути чесним з собою, з своїм «я»!» [28, с. 22]. Його мають судити і виключити з організації за те, «що він деморалізує других своїм відношенням до своїх обов'язків» [28, с. 95]. Катря, кохана дівчина Зінька, яка фанатично віддана служінню партії, спершу засуджує його за егоїзм та «інстинкт самця», але згодом, зрозумівши, виправдовує. І коли довгоочікуваний суд виносить непрогнозований гуманний вирок, приймаючи пояснення підсудного, Зінько кардинально міняє і своє рішення. Відчувши себе виправданим, він сам прощає Василю і готовий йти заради нього на бойову операцію. Тепер він «став собою». Але не всі тому радіють. Природно, це викликає неспокій у матері, Олени Максимівни, яка мріє про зовсім іншу

долю для своєї дитини [28, с. 32] І цінності, які вона пропагує, земні та реальні – це, у першу чергу, сім'я [28, с. 39].

Інакше на ідейному рівні виписаний образ матері в символістській драматургії Якова Мамонтова. На відміну від матері Зінька, мати Валерія, Любов Павлівна («Веселий Хам»), готова принести в жертву своєму «великому молоху» життя сина, будучи переконаною, що обов'язок матері полягає у тому, щоб дати своїй дитині найвищий і найсвятіший заповіт [92, с. 212]. Власне цим педалюється мотив ціни фанатизму. У фіналі твору слова матері стають пророчими. В душі Валерія прокидається той запал, що веде на барикади і він, одержимий ним, гине. У Зінька («Великий Молох») теж з'являється такий запал, і він іде на бойову операцію, не знаючи, чи повернеться. Очевидно, і тут стануть пророчими слова матері, яка передчуває гірку неминучість [28, с. 105].

Простежується цікава тенденція, властива драматургії В. Винниченка, – в центрі подій завжди є сильна особистість жінки. У драмі «Великий Молох» такою жінкою є Катря, хоча це образ другого плану, але виписаний він досить яскраво, і на його фоні образ Зінька виглядає невиразно і навіть якось дрібно.

У п'єсах Я. Мамонтова образ сильної жінки зазвичай виписаний також другим планом, не затіняючи, а, навпаки, увиразнюючи головного героя. У «Веселому Хамі» це образ матері, що за своїм ідейним навантаженням перекликається дещо з образом Катрі В. Винниченка. Це прочитується на рівні текстуальному. Взагалі образ жінки нової, революційної формації був ознакою усієї тогочасної української драматургії.

В обох творах фігурує любовний трикутник: Ніна – Валерій – Лю Фрей («Веселий Хам»), Леся – Зінько – Катря («Великий Молох»). Повертаючись до принципу творення «живого символу», можемо припустити, що Леся і Катря В. Винниченка, як дві непримиримі протилежності, є уособленням роздвоєної душі Зінька. Перемагає з них та, що домінує (Катря). Подібний прийом зустрічається і в трагедії «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка

(1916) у створенні образу Сірка. Адже «живі особи в п'єсі, – як писав сам драматург, – взято автором не для популяризації їх зі сцени, а – як живі символи до втілення певних ідей (Сірко – боротьба в людині двох початків – звірячого й духовного; в образах Оксани й Килини – вираз тих початків...)» [203, с. 25].

У драмі ж Якова Мамонтова «Веселий Хам» прямими прообразами Ніни, Валерія та Лю Фрей, безперечно, стали образи Лесі, Зінька та Катрі В. Винниченка. При порівнянні жіночих образів їх спільність вражає.

В. Винниченко досить виразно протиставляє своїх героїнь – за принципом «інь» і «ян». В одній (Катрі) уособлює чоловіче начало, наділивши її рішучістю, відвагою, прагненням «світ перестроїти» [28, с. 27], у другій (Лесі) – начало жіноче, з сутністю самиці [28, с. 23]. Відповідно ці начала проявляються в Зінька: то прокидається «інстинкт самця» – інстинкт свого «я», то виривається вищий інстинкт [28, с. 24]. У цьому двобої остаточну перемогу отримує Катря. У такий спосіб автор вирішує внутрішній конфлікт Зінька [28, с. 105].

Подібне протиставлення героїнь знаходимо і у Я. Мамонтова, але за принципом «тілесне / духовне». При цьому Ніну автор наділяє рисами самиці [92, с. 228]. Лю Фрей же уособлює начало творче, духовне. Внутрішній конфлікт Валерія Я. Мамонтов вирішує, примиривши ці два начала, хоча, на перший погляд, очевидна перемога Лю Фрей. Насправді ж переможених і переможців тут немає, і в фіналі вони ніби злились воедино як дух і плоть – Валерій «помер в гармонії з собою». Красномовною є кінцева ремарка автора: «Ніна пригортає до себе Лю і ніжно-ніжно цілує її. І так обидві застигають над трупом безмовною, скорботною групою» [92, с. 254].

Аналізуючи символістську драматургію Я. Мамонтова, не можна не помітити ще одну цікаву тенденцію. У низці творів, що охоплюють другий період творчості драматурга, другим планом, ніби ретельно маскуючи, він виписує образи, які, будучи носіями певних ідейних переконань, протиставлені фанатизму головних героїв. Висловлювані ж ними сентенції,

як бачимо з відстані часу, не позбавлені глибокого сенсу. Серед таких образів: Пан Ян («Над безоднею»), Рішар («Коли народ визволяється»), Давид Мур («Ave, Maria»). Доповнює цей список і дещо схематичний образ Сергія з «Веселого Хама», прообразом якого, на нашу думку, є виписаний досить ґрунтовно образ Остапа з «Великого Молоха».

Сергій, як і Остап, не є фанатиком революції: «...я, наприклад, революціонер лише з цікавості до людського життя» [92, с. 222]. Саме ця фраза викликала у Й. Кисельова сумніви щодо революційності Сергія Горового, як такої: «Те, що він робить і говорить <...> чуже більш-менш політично свідомій людині, а тим паче прогресивному журналістові» [78, с. 64]. Але якщо Сергій все-таки займається революційною діяльністю і «обов'язок свій виконує не гірше за других», то Остап давно уже від цього відмовився. Тому їхні ідейні позиції наскільки різняться, настільки й перекликаються. Кожен з них уже зрозумів: «Во ім'я чого-б не творилось насильство, воно все одно є насильство!» [28, с. 67; 92, с. 235].

Отримавши гіркий досвід борця за права народу, після довгих літ неволі Остап досить ревно відстоює свободу [28, с. 62]. У Сергія дещо інший досвід, який теж визначає його позицію стосовно того, що неволить, зокрема честі, багатства, революції і т. д. [92, с. 233].

Герой твору Я. Мамонтова Сергій виписаний «циніком» та «хуліганом від літератури» [92, с. 221], подібно як і Остап В. Винниченка, якого ув'язнення та зневіра зробили у свій спосіб «хуліганом» і «циніком» [28, с. 29]. У творі Якова Мамонтова Ніна є сестрою Сергія, подібно як у драмі В. Винниченка Наталя – сестра Остапа. І, мабуть, не випадково Сергій проявляє прихильність до Лю Фрей, так як Остап до Лесі. Переконуємось у цьому, порівнюючи епізод «Леся – Остап» («Великий Молох»), розділ перший [28, с. 28–30] та «Лю Фрей – Сергій» («Веселий Хам»), акт другий [92, с. 233, 238–239]).

Як уже згадувалося вище, Я. Мамонтов у п'єсі «Веселий Хам» вперше органічно поєднує елементи трагічного і комічного. З цією метою виписує,

окрім студентів (Бовкуна та Невади), ще пару революціонерів – «товариша Оль» та Соломона Гельдмана, що приходять на квартиру Чарновецьких [92, с. 214]. Таку ж особливість та і взагалі схожу ситуацію простежуємо у «Великому Молосі» В. Винниченка, коли на квартиру до Зінька приходить Катря з партійним товаришем Абстрактом [28, с. 12]. Отже, доходимо висновку, що й образ Абстракта знайшов своє віддзеркалення в образі Гельдмана. В обох випадках це революціонери-активісти, непримиримі та категоричні засуджувачі відступництва головних героїв – Зінька та Валерія [28, с. 95; 92, с. 243]. До того ж, у цих двох творах, на противагу таким звинувачувачам, є й захисники – Василь Федорович («Великий Молох») та Ладний («Веселий Хам»). Вони знаходять виправдання героям, посиляючись на їхню молодість [28, с. 98; 92, с. 226]. Це дає можливість зрозуміти авторську позицію і водночас виявити необ'єктивність, помилковість переконань Абстракта В. Винниченка та Гельмана Я. Мамонтова.

У п'єсі В. Винниченка «Великий Молох» знаходимо прообрази не тільки головних героїв Я. Мамонтова, а й тих, яким відведено другий план і навіть епізод. Припускаємо, що виписаний В. Винниченком образ Буця, прізвище якого відповідає його вдачі, що раз-у-раз чортихається («якого чорта», «ідіть к чорту», «що за чортовиня», «чорт з ним», «чорт вас бери»), надихнув Я. Мамонтова на створення епізодичного образу журналіста Ладного, прізвище якого теж відповідає його вдачі, тому він, на противагу, раз-по-раз вживає пестливі звертання: «душончик мій», «голубок мій», «милончик ви мій». Що ж до образу Зінька, то очевидно, саме він був узятий Яковом Мамонтовим за основу образу головного героя «Веселого Хама» Валерія. За нашим припущенням, взірцем також стала і постать самого В. Винниченка, адже не випадково Валерій є представником письменства.

В. Винниченко відзначався бунтівливим духом революціонера в житті і творчості. Разом з тим, будучи тонким психологом і спостережливим письменником, «він вловлює настрої мас, підмічає частковості, з яких виростають емоційні узагальнення, які захоплюють його настрої в лещата

розчарувань і безперспективності розвитку революції» [57, с. 9]. Тому на певному етапі письменник був у пошуках ідейно-естетичного «еквівалента» важливого для його морально-етичного кодексу принципу «чесність з собою» [57, с. 8]. Відомий запис у «Щоденнику» датований 15 липня 1920 р.: «Нехай український обиватель говорить і думає, що йому хочеться, я їду за кордон, обтрюсюю з себе всякий порошок політики, обгороджуюсь книжками й поринаю в своє справжнє, єдине діло – літературу <...> Тут у соціалістичній советській Росії я ховаю свою 18-літню соціалістичну політичну діяльність. Я їду як письменник, а як політик я всією душею хочу померти» [57, с. 8].

Подібно «захотів померти» як революціонер і поринути тільки в літературу й герой Я. Мамонтова. Послуговуючись мемуарною, епістолярною та критичною літературою, ми схильні вважати, що в образі Валерія відбилися враження драматурга від особистості В. Винниченка: «Я не можу й не хочу неволити себе партійною роботою! <...> Доки я почував себе на цій роботі вільним будівничим нового життя, я був із вами! <...> Але я не хочу бухати молотом в той час, коли в моїй душі – музика зоряних просторів! Не хочу, хоч би цього і вимагав мій громадянський обов'язок!» [92, с. 224]. Героїня драми «Веселий Хам» Ніна в одній із реплік каже, що «без автобіографічних моментів зовсім не можна з'ясувати багатьох творів!» [92, с. 228]. І вона має рацію щодо новоствореної символічної поезії Валерія. Цю ж фразу певною мірою можна віднести й до драми «Великий Молох», у якій відобразився пошук «ідейно-естетичного еквівалента» самого автора, втілений у створених ним образах, зокрема в образі Зінька: «Я...хочу жити повно, широко... Я хочу *чесно* жити! Розумієте, що значить: *чесно*. Я хочу мати перед собою раз-у-раз, кожну хвилину, кожний мент ціль життя, і не яку-небудь ціль, а таку, яка-б притягувала, усмоктувала в себе кожну мою думку, кожний рух моєї душі й тіла» [28, с. 44].

Цікавим з цього приводу є уривок з листа В. Винниченка до Є. Чикаленка (від 16 квітня 1909 р.): «Я їх (своїх героїв) не видумую для оригінальності – глибока це помилка Ваша – ні один свій твір я не видумав –

кожний так чи інакше пережив, у кожному я в житті приймав більшу чи меншу участь» [134, с. 12].

Щодо «автобіографічних моментів» у символічному творі Валерія («Веселий Хам» Я. Мамонтова), то він їх пояснює сам, уособивши себе з Хамом – сином Ноя, керуючись власним морально-етичним принципом «чесності з собою». Виписавши свого героя Валерія, так би мовити, «колегою», Я. Мамонтов використовує своєрідний прийом: «символічний твір у символічному творі». У драмі «Веселий Хам» автор послуговується текстом Біблії, але трактує його під своїм кутом зору. Адже важливим є те, що за біблейським переказом Хам осквернив і себе, і батька тим, що побачив його наготу та ще й братів спокушав подивитись: «І зачав був Ной, муж землі, садити виноград. І пив він вино та й упився, й обнажився в середині свого намету. І побачив Хам, батько Ханаанів, наготу батька свого, та й розказав обом браттям своїм на дворі. Узяли тоді Сим та Яфет одежину, і поклали обидва на плечі свої, і позадкували, та й прикрили наготу батька свого. Вони відвернули дозад обличчя свої, і не бачили нагоди батька свого» [16, 1 М; 9, 20–24]. Коли довідався Ной, що учинив його син наймолодший, то прокляв його і нащадків, а Сима та Яфета благословив. Отже, сміх Хамів був саркастичним. Безперечно, Я. Мамонтов знав це, але все ж трактував біблейський сюжет у свій спосіб.

На думку Й. Кисельова, символістська спрямованість драматургії Якова Мамонтова «дає підстави по-різному трактувати ідейну спрямованість, говорить про неясність, непевність драматичної розповіді. Ось до чого призводять символістичні тумани, хисткі алегорії, незрозумілі абстракції» [78, с. 69]. Саме тому і релігійні мотиви в ній, на думку критика, залишають багато запитань. Та попри те маємо переконання, що така драматургія вимагає глибшого прочитання. Валерій уособлює себе з Хамом, але якщо Хам, за трактуванням Я. Мамонтова, сміється з батька, то Валерій сміється над сліпим «громадянським обов'язком» [92, с. 242].

Очевидною у п'єсі Якова Мамонтова є «розробка певної моральної ідеї, яка йде врозрід із усталеними нормами життя та оволодіває героєм настільки, що робить його ідейним фанатиком» [168, с. 376]. Ця особливість є ознакою і п'єси В. Винниченка. Фанатична ідея персонажів у цих творах, про що вже йшлося, відома як «чесність з собою». На думку Т. Свербилової, «це спроба поєднати життя за розумом, за ідеєю – та життя за логікою тіла. Але життя за ідеєю героїв <...> призводить до бюрократизації людської особистості. Тому й «чесність з собою», як органічна теорія моралі, хоча й заперечує ідею соціальної обумовленості життя, теж є тільки розумовою, фанатичною ідеєю» [168, с. 377]. Як слушно підмітив герой «Великого Молоха» Остап: «Всі проповіді, що вистрибували з голови людей, а не з нутра життя, тільки шкодили людям» [28, с. 38].

Аналізуючи драматургію В. Винниченка, Л. Дем'янівська зазначає, що письменник «добуває одну-єдину правду – правду гуманістичну, оперту на одвічні закони людської – християнської моралі» [92, с. 131]. На прикладі п'єси «Великий Молох» у цьому можемо переконатися. Власне щодо християнської моралі, то основою її є вчення Христа, а відтак – дотримання заповідей божих. В. Винниченко моделює внутрішній конфлікт Зінька навколо однієї із заповідей, а саме «люби ближнього свого, як самого себе»: «Мені хочеться в глотку йому вчепитися руками, а я їх буду протягувати, щоб він тікав... Я мушу грати роль якогось християнського праведника, що підставляє ліву щоку, як його луплять у праву. З якої речі? Не хочу!» [28, с. 94]. Зумовлює ж вирішення внутрішнього конфлікту героя одна із чеснот християнської моралі – прощення. Адже, відчувши на собі його силу, Зінько сам стає здатним прощати [28, с. 103].

В основі ж внутрішнього конфлікту головного героя Я. Мамонтова, Валерія, теж простежується одна із заповідей: «шануй батька твого і матір твою». Знаковим є те, що проводиться вона у творі двома паралельними лініями: «Хам – Ной» / «Валерій – Батько». А вирішення цього конфлікту досягається, певною мірою, завдяки прощенню з боку матері, що змінила

свій гнів на милість після того, як «прокляла свого єдиного сина» [92, с. 226] за відступництво (бо через нього не виконала заповіту чоловіка) та Ніни, яку Валерій більше не кохає. Вони прийшли попроситися з ним перед тим, як іти на барикади. Так само і в п'єсі В. Винниченка: Катря з однопартійцями теж прийшла до Зінька на судове засідання, яке закінчується виправданням «підсудного», саме перед виступом на бойову операцію.

Привертає увагу схожість передфінальної сцени «прощення». Але якщо у «Великому Молосі» в третьому розділі вона є вирішальною, ключовою, то у «Веселому Хамі» подібна сцена допоміжна, нею тільки розпочинається третій акт. Його розглянемо детальніше. «Хоч у п'єсі розповідається про досить конкретні речі – конспіративну діяльність підпільників, арешти, демонстрації, повстання, – автор не зумів обійтися без традиційних елементів символічної драми: тінь розстріляного (*повішеного* [92, с. 211]) батька, поява балерини Лю Фрей в образі Арміди, лицарів у червоних масках тощо» [78, с. 63], – писав Й. Кисельов, маючи на увазі саме третій акт.

Найперше символічність простежується тут у просторовому вирішенні «верх / низ», адже дія відбувається у мезоніні Валерія. Мезонін, як відомо, верхній напівповерх. Це символізує відірваність поета від земних проблем, тяжіння його до «надхмарних висот», про що свідчить й написана героєм поема «Веселий Хам». Вона є «незавуальованою апологетикою відриву мистецтва від суспільства, від громадського і політичного життя» [78, с. 4] – стверджує Й. Кисельов. Варто погодитися з науковцем і стосовно того, що «Я. Мамонтов, видно, не раз думав про свій обов'язок митця, звідси і проблематика його ранніх п'єс. І чим далі, тим глибше замислювався письменник над власними художніми спробами, шукав тем і сюжетів, найбільш близьких його власній творчій вдачі і вимогам часу» [78, с. 63]. Відтак пригадується раніше написаний ним вірш «Хочу пустелі!» [130, с. 187]. І. Михайлин зазначає, що «за цю мініатюру з її космічним нігілізмом, запереченням всього суцього з позицій егоцентризму найбільше перепало Я. Мамонтову від критики. Втім, якщо розглянути цей вірш у контексті

збірки («Вінки за водою»), то він постане як твір про хвилиний настрій. Це засвідчує вміщена на сусідній сторінці мініатюра:

І вас знесилених пільмою,
я радо кличу за собою:
крізь кари, темряву і дим –
вперед, за Сонцем золотим!» [130, с. 187].

Цей автобіографічний момент проектується на долю Валерія, у минулому відступника від революції, співця індивідуалізму, захисника теорії «покликання вище за обов'язок», який потім сміливо кинув виклик ворогу і цим прирік себе на смерть. Я. Мамонтов аналізує психологічний стан людини, мотивує її настрій, роздуми, стремління, розкриває внутрішній двобій персонажа, веде його до прозріння. Все це виразно прочитується в третьому акті.

Найперше, відступництво Валерія означає родинну зраду, безчестя, адже він порушив заповіт батька: не став месником за отчу кров. І прощення цьому немає. У свій спосіб його спіткала участь Хама. Тому знаковою є картина сну Валерія, в якому приходять батько і, подібно до Ноя, проклинає його. Символічно прочитується у цьому сні і танок боротьби Лю Фрей у образі Арміди з лицарями в червоних масках. Це уособлює, очевидно, внутрішню боротьбу, що точиться в душі Валерія. Ну і, нарешті, куцани, що важко піддаються тлумаченню, але своїм виглядом і реготом, як докори сумління, виявляють істину сутність Хамового сміху. Варто зауважити, що Яків Мамонтов за допомогою розлогої ремарки використовує прийом сну, у якому символічним атрибутом виступає танець, що на початку ХХ ст. вважався одним із важливих елементів символістської драми, як і балетне лібретто, яке «з прикладного стало одним із провідних драматургічних жанрів» [21, с. 24]. Прийом танцю у ранній драматургії Я. Мамонтов використовує двічі: у п'єсах «Веселий Хам» та «Ave, Maria», про що мова піде далі.

Щодо прийому сну, як ознаки естетики символізму, слушну думку висловила О. Слюсаренко у праці «Український символізм в контексті європейської культури»: «Символізм ґрунтується на переконанні, що під видимими формами повсякденного життя захована вища істина буття, таємниця, яку людина не може пізнати логічно, дійсність уявляється символістами як незрозуміла підказка, яку слід розшифрувати за допомогою психічних станів, при яких активізується підсвідомість, а саме сновидіння, осяяння, стрес тощо. Лише символ може передати цей зміст, а тому повинен не описувати, а свого роду кодувати дійсність у знаки. Зображення як витвір митця не повинно бути конкретним, чітким, часто воно туманне, розмите, але разом з тим і фізично конкретне» [176, с. 150].

Варта уваги і передфінальна сцена Лю Фрей і Валерія, хоча на перший погляд це звичайний діалог, але саме він став вирішальним поштовхом до прозріння героя. Взагалі, як слушно підмітив Й. Кисельов, «впадає в око певна «розмовність» п'єси» Якова Мамонтова, та при цьому «драматург не тільки передає словесні сутички героїв, а й детально досліджує внутрішній стан людей» [78, с. 54]. Якщо ж, за нашим припущенням, Лю Фрей, як «живий символ», є уособленням другої половини душі Валерія, то у цій сутичці вона перемагає, саме її переконання у тому, що «є щось більше за мистецтво, за філософію, за творчість: це мабуть життя людини, як воно єсть!» [92, с. 252] стають визначальними. Відтак набуває прозорого підтексту і наступна репліка Лю Фрей: «А ми сиділи в сутінках!» [92, с. 253]. Очевидно це є натяком на прозріння, яке відбулось.

Закінчується п'єса досить красномовною ремаркою: «Ніна довго дивиться на труп. Потім підходить до батькового портрета, знімає з нього терновий вінок і, ставши на коліна, кладе цей вінок на труп Валерія... А за вікном у цей час знов починається «Інтернаціонал» і наближається ще більш грізний, могутий, непоборимий» [92, с. 254]. Тут автор увиразнює значення тернового вінка. За біблійними переказами, це символ страждання та мученицької смерті Ісуса за гріхи людства: «От тоді взяв Ісуса Пилат, та й

звелів збичувати Його. Вояки ж, сплівши з терну вінка, Йому поклали на голову, та багряницю наділи на Нього, і приступали до Нього й казали: «Радій, Царю Юдейський!» І били по щоках Його» [16, Ів. 19, 1–3]. У творі ж Якова Мамонтова терновий вінок – це знак страждання та мученицької смерті батька, знак спокути Валерія за відступництво, а ще, можливо, це знак усієї революційної катастрофи, адже, як слушно зауважила Т. Свєрбилова, «ціна крові – непомірно важка ціна за здійснення будь-якої ідеї» [168, с. 389]. А велика ідея, за В. Винниченком, – це Великий Молох, що потребує людських жертв.

Можемо зробити висновок, що драма Я. Мамонтова «Веселий Хам» є більшою мірою наслідувальною, а драма В. Винниченка «Великий Молох» послугувала не тільки прикладом використання прийому «живого символу», а й стала джерелом ідейного задуму. Між написанням драматургами цих п'єс став період часом в 14 років.

У рецензії на п'єсу «Веселий Хам» критик П. Рулін того часу давав досить різку оцінку твору: «Це не трагедія матері, що бачить, як нанівець зійшла праця всього її життя; це не драма революціонерки Ніни, що її коханням нехтує герой... Не використано тих ситуацій, що помогли б перетворити п'єсу в драму індивідуальних переживань... Позбавлено його п'єси дійсної глибокої динаміки, що зосереджена була б у дійових особах... Бракує йому справжнього драматургічного хисту, що надавав би його утворам живого тіла і м'язів, насичував би їх міцною органічною дією» [165, с. 108]. Така думка, при глибокому прочитанні творів Якова Мамонтова, спростовується.

Науковці одностайні у тому, що «теми і сюжети деяких своїх п'єс він бере не безпосередньо з життя, а з літературних джерел» [78, с. 46]. Можливо, саме тому у драмі «Веселий Хам» автору не зовсім вдалось позбутися певної схематичності, а відтак, досягнути композиційної чіткості та драматичної стрункості. Водночас варто зважати й на те, що п'єсою починався новий етап у творчості письменника, який визначатимуть твори

революційного спрямування. Загалом закиди дослідників стосовно того, що «проекція» сучасної Я. Мамонтової культури доби «не знайшла переконливих поетичних узагальнень в образах п'єси. Її герої, так само як і її ситуації, досить умовні» [78, с. 64], спіткали чи не всю символістську драматургію Якова Мамонтова, хоча не применшили її значення.

3.3. Соціальна та національна проблематика в символістських драмах Я. Мамонтова

3.3.1. Своєрідність розкриття соціальних та національних питань у драматургії Я. Мамонтова в контексті української культури.

Українська історія – це історія боротьби народу за свою незалежність. Ця боротьба завжди мала величезний вплив на розвиток культури та мистецтва. Відтак, набув собі типову ознаку і вітчизняний літературно-мистецький процес. Жоден письменник не міг оминати теми національно-визвольної боротьби, художнє втілення якої цілковито залежало від особливостей тієї чи іншої культурно-мистецької епохи, від того, завдяки яким художнім методам, засобам, прийомам та формам воно здійснювалось.

Будучи сучасником революційної епохи, прихильником символістської школи, В. Мейерхольд в дарчій записці, подарованій одному актору, образно зіставляє, порівнює революційну діяльність і художні пошуки: «Піти від світу – в місце марень і снів, що називається Мистецтвом, не означає бути бездіяльним в боротьбі земній. Діяч (людина долини) завжди в гущині життя: він прагне руйнувати Старий Світ киркою. «Бездіяльний» Поет завжди у своїй келії: він сидить над ретортою і готує вибухову речовину. Старий Світ злетить в одну мить, якщо Актор (мешканець гір, як і Поет) зуміє влучно жбурнути Слова Поета в масу, тому що динаміт руйнує швидше, ніж кирка» [30, с. 250].

У пошуку своєї «зброї» був і Яків Мамонтов. Йшов п'ятий рік жовтневого перевороту, закінчувалась громадянська війна. На цьому етапі

творчості Мамонтов-драматург порушує проблеми нових соціальних відносин та становлення особистості в буремний для країни час. Для їх художнього втілення більшою чи меншою мірою автор використовує засоби абстрактної символіки. Однією з його творчих спроб стала драма «Коли народ визволяється» (1922–1923), яка писалася непросто і, за свідченнями дослідників, перероблялася не раз.

Зав'язка починається з того, що, вбито короля-Завойовника. В очікуванні видачі убивці загарбники взяли заручниками городян, серед яких і будівничий Альберт, борець за справедливість. Він і є тим убивцею. Щоб зберегти життя невинним людям, будівничий хоче зізнатись в убивстві, та приятель адміністратор Рішар переконує його цього не робити. Він вмовляє Альберта зізнатись тоді, коли не буде надії на порятунок, а поки слід чекати на визволителів. Та врешті, не витримавши нарікань і прокльонів городян, Альберт зізнається, що він і є убивцею. Ті з люттю кидаються до дверей, щоб видати «злочинця», та саме в цей час лунає переможний спів солдат, яких привела на світанку наречена Альберта Кароліна. Чужоземного ворога переможено. Колишній «убивця» стає національним героєм. Втім, омріяна свобода була недовгою: прийшовши до влади, місцевий уряд почав експлуатацію – народ з однієї неволі потрапив в іншу. Тепер вже будівничий Альберт є небезпечним для «верхівки» як «бунтар» та «фанатик волі і рівності». З метою попередити можливий робітничий заколот напередодні свята національного визволення його беруть під арешт. Втім, це не стримало розгніваний народ – робітники самі організують повстання і звільняють свого героя. Залишається скинути уряд, який разом з військом отаборився в арсеналі, готуючись до боротьби. Закінчується п'єса відкритим фіналом: «І далі біжить нестриманий революційний потік. Коло пам'ятника Перемоги лишаються тільки Альберт і Кароліна» [121, с. 97].

Твір складається із чотирьох актів. Дія першого відбувається в широкому вестибюлі з колонами. По центру – кам'яні сходи, що ведуть нагору до комендатури. «Поділ сцени на два поверхи, беручи свої витoki ще

із вертепної драми, символізує розкол суспільства на переможців та переможених, указує на протилежність їх інтересів» [92, с. 140], – слушно зазначає А. Криловець.

Символічним та вартим уваги є те, як автор групує і в якій послідовності (за соціальним статусом) вводить у творі городян-заручників, змальовуючи, за словами одного з них, «ніби цілий народ в мініатюрі» [121, с. 48]. Перший гурт: броварник – Конрад, адміністратор – Рішар, дід-ментор – Томас, як уособлення вищого зрізу суспільства, як «голова для тіла» [121, с. 48]. Другий гурт: філософ – Адріан, закохані юнак та дівчина – Оскар та Люція – уособлення чистоти, чогось ідеального, далекого від мирської суєти. Третій гурт – Альберт і ще кілька городян. Головного героя автор ставить на третє, знакове місце, виділяючи його з-поміж інших, індивідуалізуючи. До четвертого гурту належать: Дорина – мати двох дітей, Артур – каменярь і ще кілька робітників і робітниць (ця група знаменує простий робочий люд). І нарешті п'ятий гурт: Гетера і Комедіант – найнижчий прошарок суспільства.

Дія другого акту відбувається в тюремному темному льоху з символічними низькими арками, куди були кинуті заручники. Від безвиході ними заволодів страх та розпач. В одних спрацьовує інстинкт самозбереження і вони у своїх вчинках здатні повернутися у «свій долюдський образ» [121, с. 72] – це безлика маса городян, а з ними Конрад та Дорина. Інші (Адріан, Томас, Оскар та Люція, Комедіант, Рішар) не противляться своїй участі, щоправда, кожен діє у свій спосіб, а ще інші готові з гідністю відстоювати право на життя, на свободу (Альберт, Артур, Гетера).

Схожу ситуацію простежуємо в одному з прозових творів реалістичного спрямування, а саме – у повісті І. Франка «На дні». Відомо, що Яків Мамонтов часто звертався до інсценізації відомих літературних творів, писав п'єси на сюжети Т. Шевченка, М. Коцюбинського; за мотивами «Захара Беркута» І. Франка створив лібрето опери «Золотий обруч». Ймовірно, привернув увагу драматурга сюжет і цієї повісті, щоб згодом

певним чином позначитись на задумі другого акту трагедії «Коли народ визволяється». Схожість виявляється, перш за все, місцем дії: тут це теж казарменій льох, куди потрапив Андрій Темера, борець за свободу. Герой Я. Мамонтова Альберт має кохану й однодумця в особі Кароліни. Андрій же І. Франка – Ганю, з якою вони любилися, «вмовлялися – віддати життя своє боротьбі за свободу: свободу народу від чужовладства, свободу людини від пут, які на неї накладають другі люди і нещасно уладжені суспільні відносини, свободу праці, думки, науки, свободу серця і розуму» [188, с. 163], але їм, на відміну, не судилося бути разом.

Привертає увагу і той факт, що у творах перекликаються певним чином образи кількох полонених. Відтак, мабуть, завдяки образу діда Панька, виписаного І. Франком, мудрого та побожного («Дід Панько встав, а за ним також Митро, і покліякали до молитви»), з'явилася ідея створення образу Томаса – діда-ментора («Коли народ визволяється»): Томас: «Будемо молитися, горожани!.. навіщо тапер каламутить душу гнівом і прокльонами?» [121, с. 60]. За основу образу філософа Адріана Я. Мамонтова, за нашим припущенням, був узятий образ «ученого» Стебельського І. Франка, а образ чоловіка з Борислава («На дні»), що гірко побивався за своїми дітьми, які залишились самі, став прообразом Дорини – матері двох дітей («Коли народ визволяється»). Прикметно, що у другому акті трагедії «Коли народ визволяється» знайшов відображення і вислів Стебельського: «*Ното homini lupus!*» (Людина людині – вовк!) [188, с. 175] у слові будівничого про городян, «що перед жахом кари забули і честь і сором, і все, чим людина відрізняється від бидла!» [121, с. 53]. У такий спосіб у творах проявилася антитеза «людське – звіряче», яка «продукує такий рівень суспільних взаємин, коли біблійне «син – на батька, брат – на брата» набуває реального втілення» [40, с. 8]. Доля Андрія Темери І. Франка закінчується трагічно у тому ж льоху. Герой же Я. Мамонтова діждався визволення і далі продовжуватиме боротьбу.

У третьому акті «в пам'ять національного визволення» під керівництвом Альберта будується Палац. Та нікому це не приносить радості. Народ уже вільний від чужинців, але для нього нічого не змінилося – «той самий молот» і «той самий голод». Змінились тільки поневолювачі – з «чужих» на «своїх». І тому колони цієї будови, що «підносяться в небо, як порив волі», знаменують недосяжність цієї волі. Це розуміє і Будівничий [121, с. 75]. Відтак символічно прочитується смерть п'яти чоловік, що загинули на цьому будівництві: «...я мимоволі подумав, що це – фатальний символ: каменярь, що будував пам'ятник волі, розбив об нього ж голову. Подумай, Кароліно: чи не така доля всіх будівничих волі?» [121, с. 74]. І хтозна, як би закінчився внутрішній двобій героя, коли б не підтримка в потрібний момент Кароліни, яка благословляє його на новий бій.

Прикметним є те, що в четвертому акті дія відбувається на майдані перед церковним храмом в «День національного визволення». Символічно прочитується посеред майдану пам'ятник Перемоги: «велетень-войовник з мечем в руках, а під ногами в нього – переможений дракон» [121, с. 85], що красномовно слугує натяком на неминуче революційне повстання, яке незабаром розпочнеться, і на його подальший результат.

Третій та четвертий акти п'єси Я. Мамонтова «позначені впливом марксистсько-ленінської фразеології» [92, с. 143], – зазначає А. Криловець. Разом з тим, саме тут символ виступає ще й певним «прикриттям» (про це докладніше мова піде далі). У кінці твору автор не дає відповіді на поставлене в заголовку запитання. І не зрозуміло, як у подальшому складеться доля головного героя, у якого, очевидно, відбулися певні серйозні переоцінки. Тому фінал символічно залишається відкритим.

Певні паралелі на ідейному рівні мають драма Я. Мамонтова «Коли народ визволяється» (1922–1923) та «Переяславська ніч» (1840–1841) М. Костомарова (коло творчих інтересів якого теж не обмежувалося лише драматургією). Твори порушують одну тему – національно-визвольної

боротьби, щоправда, в різний спосіб, відповідаючи естетичним вимогам своєї доби, чим суттєво і відрізняються.

Отже, найперше, що дає про себе знати в трагедії Я. Мамонтова і є особливістю символістської драматургії, на відміну від романтичної, – це невизначеність подій у просторі і часі: «місце дійства – великий центр суспільного життя. Час – доба великих національних і горожанських війн». У трагедії ж М. Костомарова дія відбувається «в 1649 році в городі Переяславі під Великдень» [89, с. 217]. У місті, захопленому поляками, з'являється дивний чужинець «сліпий, кривий, обшарпаний з одежі» [89, с. 233]. Розмовляючи з Петром Корженком, він дізнається про місцеву ситуацію, водночас стаючи свідком прикрої сцени, коли єврей Оврам вимагає від християн додаткової сплати «пені» за обрядовий виніс плащаниці, привівши для розбору польського офіцера Зацвіліховського. Чужинець втручається, звинувачує шляхтича у поганому ставленні до «своїх руських», погрожуючи поскаржитися старості, і платить єврею потрібну суму. Святкове церковне служіння відбудеться.

До натовпу приєднується Семен Герцик. Польський староста забрав його наречену – Марину Лисенківну. Парубок горить бажанням помститися, готовий кинутися в бій. Тоді чужинець зізнається городянам в тому, що він – їх земляк Лисенко, якого вважали загиблим, привів військо від гетьмана і закликає всіх до боротьби. Невдовзі, зустрівшись з сестрою Мариною, він дізнається про її кохання до старости, яке вона готова принести в жертву, скорившись патріотичному почуттю. Марина обіцяє заманити коханого на побачення, щоб загинути разом з ним «під братниною шаблею».

Почалось криваве повстання. Священик Анастасій вражений люттям та жорстокістю народу, що оскверняє Боже свято, переконує Герцика та Лисенка припинити кровопролиття та простити своїм ворогам. Закінчується трагедія символічно – двобоєм, в якому смертельно поранені запеклі вороги староста і Лисенко подають один одному руку.

Отже, в основі сюжету протистояння двох ідей – помсти, провідником якої є Лисенко, та християнського прощення в особі священика Анастасія. Цей конфлікт автор вирішує в далекий від реальності спосіб, віддавши перемогу ідеї прощення. Відтак у сюжеті чітко простежується національно-релігійний мотив визвольної боротьби. Головна ж думка твору прозвучала в останній яві: загальнолюдські, гуманістичні цінності повинні бути вищими за національні та класові амбіції, добро повинно торжествувати над злом, а милосердя – над жорстокістю.

«Переяславська ніч» М. Костомарова, на противагу трагедії Я. Мамонтова, закінчується досить виразно, хоча в далекий від реальності спосіб і, мабуть, саме тому її фінал набуває теж певної символічності, яка прочитується порівняно легко.

У трагедії «Коли народ визволяється» після кінцевої ремарки автора виникає низка запитань. Чи підтримає будівничий повстанців і піде з ними в наступ на арсенал? Якщо так, то чому мовчить, чому залишається стояти на місці зі своєю дружиною Кароліною, а не біжить разом з усіма? Чому після свого визволення не проронив ні слова? Знаковою, символічною видається остання мізансцена: біля пам'ятника Перемоги залишаються тільки Альберт і Кароліна. Чи є така монументальність ствердженням перемоги? Чи, можливо, це прочитується як результат певної переоцінки внаслідок власного гіркою досвіду героя, адже ще в третьому акті будівничий переживає внутрішню кризу, після того, як «віч-на-віч побачив людей в боротьбі за життя» [121, с. 73]. Він ділиться своїми роздумами з філософом Адріаном, і переконливі сентенції філософа залишають свої нашарування у свідомості будівничого: «Народ може бути вільним лише тоді, коли він переможе в собі саме те, що робить кожного з нас рабом природи і життєвих обставин: свій доллюдський образ» [121, с. 72].

Подібну ситуацію зустрічаємо і в трагедії «Переяславська ніч». У цих творах на ідейному рівні певним чином перекликаються образи священика і філософа, отамана і будівничого. Відтак мудрі, християнські настанови

Анастасія мають неабиякий вплив на отамана Лисенка, який згодом відмовляється від помсти і припиняє кровопролиття. Лисенко в фіналі твору, переосмисливши свої дії, зупиняє повстання: «Народе православний!.. Знайте всі, що і вояк бути мусить чоловік і християнин... Усіх ляхів повипускайте завтра вранці... Хай ідуть собі із Богом до родини...» [89, с. 273]. А будівничий Альберт – мовчить, бо він, на жаль, уже не може зупинити «нестриманий революційний потік», який нищить на своєму шляху все, що попадеться.

Знаковим є «мотив ціни фанатизму» [147, с. 235], де в центрі уваги герой-подвижник. Це виразно акцентується у творі Якова Мамонтова: «Ти кидаєш темним народним масам заклик до катастрофічних перебудовань всього життя... Подумай, Альберте, чи можна бути таким безоглядним фанатиком?» [121, с. 78]. Цей же мотив чітко окреслений і М. Костомаровим в «Переяславській ночі», щоправда, в релігійному контексті (адже підґрунтям фанатизму є створення собі ідола): «Уранці всі ми будем християне, увечері сьогодні будем звірі» [89, с. 241].

Проблеми національно-визвольної боротьби, які хвилювали представників різних історичних епох, різних мистецьких напрямів – М. Костомарова та Я. Мамонтова, незважаючи на здобуття омріяної незалежності, не втратили своєї актуальності і сьогодні.

Як зазначає О. Гудзенко, українській драматургії 20-х рр. ХХ ст. були властиві романтичні засади в аспекті синкретизації філософської, психологічної та знаково-символістської сфер [40, с. 2]. А на «історичну ситуацію перших пореволюційних років чи не найкраще проектується романтична колізія народження ідеалу – сумніви в ньому – крах ідеалу» [40, с. 7]. Своєрідно вона прописується і в символістській драматургії.

У продовження тези про відмінність завдань і форм модернізмів різних періодів розглянемо один з творів епохи революції, а саме – фантастичну драму Лесі Українки «Осінь казка», яка на ідейному та художньому рівні має чимало споріднених рис з трагедією Я. Мамонтова «Коли народ

визволяється». Доречно відзначити, що на драматургію Лесі Українки також неабиякий вплив здійснив М. Костомаров. Як зазначав М. Драй-Хмара, «від Костомарова Леся Українка перейняла його ідеологію, отой войовничий націоналізм, що характеризує майже всі твори українських письменників, що писали про добу Руїни. Тому можна говорити про ідеологічний вплив Костомарова не тільки на Лесю Українку, а й на цілу низку українських письменників» [52, с. 154].

Отож обидві п'єси більшою чи меншою мірою належать до модерністської драматургії, позначеної засобами абстрактної символіки. Твір Лесі Українки є першою спробою своєрідного синтезу відображення цілком реальної дійсності (революційної боротьби) за «правилами гри» символізму. Символізм почасти слугував своєрідною зброєю: з одного боку, в боротьбі проти буржуазних порядків, з іншого – за оновлення зображувальних засобів.

Цікаво відзначити, що на час створення трагедії «Коли народ визволяється» письменник був у віці 34 років, стільки ж виповнилося і Лесі Українці на момент написання її фантастичної драми. «Осіння казка» була написана у Тбілісі в січні 1905 р. Нею, як стверджують дослідники, поетеса відгукнулась на Криваву неділю. Найперше, що дає про себе знати у творі – це невизначеність подій у часі і просторі, як і в трагедії «Коли народ визволяється», про що зазначалось вище. В «Осінній казці» час подій має прикмети лицарського середньовіччя, місце дії – невідоме королівство, що належить королю-тирану, про якого ми дізнаємося з п'єси, та який не є виписаний в числі дійових осіб.

Дія п'єси починається у темниці, куди за наказом Короля кинутий Лицар, який «ненавидить всесвітнього тирана». Служебка-помивачка з особистих нищих міркувань рятує його і ховає у хліві, в свинарнику, тримаючи, як свою власність. У такий спосіб лицар потрапляє в іншу неволю. І пророцтво, сказане чарівником-віщуном колись Лицарю: «Хто визволиться сам, той буде вільний, хто визволить кого, в неволю візьме» [185, с. 42] знаходить у цьому своє підтвердження, а з ним перекликається і

мудре твердження філософа Адріана з трагедії «Коли народ визволяється»: «...кожна перемога мусить бути переможеною і з кожного визволення доводиться визволятися» [121, с. 72].

Разом з тим, «ситуація визволення принцеси з неволі дзеркальна (тільки дзеркало криве) щодо стосунків між лицарем-в'язнем та його рятівницею-помивачкою» [1, с. 172], адже принцеса прагне лише волі і не хоче нічиєю бути [185, с. 37]. З того «полону» Лицар тікає і лізе на гору, де у світлиці на нього чекає принцеса, яку він любить. Втім, спроба була марною: він зривається і падає донизу. Принцеса, побачивши це, викидається з даху та скочується в діл. Вони обоє живі, але потребують допомоги. До того ж, їм загрожує небезпека: коли про все довідається Король, то кари не минути. Робітники на чолі з Будівничим, яким «обридло хліви, шпиталі й тюрми будувати» [185, с. 47], стають на захист Принцеси і Лицаря, відвоювавши їх у Пастуха, Служебки та Підпасків. Будівничий відправляє робітника-підлітка за підмогою, а самі вони починають рубати сходи на гору, щоб їх не затоптало бидло, яке прорвалося з напіврозвалених хлівів. Разом із робітниками піднімається і Принцеса. А Лицар, котрому неволя «спалила крила», залишився сидіти на першому уступі скелі, пророкуючи тим, хто пішов на гору, поразку, розчарування і люту зиму. «Але ж й зимі на світі є кінець» [185, с. 58], – відповідає Будівничий. Далі рядок авторки на зразок ремарки: «Кінець, може, колись буде» [185, с. 58]. Кінець власне твору, чи кінець самої боротьби, як поступального «сходження на гору»? Ця фраза, очевидно, є свідченням архіскладності тогочасної передреволюційної дійсності: в ній і сумнів, і надія, (бо «може»), і усвідомлення довгого чекання (бо «колись») кінця. А ще, напевно, це своєрідне передбачення подій 1917 р., яких письменниця за життя не дочекалася.

Останніми словами Будівничого Леся Українка відповідає на питання «чи прийде кінець?» Так, прийде, він неминучий за всіма законами Всесвіту, адже на зміну зимі завжди приходять весна, і це є незаперечним доказом того. Та, незважаючи на вичерпну відповідь, фінал твору, як і в трагедії

Якова Мамонтова, є досить умовний, образний. Таким же почасти є й сам твір, у якому чітко виявляються риси символізму (заміна думок чи понять відповідними знаками, символами, що мають прихований зміст). Символічність простежується і на образотворчому рівні, сюжетні елементи органічно поєднуються з казковими символами.

Разом з тим, аналізуючи структуру драми, можна помітити її певну невідповідність, непослідовність, як стверджує О. Бабишкін [10, с. 113]. Частина образів прочитується відносно легко як символи і алегорії (Служебка, Будівничий, робітники), інші не піддаються зручному розшифруванню. Щоправда, у тогочасній літературно-мистецькій практиці символізація художнього образу в контексті модерністичної естетики тільки апробувалась, тому не завжди вдавалось створити цілісний, багатовимірний символ [157, с. 131].

Револьюційна символіка, будучи актуальною, викликала неабиякий інтерес. Та, на думку Н. Кузякіної, «в «Осінній казці» проступив поріг труднощів, перед якими в ті роки зупинилась Леся Українка: політична, соціологічна концепція розвитку подій сьогодення не змогли вкластися в приблизність середньовічної фантастики, вона вимагала образів іншої якості. Раціоналізм думки суперечив туманності, алегоризму образів» [94, с. 74].

О. Білецький, в свою чергу, зазначав, що «драматична поема «Осіння казка» – дорогоцінний для нас документ ідейних шукань автора, а разом з тим – свідчення неорганічності цього жанру («соціально-дидактична казка» – за визначенням О. Білецького) творчій натурі поетеси. Навряд чи всі погодяться з тим, що в даному випадку «розшифрування алегорії дуже легке» <...> найжвавішою сценою драми лишається сцена на скотному дворі, діалог Служебки і Лицаря-в'язня, де менш за все доводиться що-небудь розшифровувати; надуманість усіх інших «казкових» атрибутів очевидна. Вигадництво в галузі фабули було Лесі Українці явно не до душі. Далеко вільніше вона почувала себе в драматичних поемах і драмах на готові або

підготовлені світовою літературою теми і саме в цій галузі їй вдалося висловитися найповніше» [18, с. 613].

Як слушно зауважила С. Павличко, «тільки складне мистецтво могло відобразити складне життя» [147, с. 17]. Втім, якщо життя уже було складним, то мистецтву потрібно було пройти ще певний період становлення, щоб стати «складним». І якщо «складність життя» від митця не залежала, то мистецтво було цілковито в його руках – потрібно було збагнути нову реальність, в якій реалізм проявляв певну обмеженість. Тому почалися численні експерименти з формою [147, с. 17]. «Осіння казка» – один з таких експериментів.

У двох творах символічність простежується і в просторовому вирішенні – «верх / низ», згідно визначників-опозицій за структуралістською концепцією Ю. Лотмана («верх – низ», «замкнутий – розімкнутий» простір, «свій – чужий» тощо) [113; 114]. В «Осінній казці» – це кришталева гора, в долі якої бруд і неволя, а звільнення, очищення – у сходженні на гору. У творі ж «Коли народ визволяється» образна просторовість використовується двічі: в I акті, де сцена поділена на два поверхи (переможені знизу, переможці зверху), та в III акті, де асоціацію викликає будівля, у якій колонади «підносяться в небо, як порив волі» [121, с. 75]. «Яків Мамонтов, як і Леся Українка, в центрі своєї трагедії ставить героя з іманентним поєднанням віри, волі й обов'язку» [71, с. 142].

У названих творах певним чином перекликається і біблійний мотив зради Петра Учителю. В «Осінній казці» у прощальній розмові з Принцесою Лицар тричі відмовляється від своїх ідейних переконань, посилаючись на втому. В трагедії Я. Мамонтова заручники-городяни тричі відмовляються від свого «героя», проклинаючи його, як убивцю Короля загарбників. Щоправда, тут має місце і біблійний мотив провідника, стосунки лідера і народу. Красномовними є слова Гетери про будівничого Альберта: «Він несамохіль показав мені, що є інший світ: чарівний світ борців. І з того часу образ його живе в моїй обпльованій душі, як світлий привід... Нехай герой іде своїм

шляхом! Я можу тільки нишком цілувати слід від ніг його» [121, с. 89]. У такий спосіб, очевидно, у драмі Я. Мамонтова проектується епізод із Євангелії від Луки, в якому йдеться про грішницю-блудницю, яка повірила в Месію: «...і, припавши до ніг Його ззаду, плачучи, почала обливати слізьми Йому ноги, і волоссям своїм витирала, ноги Йому цілувала та миром мастила» [16, Лк. 7, 38].

Знаковим у творах є червоний колір – символ боротьби та перемоги. І те, завдяки яким персонажам з'являються ці символи, є теж знаковим. В обох випадках це жінки – Принцеса і Гетера, що віддають свої покривала на прапор. Жінки, які «упавши вниз», в прямому і переносному значенні, відроджуються для нового життя, в якому зможуть стати пліч-о-пліч з чоловіками в запеклій боротьбі та творчій спільній праці. Хоча й не всі чоловіки готові до такої боротьби, не всі переконані в її доцільності. Це яскраво прочитується і в трагедії «Коли народ визволяється».

На запитання «коли народ визволяється?» Яків Мамонтов дає варіанти відповіді устами філософа Адріана: «народ може бути вільним лише тоді, коли він визволиться від себе самого» [121, с. 67] та каменяря Артура: «народ визволяється не тоді, коли перемагає чужинців <...> а тоді, коли він сам робиться паном всього свого життя!» [121, с. 61]. Втім, ці твердження не є однозначними, питання залишається відкритим адже, коли народ визволяється – це не кінець шляху, а тільки початок.

Порівнюючи ці два твори, написані з різницею в 17 років, переконуємось, що між символізмами різних періодів існує діалектичний зв'язок, що простежується на рівні текстуальному. Що ж до ступеня проектування символу, то тут помічаємо суттєву різницю між ними: пізніше символізування (починаючи з 20-го року) значно послаблюється. І тому, на відміну від «Осінньої казки» Лесі Українки, трагедію Я. Мамонтова «Коли народ визволяється» можна скоріше віднести до творів, що містять окремі ознаки символізму.

Вважаємо важливим з'ясувати, яким був період, що передував написанню твору. Перш за все, він був суспільно активним, адже з 1920 р. Я. Мамонтов починає читати курс педагогіки в Харківському інституті народної освіти; бере активну участь у створенні Української державної театральної студії, де разом викладає естетику і психологію сценічної творчості та є режисером-постановником; стає членом репертуарної ради Управління головополітосвіти Наркомосу УРСР. З 1921 р. Яків Мамонтов очолює новоутворену в Харкові українську трупу та працює над книжкою публіцистики «На театральних роздоріжжях», виношуючи задум драми «Коли народ визволяється».

Аналізований твір є в числі перших, що розпочинають етап творчості письменника, на якому він поступово втрачає символічність. Більше того, драма «Коли народ визволяється» може слугувати, певною мірою, зразком пророцького мистецтва. При глибшому прочитанні це стає цілком очевидним. І тоді «неясні» місця прояснюються, а «незакінчений» фінал заперечує свою «випадковість». Не можемо погодитись з думкою Й. Кисельова, що у п'єсі «фінал несподіваний, він аж ніяк не впливає з логіки попередніх подій, більш того – суперечить їм» [78, с. 67]. На наш погляд, драматург послідовно вибудовує лінію ролі Альберта, вивівши його на шлях прозріння. Відтак і фінальну сцену виписує символічно, ніби у двох вимірах: теперішньому – коли Будівничий і Кароліна залишаються стояти на місці, і майбутньому – коли далі біжить нестримний потік повстанців, що нищить на своєму шляху все. Арсенал буде взято, уряд повалено, палаци і в'язниці експлуататорів буде «затоплено кров'ю»... А по тому, очевидно, «світле майбутнє». Та це чомусь не тішить героя, а навпаки – викликає тривожні передчуття. Альберт символічно залишається стояти біля злочасного пам'ятника волі, бо змінити вже нічого не може. Красномовним і символічним є те, під яким «прапором» відбувається повстання: Гетера зриває з себе червоний накрив, вигукуючи «От наш прапор!» [121, с. 94].

Крім того, автор не випадково виписує передфінальну сцену, увиразнюючи її контрастом, починаючи з ремарки. Йдеться про повстання, яке з радісного, переможного переростає у розбійне, варварське [121, с. 96]. Одразу пригадуються слова філософа Адріана про ще не переможений «долюдський образ» народу, над яким замислювався Альберт у другому і третьому актах. Та про «заклик, кинутий темним народним масам», «до катастрофічних перебудовань всього життя», від якого застерігав Будівничого адміністратор Рішар. Цікаво, що перший варіант п'єси містить досить гостре і образне висловлювання будівничого Альберта про революційний натовп: «Так, він (народ. – О. М.) визволяється від вікових ланцюгів, та разом з тим виходить на волю лютий звір, що був закований цими ланцюгами! Сьогодні я побачив його хижі пазурі й пащу з кривавою піною» [120, с. 38].

Відтак, автор поняття «народ» протиставляє поняттю «людина». Цим п'єса перекликається з драмою О. Олеся «По дорозі в казку». В обох творах прочитується головна думка: «світле майбутнє» для обездуховленої юрби створити не можливо, бо воно буде перетворене нею в страшний морок. Майбутнє не стане світлим, доки світлими не стануть люди.

Водночас Г. Веселовська зауважила, що драма Якова Мамонтова «наче повторювала модель і сюжет Кайдерівської драми «Громадяни Кале». Написана у 1922 р., вона є однією з перших українських революційних п'єс, створених поза канонами традиційної реалістичної драми, що увібрала в себе досвід німецької імпресіоністичної драматургії, їхню соціально-етичну програмність та патетику і навіть спосіб організації драматичної дії. Якщо ранні драматургічні спроби Я. Мамонтова, зокрема «Дівчина з арфою» і «Драматичні етюди» <...> були позначені естетикою символізму, то наступні його кілька п'єс вочевидь тяжіють до експресіонізму» [26, с. 105–106].

На нашу думку, сучасники не змогли побачити у драмі «Коли народ визволяється» умовного психологізму, який осягав для себе Мамонтов-драматург ще з студентських років, і який приховував під камуфляжем

«революційного гуманізму». Саме це позбавляло можливості глибшого прочитання п'єси, як і глибшого трактування образу Рішара. На перший погляд, у цьому герої бачили «угодованця і пристосуванця», чи просто представника «бюрократичної верхівки». Втім, автор виписує його неоднозначно, хоча досить послідовно. На нашу думку, саме образ Рішара є кодовим носієм принципової та далекоглядної громадянської позиції Якова Мамонтова. Якщо філософ Адріан – провідник ідеального, але далекого від реального бачення вирішення проблеми народних мас, будівничий Альберт в полоні іншої крайності – він «фанатик волі і рівності», який бачить єдиний вірний шлях у боротьбі, то адміністратор Рішар – уособлення поміркованості та здорового глузду, совісті та честі [121, с. 54]. Він чи не єдиний, хто розуміє, що природна хода історії, порушена революційною катастрофою, не може бути змінена ніякою ідеєю [121, с. 77]. Він є справжнім патріотом, якому не байдужа доля нації, він хоче бачити свій народ вільним і щасливим, але розуміє, що необхідно «рахуватися з суворою необхідністю», інакше є реальна небезпека загинути самим і загубити тих, що йдуть за ними [121, с. 78].

Відомо, що автор назвав власного сина (1925 р. н.) Альбертом. Деякі дослідники схильні думати, що з любові до головного героя п'єси. Так чи інакше, але бачиться, що свої істинні ідейні переконання Я. Мамонтов певною мірою втілює в образі Рішара, намагаючись донести їх допитливому читачу-глядачу.

Трагедію «Коли народ визволяється» можна по праву назвати візиткою Мамонтова-драматурга. Як зазначає Ю. Костюк, п'єса мала хорошу сценічну історію, бо «не могла не зацікавити молоді радянські театральні колективи. Вона (під скороченою назвою «Колнарвиз») з успіхом йшла кілька сезонів на сцені Першого театру Української Радянської Республіки імені Т. Шевченка та ін.» [90, с. 18].

3.3.2. Соціально-національна тематика пореволюційної доби у творчості Я. Мамонтова та М. Куліша: компаративний аналіз.

Як уже зазначалось вище, з 1917 р. для України розпочався період кардинальних суспільно-політичних змін, що, в свою чергу, відобразилось у мистецтві театру й, відповідно, в самій драмі. Як слушно зауважує А. Матющенко, «революційне і, отже, криваве розв'язання соціальних суперечностей, що протиставило маси людей за їх економічними та політичними інтересами, стає головним життєвим матеріалом драматургії пореволюційного періоду» [127, с. 67].

Одразу після драми «Коли народ визволяється», у 1923 р. Я. Мамонтов пише трагедію «Ave, Maria». Обидва твори належать до другого періоду творчості письменника (1920–1930), коли він створює низку п'єс революційного спрямування, порушує хвилюючі питання соціальної та національної боротьби.

Головна колізія твору – зіткнення старого й нового у час революційної доби. Уособленням старого у п'єсі прочитуються *четверо* дійових осіб: патер Давид Мур, його мати Тереза, органіст Даніель та мати Рудого Марка. Прикметно, що нове уособлюють також *четверо* героїв: революціонер Леон, патерова небога Марія, її подруга Юлія та хлопчик. Та є у п'єсі один герой, який не належить до жодного з таборів – анархіст-безбожник Рудий Марк, який, на нашу думку, є уособленням вічного бунту. Невипадково Яків Мамонтов дав йому саме таке ім'я. Очевидно, воно походить від Марка Проклятого – персонажа українських народних казок та легенд, за якими «Марко закохався в рідну сестру, потім убив її разом з матір'ю і був за свої тяжкі злочини засуджений на вічне блукання. На основі фольклорних творів О. П. Стороженко написав повість («поему») «Марко Проклятий» (1870–1874). У переносному вживанні – вічний блукач, великий злочинець, неспокійна людина» [81, с. 158]. Я. Мамонтов подає свою інтерпретацію, за якою Рудий Марк нестямно закохується в патерову небогу Марію, яка для нього є уособленням «небесної» Марії (Діви-Матері). Її він у свій спосіб

символічно убиває, коли під час пограбування безбожниками храму (в IV акті) з глумом кидає під ноги образ Богоматері. Водночас це помста і «земній» Марії за її нелюбов до нього. Відтак смерть Марка прочитується як кара за злочин. Це, власне, засвідчує наявність у п'єсі елементів параболічності.

Аналізуючи драму «Ave, Maria», цікаву аналогію проводить О. Гудзенко: «Зав'язка п'єси близька до сюжету романтичного «Собору Паризької Богоматері» В. Гюго: усі події розгортаються на тлі храму, у творі прочитується образ Квазімодо (Марк), є дівчина, яка нагадує чистотою помислів Есмеральду (Марія). У кожній людській душі горять нелюдські пристрасті прихильників релігії і супротивників її» [41, с. 132].

Знаковим у драмі Я. Мамонтова є й те, що в житті патера Давида ці дві Марії теж певним чином поєднуються. Одним ім'ям називається те, чому він присвятив своє життя. Одна Марія на небі – до неї він молиться, друга на землі – її любить. Роз'єднати їх йому не сила [121, с. 127]. І помирають для нього вони одночасно: одна під руїнами (образ Богоматері), інша – «на шумливих майданах» [121, с. 151]. Відтак назва твору звучить символічно, що є ознакою втілення християнських символів в пореволюційній драматургії. Як слушно зауважує Я. Поліщук у праці «Наратив християнської символіки в модерній українській поезії», «поширеність біблійних образів та ремінісценцій засвідчує не про ґрунтовне переосмислення сюжетів Біблії, а про модерне, вибіркоче, калейдоскопічне, цитатне використання символіки у незвичному, актуалізованому контексті» [157, с. 229]. Використовуючи християнські образи, письменники пропонували власне трактування, що давало можливість реактуалізувати їх для читача [157, с. 230]. Свідченням тому є наявність таких образів і в драмі «Ave, Maria».

У трагедії Я. Мамонтова чітко простежується і мотив «ціни фанатизму», що був характерним для культури модернізму. Фанатично любить Марію Рудий Марк, не менш фанатично любить її патер, фанатично відданий ідеї революції товариш Леон. Як наслідок – Марк помирає, патер

божеволіє, революційні ж ідеї, які так палко проповідував Леон, призвели цілу націю до катастрофи. Відкритий фінал підводить нас до думки: чи має перспективу суспільство, засноване на кривавій диктатурі, на руйнації? Відтак стає зрозумілим авторське визначення жанру п'єси як трагедії. Саме в такому контексті, на наш погляд, варто розглядати епіграф, який містив першодрук «Ave, Maria». Як зазначає Ю. Костюк, це була цитата з праці Ф. Ніцше «Так казав Заратустра»: «Ну, що ж! вперед! вищі люди! Тільки тепер гора людського майбуття готова родити. Бог помер: тепер хочемо ми – щоб жила надлюдина» [90, с. 552]. Насправді ніцшеанське гасло «надлюдини» у п'єсі нівелюється, інакше це суперечило б її жанру. До того ж, не випадково в наступних виданнях епіграф більше не друкувався. Знаковою є і репліка Марка, адресована революціонеру Леону: «Ти, як і твій Фейєрбах, чи Кант, чи будь-хто інший, ти заперечуєш бога на небі і утворюєш його на землі <...> І твій земний бог такий же абсолютний і такий же містичний» [121, с. 109]. Головне ж, що Леон не заперечує християнських чеснот, а отже і християнства як такого. В кінці твору він уточнює свою принципову позицію [121, с. 154].

Має місце у п'єсі й антитеза «людське – звіряче», до якої Я. Мамонтов звертався неодноразово: 1) в «Дівчині з арфою»: «Гидка істота людина: глум над звірем і пародія на бога» [92, с. 167]; 2) в етюді «Захід»: «...до цього часу ще не розгадали: чи мавпи ми під масками богів, чи ми – боги, розп'яті в мавпах» [92, с. 198]; 3) в першому варіанті драми «Коли народ визволяється»: «Так, він (народ. – О. М.) визволяється від вікових ланцюгів, та разом з тим виходить на волю лютий звір, що був закований цими ланцюгами! Сьогодні я побачив його хижі пазурі й пащу з кривавою піною» [120, с. 38]. Не стала виключенням і «Ave, Maria»: «...сором вам, горожани! Ви хочете молитися, а на губах ваших піна лютості!» [121, с. 105] або ще: «...я ж – гидкий, рудий орангутанг!.. Моє народження було глумом над людиною! І тільки в лютості, в ненависті, в сатанинській погорді – мій єдиний порятунок!» [121, с. 111]. Втім, якщо в перших творах переважала ніцшеанська концепція надлюдини,

то, починаючи з драми «Коли народ визволяється», як слушно зауважує Н. Щур, автор вже йде за З. Фройдом з його скепсисом щодо проблеми переродження людини: «Не варто забуватися до такої міри, щоб ні крихти не зважати на тваринне начало нашої природи» [211, с. 74]. У п'єсі «Ave, Maria» ще подекуди трапляється відлуння тези Ф. Ніцше «Людина – це те, що треба подолати»: «Марко, ви – дужий, поборіть же себе самого: повірте коли не в бога, то хоч у людей» [121, с. 111].

Вартим уваги є те, що у п'єсі протягом усіх п'яти актів поруч з центральними персонажами активно діють народні маси, що було характерною ознакою пореволюційної драматургії. Четвертий та п'ятий акти – це суцільні масові сцени. Як зазначає А. Матющенко, «масовість, умовність, алегоризм дії в інсценізаціях, її розвиток виключно через зовнішній конфлікт між соціальними антагоністами, зумовили відповідне зображення людини. Досягнуті на попередньому етапі розвитку світової драми індивідуалізація, психологізм, філософська багатозначність у відтворенні людської особистості відкидаються революційним мистецтвом. Відбувається, так би мовити, естетичне спрощення людини – до представника класу, соціального елемента» [127, с. 67]. Ця особливість виразніше проявилась у наступних творах Якова Мамонтова, втілених, більшою мірою, засобами реалістичного письма.

У п'єсі «Ave, Maria» привертає увагу й передфінальна сцена, коли до зруйнованого храму в день релігійного свята приходять люди, а це є свідченням того, що Бог «не загинув». Водночас друга частина мешканців міста (революційна молодь, юрба безбожних, маніфестанти) святкує роковини перемоги і проголошує смерть Бога. Знаковою є остання авторська ремарка: «У храмі – орган. А там, на майданах, революційний спів і шумливі переможні вигуки тисяч людей» [121, с. 155]. Це прочитується, як «богові своє, а земному своє» [78, с. 69], – слушно зазначає Й. Кисельов.

Щодо фіналу драми, то він, на нашу думку, має чітко виражений символічний характер. Саме у кінці твору автор вперше вводить хлопчика.

Його силоміць веде за руку до храму бабуся Тереза, аби вберегти від «голоти навіженої», адже він «з хорошого роду і повинен шанувати пам'ять своїх батьків і богові за них молитися» [121, с. 155], але він виривається і тікає. Таким останнім акордом Я. Мамонтов увиразнює протистояння старого й нового. Уособленням першого виступає бабуся Тереза – поміркована, мудра, побожна, нове ж символізує нерозумне, бешкетне хлопча, яке ще треба вести за руку, яке здатне перевернути світ з «ніг на голову», не думаючи про наслідки. І якщо бабуся Тереза, як дійова особа, діє протягом твору, то хлопчик, який невідомо звідки взявся, виписаний очевидно заради прийому «живого символу». У цьому бачиться певна надуманість фіналу.

Вкотре простежується характерна особливість ранньої драматургії Якова Мамонтова – невизначеність подій у просторі і часі, адже, за автором: «Місце дійства – невеличке містечко. Час – революційна доба» [121, с. 100]. Така абстрактність була властива естетиці модернізму. Н. Мірошніченко розглядає її як ознаку експресіонізму [131, с. 29]. Подібну думку висловлює й А. Біла: «...як художня техніка, з характерним набором інноваційних для 1920-х рр. прийомів, експресіонізм позначився на драматургії М. Куліша, Я. Мамонтова» [17, с. 295].

В цілому, п'єса «Ave, Maria» вирішена почасти засобами абстрактно-символістського письма і відзначається відкритою композиційною структурою, герої, відповідно, виписані дещо схематично. Можна погодитися з Й. Кисельовим, на думку якого «тема громадянської війни, революційної боротьби народних мас була, можна сказати, фарватерною в творчості Я. Мамонтова <...> Тут найбільш виразно виявилися шукання драматурга, його удачі і прорахунки, досягнення і помилки» [78, с. 69].

Як слушно зазначає Н. Кузякіна, «незалежно од будь-яких теоретичних викладок, суспільний конфлікт як всеосяжна драматична сила утверджується у багатьох творах молодого радянського мистецтва, – бо йому на той час належало визначальне місце в самому житті» [96, с. 19].

Майже одночасно з трагедією Я. Мамонтова «Ave, Maria» була створена дуже близька за своєю проблематикою народна трагедія М. Куліша «97», за словами Й. Кисельова – «одне з перших революційних художніх досліджень гострих соціальних конфліктів переломної доби» [78, с. 139]. У низці монографій та публікацій вітчизняних науковців простежується науковий інтерес і до творчості М. Куліша. Серед них С. Чорній, Й. Кисельов, Н. Кузякіна, В. Халізов, І. Михайлин, С. Хороб, М. Кудрявцев, К. Серажим, О. Красильникова, І. Лисенко, М. Кореневич та ін. Проте до цього часу відсутнє типологічне зіставлення драматургії Я. Мамонтова та М. Куліша. Відтак цікаво, на наш погляд, з'ясувати міжсуб'єктну взаємодію «Я. Мамонтов – М. Куліш», виявити світоглядні засади, естетичні домінанти митців на рівні ідей, поетики, стилю, зіставляючи на концептуальному рівні п'єси соціального спрямування, окреслити спільні мотиви та проблеми у творчості обох письменників.

Драма «Ave, Maria» була уже восьмою п'єсою в драматичному доробку Я. Мамонтова, а «97» М. Куліша фактично першою, все ж «97» прозвучала, як набат, а трагедія Якова Мамонтова залишилась в тіні [78, с. 138]. Для М. Куліша шалений успіх п'єси, як, власне, і її народження стали справжньою несподіванкою: «Ніколи я не мав на думці, що виступлю на літературну царину з п'єсою. Коротеньке оповідання, новела мусили бути за первака. А сталося так, що п'єса вилупилась» [202, с. 149]. Сучасникам Я. Мамонтова та М. Куліша на той час уже набридли умовні країни, умовні революції – умовне життя. На кону українського театру з'явилась правда в усій прекрасній і страшній оголеності її [96, с. 9], і з нею важко було конкурувати. «...твереза ясність, простота і щирий пафос возвеличення трудової людини, властиві «97», ніби лакмусовий папірець проявляли усе штучно вигадане, мертвонароджене, допомагали зростанню життєво необхідного, гуманного змісту в мистецтві» [96, с. 53].

В процесі перегляду вистави глядачі переживали свою безпосередню присутність, адже у п'єсі йшлося про події і явища, близькі всім і кожному.

Створювався ефект підглядання в дверну щілину. Як стверджує Н. Кузякіна, перші п'єси М. Куліша («97» і «Комуна в степах») «утвердили в радянській драматургії тип соціальної драми, динаміка якої визначалась не історією долі однієї особи, а спільною справою групи людей. Дія і протидія суспільно ворожих таборів були представлені максимально виразно і в «чистому» вигляді, без будь-яких домішок любовних, детективних і тому подібних колізій» [96, с. 447]. У цьому, власне, полягало новаторство М. Куліша.

В основі сюжету «97» побутове життя на селі за час нестерпного голоду в пореволюційні роки: «В п'єсі немає визначної, монументальної дії. Це рядок малюнків в сіреньких рямцях сільського життя, злиденного, вбогого та ще й поруйнованого голодом <...> Немає тут пафосу, немає блискучих бойових лозунгів. Революційні будні, дрібненька, але гостра і невпинна боротьба. Незаможники крешуть уночі, щоб засвітити Червоний огонь. Ворожа сила – куркулі і голод – давить їх і валяє на смерть» [202, с. 148], – писав М. Куліш у листі до І. Дніпровського.

Головною колізією «97», подібно як і «Ave, Maria» Я. Мамонтова, є боротьба двох полярних світів – старого і нового, що відбиває соціальні та політичні протиріччя, породжені революційною дійсністю. Старий світ уособлюють семеро «багатіїв»: Гиря, його дочка Лизя, бувший секретар сільради, Панько, Годований, дід з ціпком та черниці як представниці продажного духовенства.

Новий світ, в свою чергу, уособлюють семеро незаможників: голова сільради Смик, Копистка та його жінка Параска, Іван та Ганна Стоножки, їх син Вася та дід Юхим. Прикметно, що у Якова Мамонтова серед дійового персоналу однакова кількість представників ворогуючих класів (4=4) як і у М. Куліша (7=7). Разом з тим, як справедливо зазначила Н. Кузякіна, «несподівано для самого драматурга, образи Стоножок набули в творі виразно символічного звучання: дід Юхим – «старе сиве життя», Іван – «сировина», Вася – частка кістяка революції на селі» [96, с. 15]. Ще у творі є

герої, які уособлюють якийсь окремих, блаженний світ, ближчий до Бога – старчиха Орина та глухонімих наймит Ларивон.

М. Куліш зумів створити образи такої побутової і психологічної виразності, яких тоді ще не було в радянській драматургії. Вартим уваги є те, що імена героїв «97» (Смик, Копистка, Панько, Гиря, Лизя, Годований) відповідають не лише їх соціальному статусу, а й притаманним їм рисам. «Бережися ходульності і фальші <...> Хочеш, щоб була не схема, а живі люди, хочеш правди – не одкидай психологізму. І я залишаюся на старих позиціях – з модерном (розумію досягнення нової форми)», – писав М. Куліш в листі до І. Дніпровського [78, с. 144]. У п'єсі «97» немає зайвих чи маловартісних героїв. Взагалі «велика кількість персонажів у творах Миколи Куліша, їх хорова багатоголосність поєднується із хоча б миттєвим заглибленням автора у душевний світ кожного, найнепомітнішого серед них. Блискучий психологізм та його геніальний мовний вияв дозволяють авторові у кількох репліках відкрити усі рівні людського «я». І якщо соціальний рівень є в ньому поверховим, то за ним відкриваються національний, родовий та особистісний» [116, с. 87].

Характерною особливістю народної трагедії М. Куліша, як почасти і трагедії Я. Мамонтова, є відсутність чітко визначеного головного героя. «Принцип «97» – «Мусій Копистка та інші», що нагадує побудову пізніших горьківських драм («Єгор Буличов та інші», «Достигаєв та інші»), з їх відкритою композицією та вільною течією подій, не затиснутих залізними лещатами академічно виробленого сюжету, був художньою формою, що вповні відповідала тоді настановам Куліша і відкривала перед українським театром нові художні можливості» [96, с. 20]. Все ж образ Копистки теж інноваційний, адже всупереч традиціям національного психологічного театру, він став втіленням нового типу героя, суто трагічного, готового стояти на смерть заради ідеї, сумнівність якої в історії для нього ще не була відома [168, с. 383].

На початку 1920-х рр. українські драматурги у своїх творах усе частіше почали звертатися до правди життя, до побуту, до реалізму. Саме під таким кутом зору розглядала тогочасна критика і п'єсу «97». Зокрема Яків Мамонтов висловив свою позицію щодо засобів «новобутового» театру та його форм: «...а ргіогі можна сказати, що в новобутовому театрі мусить бути інший діалог (короткий, ударний, експресивний), інша композиція п'єси (з короткими рухливими сценами, з наближенням до будови кіноп'єс), інше театральне оформлення (концентрований, символічний реалізм) і інші засоби театального виконання (не тільки копіювання життя, але й перетворення його, виявлення його потенцій)» [96, с. 25]. Важливо, що в трагедії «97» не помітили «інших» старих форм, не помітили їх оновлення, адже усі старі елементи в ній набули іншого звучання [96, с. 27]. Як не помітили і «умовного психологізму, справжньої народної трагедії нації, осліпленої чужою ідеєю» [168, с. 383]: «Яка ж ми власть, коли маслаки по дорозі, земля пухне і світ увесь хитається, хилиться – не вдержишся <...> Ніяк не вдержишся» [97, с. 57].

З листа М. Куліша до І. Дніпровського: «Хотілось, щоб глядач не ляпав в долоні, а мовчки й суворо вийшов із театру і знав, що голод і революція, освітлені в театрі, не перестають бути голодом і революцією» [202, с. 150]. Як зазначає Н. Кузякіна, «заклик Куліша грати п'єсу в «гострих реальних тонах» передбачав ту міру концентрації сценічного реалізму, коли він піднімається над зображенням побутових сцен і деталей, типізує їх і тим креслить шлях до реалістичної символіки. Побут – і водночас його сенс, його філософське єство, життя – і його внутрішній зміст» [96, с. 44].

Слушну думку висловила А. Матющенко, вказавши на «двоїстість» фіналу «97». Вона зазначила, що лише на поверховому рівні основна колізія твору прочитується як протистояння представників різних соціальних верств села, на рівні ж глибшому – «це руйнація Божого й морального закону в душах людей під час революції та перетворення їх на дикий натовп, що чинить самосуд – тобто колективне вбивство» [127, с. 90].

У народній трагедії «97» М. Куліша, як і в «Ave, Maria» Я. Мамонтова, має місце й конкретний факт – вилучення церковних цінностей для обміну на хліб голодуючим, який набув в обох творах художнього і філософського узагальнення, «перетворився на разючу картину доби з її великими соціальними конфліктами» [78, с. 139]. Саме цей факт дає підстави науковцям неодноразово проводити аналогії між драмами і порушеною в них проблематикою, та разом з тим, класифікувати їх як антирелігійні. Останнє спростовується при глибшому прочитанні. Як слушно зауважив Я. Поліщук у праці «Наратив християнської символіки в модерній українській поезії», «панування атеїзму як світогляду аж ніяк не означає цілковитого безвір'я; атеїзм являє собою лише зовнішнє притлумлення релігійного почуття людини або підміну його іншим культом. При цьому психологічний механізм сприйняття сакрального, потреби в ньому залишається незмінним у людській природі» [157, с. 239]. Віра – це не слова, а вчинки. Тому носіями справжньої релігійності і в «97» М. Куліша, і в «Ave, Maria» Я. Мамонтова виявляються насправді ті, хто проповідує почасти атеїзм.

Спільною ознакою обох драм є і їх розмовність. Як відомо, слово гальмує дію, тому критики, зазвичай, вбачали в цьому недолік творів. Втім, Н. Кузякіна стверджує, що «в дійсності ж це була не вада, а особливість, своєрідність драматургічної манери Куліша. Його театр був театром насамперед літературним, театром виразного, вагомого, багатогранного слова і іншим бути на міг» [96, с. 72].

Подібну думку щодо драматургії Якова Мамонтова висловлює і І. Михайлин. Наголошуючи на специфічних особливостях доробку письменника, дослідник зазначає, що «його твори – то драматургія ідей; рух думки для нього більш істотний, ніж вчинки персонажів. В інший спосіб, ніж через сценічну полеміку, автор не міг реалізувати свої наміри; і слово у Я. Мамонтова – це теж дія» [129, с. 34–35]. Науковець Й. Кисельов, в цілому, розглядав розмовність як недолік твору, хоча водночас зауважував: «...драматург не тільки передає словесні сутички героїв, а й детально

досліджує внутрішній стан людей <...> Я. Мамонтов, який був добре обізнаний із законами і вимогами драматургії, вивчав не одну книгу з теорії драми, досконально знав праці Аристотеля, Буало, Лессінга, Фрейтага, Станіславського, Немировича-Данченка, Луначарського, дуже уважно і вимогливо ставився до кожного драматургічного компонента – від сюжетного ходу і до авторської ремарки, звертався до різних допоміжних засобів, аби зробити драматургічну розповідь сценічно більш дохідливою, впливовою» [78, с. 54]. Щодо власне авторських ремарок, літературознавець зазначає: «Ремарки Мамонтова багато в чому нагадують авторські вказівки М. Куліша, який теж вживав розгорнуті колоритні описи. Це стосується характеристики часу і місця дії, дійових осіб, реакції персонажів» [78, с. 55].

У драматургії порубіжного періоду, як стверджують науковці, суттєво змінюються функції ремарки. «Інструктивне призначення ремарки, спрямоване на організацію сценічної дії у класичній драмі, почасти відходило на другий план, увиразнюючи її можливості щодо вираження авторської позиції» [126, с. 253], – зауважує Н. Малютіна. Відтак розлогі ремарки стали типовим атрибутом українського письменства. Свідченням того є й творчий доробок Я. Мамонтова.

У п'єсі «Ave, Maria» привертає увагу розлога ремарка у другому акті: «Молодь в один момент шикується належним чином перед ратушею, причім використовується і широкий вхід до ратуші. Леон одходить набік і в лаконічних виразах подає коментарі до пантоміми. Пантоміма називається «Радість визволення» і носить характер хорового ігрища. Вона утворюється з типових ритмів поневолення і закінчується веселим, переможним танком. Фоном для пантоміми може бути хор – декламаційний (в тому разі Леон – корифеєм) або вокальний. Під час виконання пантоміми до ратуші надходять горожани, робітники, молодь. Більшість присутніх захоплюється театральним дійством, а в деяких місцях навіть приєднується до нього (молодь)... Кінець пантоміми молодь вітає бурхливими оплесками й вигуками: «Гура! Гура! Геть королів! Геть панів! Геть богів! Воля! Воля!»

[121, с. 118]. У даному випадку типовою ознакою символістської драми є як сама ремарка, так і пантоміма, про яку йдеться. Адже на початку ХХ ст. пантоміма осмислювалась символістами як уособлення беззмістовності і водночас як головна характерна особливість дійства. Відтак можемо говорити про вплив російського символізму на розвиток символістської драми Я. Мамонтова.

У пореволюційні часи вітчизняний театр прискорено проходить етапи європейського модернізму. Нова українська драма перебуває в процесі становлення драматургічної техніки. І вже середина 1920-х рр. породжує новий синтез «автор – театр» і цілу плеяду імен драматургів, органічно поєднаних із театром свого часу, серед них М. Куліш та Я. Мамонтов [131, с. 18]. Принципово ж нові ідейно-художні якості драматургії М. Куліша визначили суть тієї театральності, яку він утверджував на сцені вітчизняного театру. «В українській драматургії та українському театрі Куліш, спираючись на здобутки Лесі Українки, ствердив значення поетичного і символічного підтексту в загальному звучанні твору, – зазначає Н. Кузякіна і додає – тонке відчуття взаємозв'язку і взаємопроникнення протиріч, яке було притаманне Кулішу, визначало і оновлення традиційних жанрів у системі його драматургії. Соціальна і психологічна драми, гротескна комедія і сатирична, іронічна трагедія, лірична драма і музична драма, – типологічна структура кожного з цих жанрів драматургії була запропонована українській радянській драматургії вперше саме Кулішем» [96, с. 450]. Орієнтовані на цей досвід почасти і наступні твори Якова Мамонтова. Цікаву думку, з якою можемо погодитись, висловила А. Біла: «...не заперечуючи внеску М. Куліша у становлення новітньої української драматургії, слід диференціювати поняття «лівий (експериментальний) театр» щодо актуальної для репертуару такого театру драматургії (М. Куліш, І. Дніпровський, Я. Мамонтов, згодом І. Микитенко)» [17, с. 293], яка становила певний компроміс, «адже «дух конструктивності» абсолютно чужий глядачеві, що зростає на реалістичних шаблонах» [17, с. 287].

У процесі еволюції драматургія Я. Мамонтова поступово втрачає символічність, в той час, як драматургія М. Куліша навпаки – її набуває. Можемо погодитись з Н. Кузякіною, на думку якої, «яскравий і багатогранний митець, Куліш прокладає нові шляхи для удосконалення реалізму. Пошуки засобів для найточнішого виразу багатства думки і сили людських почуттів збагачують його реалізм за рахунок різноманітних форм романтичної символіки та умовності» [96, с. 451]. Відтак творчість Я. Мамонтова та М. Куліша – це вияв своєрідних модерністських типів художнього мислення, що формувалися під впливом українських та європейських культурних здобутків кінця XIX – початку XX ст.

Досліджуючи українську пореволюційну драматургію, у праці «1920-ті – початок 1930-х років: соціально-етична проблема особистості» А. Матющенко доходить висновку, що Якову Мамонтову вдалося, «працюючи в річищі психологічного реалізму, досягти в своїх творах мистецької правди, а не просто правди життя, і відобразити породжену потворним суспільним ладом трагедію окремої людини. Досягти ж мистецької істини – естетично найбільш відповідного епосі та філософськи глибокого відтворення життя людського духу – зміг у драмі Микола Куліш. Долаючи пута реалізму, підіймаючись до символічних та гротескних узагальнень, він зумів через колізію «маленької людини» розкрити кризу людської особистості взагалі, яка стала провідною темою усієї світової літератури XX ст.» [127, с. 70].

Типовою ознакою мистецтва радянської доби, як стверджують науковці, став феномен ідеологічного й творчого синкретизму, що виявляв себе на рівні поетики та стилю, про що свідчить і символістська драматургія Я. Мамонтова, і експресіоністська драматургія М. Куліша.

Аналізуючи трагедію «Ave, Maria» та народну трагедію «97», доходимо висновку, що Я. Мамонтов, як і М. Куліш, шляхом мистецького узагальнення, своєрідного абстрагування і символізації прагнули якнайповніше передати глибинні тектонічні зрушення у суспільній

свідомості, сумніви, надії, мрії і перестороги «нової» людини, яка, ступаючи на шлях революційної боротьби, починає розуміти, що кожна дорога повинна вести до Храму, а щоб іти цією дорогою, потрібно побудувати Храм у своїй душі.

Висновки до III розділу

На основі структурно-семіотичного, порівняльно-типологічного методів, мотивного аналізу доходимо висновку, що творчість Якова Мамонтова орієнтована, значною мірою, і на досвід українських драматургів. Свідченням тому є його драматичні етюди «Третя ніч», «Dies irae» («День гніву»), «Захід», в яких знаходять відлуння, поруч з драматургією В. Винниченка, і драматична поезія Лесі Українки, і символічна драма В. Пачовського, і малі драматичні форми (етюди) С. Черкасенка та О. Олеся

У дослідженні осмислюється виникнення та розвиток жанрових форм, зокрема одноактівок (етюдів). З'ясовується, що в основу жанру малої драматичної форми лягла символістська теорія життєтворчості. Окреслюється місце цього жанру у творчості Якова Мамонтова та зазначається, що драматичні етюди письменника стали, певною мірою, лише «пробою пера», адже впродовж подальшої літературної діяльності до цього жанру він більше не повертався. Тематична основа цих творів має спільну типову ознаку – в них автор порушує низку проблем філософського, соціального, морально-етичного плану, які розкриває через психологію суспільної людини. Цю властивість наслідує й уся символістська драматургія Я. Мамонтова.

Доходимо висновку, що в драматичному етюді «Захід» знайшли втілення культур-філософські вчення О. Шпенглера.

Можемо стверджувати, що драматичні етюди Я. Мамонтова є певною модифікацією української драматичної поеми. За нашим припущенням,

джерелом ідейного задуму етюд «Dies irae» стала поетична драма Лесі Українки «Камінний господар».

Певне наслідування спостерігається у драмі Я. Мамонтова «Веселий Хам», що орієнтована на драматургію В. Винниченка у порушенні проблеми «особи та революції» та розробці моральної ідеї – «чесність з собою». Водночас п'єса В. Винниченка «Великий Молох», ставши джерелом ідейного задуму «Веселого Хама», послугувала й прикладом використання прийому «живого символу» (як, почасти, драма С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла»).

За нашим припущенням, наслідуючи традицію В. Винниченка, Я. Мамонтов започатковує образ «жінки-самиці», який у той чи інший спосіб буде переспівуватись у низці його подальших символістських драм.

Для театрального стилю епохи 1920-х рр. було характерне поєднання трагедії та іронії. Відтак у драмі «Веселий Хам» Я. Мамонтов вперше звертається до синтезу елементів трагічного та комічного.

У перших творах драматурга виразно окреслюються мотиви та проблеми, властиві культурі модернізму. Відтак не є випадковим звернення до антиномії «життя – творчість», використання принципу невизначеності подій у просторі і часі, розлогих ремарок, які набувають символічного звучання. Проходить апробацію і принцип паралельного діалогу. Спостерігається властиве тогочасній українській драматургії функціонування біблійних образів та ремінісценцій. Знаходять втілення популярні на той час ідеї Ніцше, зокрема теорія про надлюдину.

Порівняльний аналіз драматичних творів М. Костомарова, Лесі Українки, М. Куліша та Я. Мамонтова засвідчив функціонування соціальної та національної проблематики, яка у символістських драмах Якова Мамонтова «Коли народ визволяється» та «Ave, Maria» художньо втілюється засобами абстрактної символіки.

Українській драматургії кінця XIX – початку XX ст. були властиві романтичні засади в аспекті синкретизації філософської, психологічної та

знаково-символістської сфер. На історичну ситуацію перших пореволюційних років виразно проектується й романтична колізія *«народження ідеалу – сумніви в ньому – крах ідеалу»* [40, с. 7]. Своєрідно вона прописується і в символістській драматургії Якова Мамонтова, головним життєвим матеріалом якої стало революційне розв'язання соціальних суперечностей, що протиставило людей за їх економічними та політичними інтересами. Відповідно простежується символічність і в просторовому вирішенні «верх – низ» (згідно визначників-опозицій за структуралістською концепцією Ю. Лотмана).

У символістській драмі *«Коли народ визволяється»* знаходять відображення мотиви, порушені І. Франком у прозовому творі *«На дні»*. За нашим припущенням, сюжет повісті певним чином позначився на задумі другого акту п'єси Я. Мамонтова.

Разом з тим, в аналізованих драмах соціального та національного спрямування простежується функціонування: «мотиву ціни фанатизму», що був поширеним у літературі рубежу століть, де в центрі уваги герой-подвижник; біблійних образів та ремінісценцій; антитези «людське – звіряче».

Також на текстуальному рівні помітний діалектичний зв'язок між символізмами різних періодів. Що ж до ступеня проектування символізму, то тут помічаємо суттєву різницю: пізніше символізування (починаючи з 1920-го р.) значно послаблюється. Відтак драми Я. Мамонтова революційного спрямування *«Коли народ визволяється»* та *«Ave, Maria»* можна радше віднести до творів, що містять окремі ознаки символізму.

У цілому, перші драматичні твори автора, почасти наслідувальні, позначені пошуками своєрідного, як у жанрово-стильовому, так і в ідейному плані, втілення модерністських колізій людської особистості.

ВИСНОВКИ

Символістська драматургія Якова Мамонтова лише впродовж останніх десятиліть стала об'єктом поодиноких спорадичних досліджень науковців. Звернення до неї сьогодні зумовлено зростанням інтересу сучасної науки до проблем становлення та розвитку української символістської драми, в якій неоднозначно моделювалося стильове поле різних естетичних течій та новітніх віянь. Відтак виникає необхідність її глибшого прочитання. У процесі роботи було віднайдено і узагальнено маловідомий фактологічний матеріал, уточнено дати і обставини написання драматичних творів, подано їх оцінку критикою і сучасниками. Дослідження символістських пошуків Я. Мамонтова в контексті модерністської культури України дало можливість дійти наступних висновків.

1. Модерністська культура України, як сукупність матеріальних та художніх цінностей, створених в епоху модернізму, виявила такі загальні тенденції: абстрактне заперечення попередніх художніх форм та основних естетичних принципів, прагнення до європеїзації водночас з пріоритетом національної проблематики, символізація, взаємодія різних стилів та художніх напрямів, використання сугестивної сили мистецтва, оновлення художніх форм.

Становлення української драматургії кінця XIX – початку XX ст. не можна аналізувати поза європейським контекстом. Дослідивши особливості становлення модерністської культури України першої чверті XX ст., можемо стверджувати, що поняття «модернізм» мало європейське походження, виникло внаслідок зміни естетичних орієнтацій, яка відбувалася наприкінці століття і відбивало загальне відчуття сучасності. Модернізм в Україні, що існувала в умовах поневолення і бездержавності, розвиваючись під дією літературних впливів з Західної Європи, Росії та внутрішніх чинників, мав свою прикметну особливість – національну проблематику, і тому був

соціально заангажованим. Це часто негативно впливало на художній та естетичний рівень творів. Разом з тим, можемо говорити і про певний позитив, адже ця особливість забезпечувала певну винятковість українського модерного мистецтва.

Складність і суперечливість літературно-мистецького процесу зламу століть породжувала непросту взаємодію різних стилів та напрямів, спільною особливістю яких був пошук «нового розуміння» світу, нового творчого підходу, спрямованого на психологізацію і ліризацію творів мистецтва.

У роботі простежено функціонування загальноєвропейського напрямку символізму та його вплив на становлення української драматургії. Досліджено побутування самотнього та цікавого явища – символістської драми, процес розвитку якої тісно пов'язаний із загальними закономірностями формування національної культури. Зазначено, що в українській науці символістська драма довгий час розглядалася у відриві від символістської теорії або ж зіставлялася з нею епізодично; підкреслено помітний вплив російського символізму.

2. Драматичний спадок письменника не надто часто ставав об'єктом досліджень науковців, все ж можна умовно виділити такі часові межі вивчення його творчості: кінець 20-х – початок 30-х рр. ХХ ст., кінець 50-х – середина 80-х рр. ХХ ст., кінець 80-х рр. ХХ ст. – початок ХХІ ст.

Вивчення перших рецензій і критичних статей, присвячених творчості Якова Мамонтова, засвідчує, що окремі оцінки є почасти констатаційними, без достатньої аргументації, їм бракує глибшого осмислення проблемно-тематичних рівнів, а отже, й образної системи тощо. Проте, незважаючи на це, деяким рецензентам вдалося виділити певні домінанти художнього світу драматичних творів. Зокрема звернення автора до психологізму, ліризму, відмова від зовнішньоподієвого конфлікту на користь внутрішнього, що зумовлювало перевагу словесного матеріалу (діалогів, монологів тощо) над дією. В цілому, тогочасні критики не надто схвально оцінювали драматургічний доробок Якова Мамонтова.

Наступний період дослідження творчого спадку драматурга (кінець 50-х – середина 80-х рр. ХХ ст.) позначений появою поодиноких ґрунтовних праць, початком роботи зі збирання й публікації мемуарно-біографічних матеріалів (листи, спогади та рукописи).

Перші спроби комплексних досліджень драматургії Я. Мамонтова належать Н. Кузякіній (1958), Й. Кисельову (1967) та М. Острику (1970). Здійснені вони значною мірою в руслі ідеологічно-тенденційного радянського прочитання.

Українська наукова думка 90-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст. засвідчує зростання інтересу до творчості Я. Мамонтова. Синтетичних праць, спеціально присвячених аналізу символістської драми письменника, на сьогодні ще не існує. Проте поодинокі праці про драматургію Я. Мамонтова вже з'являються.

Як засвідчив аналіз попередніх досліджень, присвячених творчому доробку драматурга 1918–1923 рр., науковці одностайні в тому, що рання його творчість характеризується модерністськими тенденціями і має більшою мірою наслідувальний характер, що не применшує її значення.

3. У дослідженні зазначено, що творчість Я. Мамонтова зазнала значного впливу європейської модерністської драматургії, зокрема «нової драми» Г. Ібсена, яка постає як цілком особливе і цільне явище не тільки тому, що виникає надзвичайно рано, але особливо тому, що, кардинально перебудовуючи звичні форми драматургії, відроджує принципи античної драми, відтак створює цілком нову драматургію, без якої, очевидно, не міг би відбутися весь загальноєвропейський розвиток «нової драми».

На основі концептуального зіставлення драм Я. Мамонтова «Дівчина з арфою», та Г. Ібсена «Будівничий Сольнес» було окреслено спільні мотиви та проблеми у творах обох авторів і доведено, що у драмах Я. Мамонтова знайшла відображення ібсенівська концепція людини як особистості, що керується, в першу чергу, своїм інтелектом і волею. В композиційно-змістовому плані колізія внутрішня превалює над зовнішньою. У змалюванні

внутрішнього стану героя проявляється спроба синтезу реалістичних та символічних елементів. Одними із засобів художнього відображення емоційно-психологічного стану героїв є глибокий підтекст та предметні символи.

У театральній-публіцистичній статті «Основні принципи драматичної мови» Я. Мамонтов аналізує її зразки, розмірковуючи про сенс «подвоювання драматичного процесу», і доходить висновку, що психологічна драматургія надто «літературна» і недійова, бідна на оптичні засоби виразності (а театр – видовищне мистецтво). Тому матеріалізація емоцій та ідей через символічне озвучування побутових речей і явищ давала змогу транспортувати таку драматургію в театральні засоби виразності.

Відтак неабияке місце у символістській драматургії Я. Мамонтова відведено новому методу в техніці психологічної драми – методу творення «живого символу». Його наявність засвідчили п'єси: «Дівчина з арфою» (вулична співачка), «Третя ніч» (панна Юлія), «Захід» (панна), «Над безоднею» (артистка Зоя), «Веселий Хам» (балерина Лю Фрей, Ніна) «Ave, Maria» (хлопчик).

У роботі висувається припущення, що в основу п'єси «Дівчина з арфою» покладено автобіографічний факт з життя поета-символіста А. Рембо, який у своїх символічних пошуках прагнув вийти за межі мистецтва, але, усвідомивши неможливість цього, відмовився від поезії й утік від європейської цивілізації до Африки.

Можемо говорити про функціонування у драматургії письменника сецесійних мотивів та образів (герой-мандрівець («Дівчина з арфою»), поет-пророк, портрет Міста («Захід», «Дівчина з арфою»), провісник приходу Месії («Ave, Maria»), адже сецесія, поєднуючи у собі елементи різних систем, була властива естетиці символізму.

Аналіз символістської драми «Дівчина з арфою» засвідчив, що п'єса Г. Ібсена «Будівничий Сольнес» послугувала для Я. Мамонтова не тільки

прикладом використання прийому «живого символу», а й стала джерелом її ідейного задуму.

Також характерними ознаками «нової драми» Г. Ібсена, які проявились і в перших драмах Я. Мамонтова, стали: трагічний фінал, принцип протистояння дійсності, прийоми «демаскування прірви», «живого символу», естетизації смерті, колізії «неподоланної самотності митця», «фаустівської та аполлонівської сутності людини», а також певні важливі мовленнєві композиційні особливості, зокрема багатогранність та партитурність мови героїв. У творах обох авторів подібно порушується проблема взаємостосунків особи і суспільства, ключовими є мотиви «покликання» та «ціни фанатизму». Головне питання драматургії Г. Ібсена про те, що людина не може здійснити своє покликання ціною життя і щастя інших, у драмах Я. Мамонтова знаходить своє продовження.

4. У ранніх творах Якова Мамонтова виявлено прийоми, які були привнесені у світову драматургію власне «новою драмою» – це прийом «відкритого фіналу», невизначеності подій у просторі і часі («Коли народ визволяється», «Ave, Maria», етюди «Третя ніч» та «Захід»), «протистояння дійсності» («Дівчина з арфою», «Над безоднею»), де на протигагу дійсності постає в розмовах, згадках і мріях героїв інше, вільне, яскраве, сповнене «справжнього сенсу» буття: у «Дівчині з арфою» таким протистоянням є екзотичний острів, у «Над безоднею» – театр.

Вартим уваги є те, що в драматургії Я. Мамонтова звучать й шекспірівські мотиви, зокрема у п'єсі «Над безоднею», що доведено на текстуальному рівні.

Виразно простежуються в аналізованих творах, зокрема у «Дівчині з арфою», чеховські прийоми та мотиви. У «Чайці» (1895–1896) та «Іванові» (1887) однаково фатальними пострілами зводять рахунки з життям Треплєв та Іванов А. Чехова, як і професор Будновський Я. Мамонтова. За нашим припущенням, персонаж лікар Рубан теж запозичений саме у А. Чехова (лікар Львов «Іванов», лікар Дорн «Чайка», лікар Астров «Дядя Ваня»).

Загалом тенденцію «героя другого плану», яка стала типовою ознакою символістської драматургії Я. Мамонтова (лікар Рубан «Дівчина з арфою», пан Ян «Над безоднею», адміністратор Рішар «Коли народ визволяється», журналіст Горовий «Веселий Хам») схильні вважати запозиченою почасти у А. Чехова. У творах обох авторів герой другого плану часто є носієм вищих моральних принципів, що іноді реалізує втілення ідейного задуму.

У п'єсах Я. Мамонтова знайшла втілення ібсенівська концепція людини як істоти, що керується, передусім, своїм інтелектом і волею. Відтак їй властивий аналітизм та певна філософічність.

5. У роботі впроваджено новий підхід щодо освоєння творчості драматурга – загальнокультурної інтертекстуальної інтерпретації, який передбачає залучення до розгляду предмета дослідження найширше коло текстових джерел, зокрема драматичних, поетичних, прозових, публіцистичних творів різних історичних періодів, стилів і жанрів, а також наукових та філософських праць українських і європейських культурних діячів.

На основі структурно-семіотичного, порівняльно-типологічного методів, мотивного аналізу доходимо висновку, що творчість Я. Мамонтова орієнтована, значною мірою, і на досвід українських драматургів, зокрема Лесі Українки, В. Винниченка, С. Черкасенка, О. Олеся.

У дослідженні осмислюється виникнення та розвиток жанрових форм, зокрема одноактівок (етюдів). З'ясовується, що в основу жанру малої драматичної форми лягла символістська теорія життєтворчості. Окреслюється місце цього жанру у творчості Я. Мамонтова та зазначається, що драматичні етюди письменника стали, певною мірою, лише «пробою пера», адже впродовж подальшої літературної діяльності до цього жанру він більше не повертався. Тематична основа цих творів має спільну типову ознаку – в них автор порушує низку проблем філософського, соціального, морально-етичного плану, які розкриває через психологію суспільної

людини. Цю властивість наслідує й уся символістська драматургія Я. Мамонтова.

Можемо стверджувати, що драматичні етюди Якова Мамонтова «*Dies irae*» та «Захід» є певною модифікацією української драматичної поеми. За нашим припущенням, джерелом ідейного задуму етюду «*Dies irae*» стала поетична драма Лесі Українки «Камінний господар», що ми намагались довести на рівні текстуальному. Індивідуальна ж особливість і відмінність творчості Я. Мамонтова проявляється у тому, що екзистенційно-моральна проблема збереження людиною своєї істинної сутності художньо розв'язується через вибір героями свого призначення, покликання.

6. Певне наслідування спостерігається у драмі Я. Мамонтова «Веселий Хам», що орієнтована на драматургію В. Винниченка у порушенні проблеми «особи та революції» та розробці моральної ідеї – «чесність з собою». Разом з тим, п'єса В. Винниченка «Великий Молох», ставши певною мірою джерелом ідейного задуму «Веселого Хама», послугувала і прикладом використання прийому «живого символу» (як, почасти, драма С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла»). Послугуючись мемуарною, епістолярною та критичною літературою, схильні вважати, що в образі Валерія («Веселий Хам») відбилися враження драматурга від особистості самого В. Винниченка.

Для театрального стилю епохи 1920-х рр. було характерне поєднання трагедії та іронії. Наявність синтезу трагічного з елементами комічного простежується у драмі «Веселий Хам».

За нашим припущенням, наслідуючи традицію попередника, Я. Мамонтов започатковує й образ «жінки-самиці» («*Dies irae*», «Веселий Хам», «Над безоднею», почасти «Третя ніч» та «*Ave, Maria*»), який у той чи інший спосіб переспівується у низці його подальших драм реалістичного спрямування.

7. Типовою ознакою мистецтва радянської доби, як стверджують науковці, став феномен ідеологічного й творчого синкретизму, що виявляв

себе на рівні поетики та стилю, про що свідчить і символістська драматургія Я. Мамонтова.

Провідними принципами організації як сценічного, так і внутрішнього, ідеологічного простору персонажів в драматургії Я. Мамонтова стають опозиції «верх – низ», «своє – чуже», «цивілізація – природа», «товариш – ворог», «старе – нове», що особливо виявляються при зверненні драматурга до соціальної та національної проблематики.

Функціонування соціальної та національної проблематики, яка у символістських драмах «Коли народ визволяється» та «Ave, Maria», художньо втілюється засобами абстрактної символіки, засвідчив порівняльний аналіз драматичних творів М. Костомарова, Лесі Українки, М. Куліша та Я. Мамонтова, в яких символізм почасти слугував своєрідною зброєю: з одного боку в боротьбі проти буржуазних порядків, з іншого – за оновлення зображувальних засобів.

Проаналізовано наявність романтичних засад у ранніх творах автора. Зокрема функціонування романтичної колізії *«народження ідеалу – сумніви в ньому – крах ідеалу»*, антиномії «пророк – антипророк». З'ясовано, що головним складником драм «Коли народ визволяється», «Ave, Maria» та, почасти, «Веселий Хам» стає обов'язкова колізія соціально-класового змісту, яка увиразнюється завдяки колізії героя і надає творам соціально-філософського звучання.

Я. Мамонтов часто звертався до інсценізації відомих літературних творів, писав п'єси на сюжети Т. Шевченка, М. Коцюбинського, за мотивами «Захара Беркута» І. Франка створив лібрето опери «Золотий обруч». Це дало підстави стверджувати, що у символістській драмі «Коли народ визволяється» знаходять відображення мотиви, порушені І. Франком у прозовому творі «На дні». У дослідженні на рівні текстуальному робиться спроба довести, що сюжет повісті певним чином позначився на задумі другого акту п'єси Я. Мамонтова.

Працюючи над формою, Я. Мамонтов робить спробу оригінального розв'язання ідейної проблеми за рахунок формально-стильового рішення. Для цього використовує принцип поліфонії (паралельного або кінематографічного діалогу) («Дівчина з арфою», «Коли народ визволяється», «Веселий Хам»).

Виразно функціонує в аналізованих творах антитеза «людське – звіряче», до якої Я. Мамонтов звертався неодноразово. У перших творчих спробах переважала ніцшеанська концепція надлюдини, та починаючи із драми «Коли народ визволяється», автор вже йде за З. Фройдом, який скептично ставився до проблеми переродження людини. В драматичному етюді «Захід» Я. Мамонтов вперше використовує метафізичний розрив понять людина і людство, що були одними з постулатів модерністської культури та висуває концепцію людини, що створена за образом і подобою Божою.

8. З'ясовано, що головним життєвим матеріалом драматургії пореволюційного періоду стає революційне розв'язання соціальних суперечностей. Порівняльний аналіз драматичних творів М. Куліша та Я. Мамонтова засвідчив функціонування соціальної та національної проблематики, яка у символістських драмах Я. Мамонтова «Коли народ визволяється» та «Ave, Maria» художньо втілюється засобами абстрактної символіки.

У роботі зазначається, що у європейській думці періоду модернізму відбувалося переосмислення християнства. Відтак спостерігається у всіх, без винятку, аналізованих творах автора, властиве тогочасній українській драматургії, функціонування біблійних образів та ремінісценцій, утвердження християнської моралі. Драматург переосмислює сюжети Біблії, апробує символіку у незвичному, актуалізованому контексті, моделює внутрішній конфлікт героя навколо заповіді «шануй батька твого і матір твою» («Веселий Хам»), провадить мотив ціни фанатизму, фокусуючи увагу на заповіді «Не сотвори собі ідола» («Дівчина з арфою», «Dies irae», «Над

безоднею» та ін.) використовує християнські образи, пропонуючи власне трактування, що дає можливість реактуалізувати їх для читача («Веселий Хам»).

Разом з тим, висувається припущення, що використання автором антирелігійних мотивів було експериментальним камуфляжем, який приховував його справжню громадянську позицію. І дуже доречним у таких випадках було звернення до символізму, що був не тільки даниною моді, адже умовність форми дозволяла драматургу вкласти в уста персонажів найрізноманітніші міркування, хоча й давала підстави по-різному трактувати його ідейну спрямованість.

Дослідження засвідчило помітний діалектичний зв'язок між символізмами різних періодів. Що ж до ступеня проектування символізму, то тут помічаємо суттєву різницю: пізніше символізування (починаючи з 1920-го року) значно послаблюється, адже й символістська течія поволі втрачає свою актуальність. Відтак драми Я. Мамонтова революційного спрямування «Коли народ визволяється» та «Ave, Maria» можна радше віднести до творів, що містять окремі ознаки символізму.

У пореволюційні часи нова українська драма перебуває в процесі становлення драматургічної техніки. Театральний репертуар визначають п'єси революційного спрямування. З середини 1920-х рр. з'являється новий синтез «автор – театр» і плеяда імен драматургів, органічно поєднаних із театром свого часу, серед них і Яків Мамонтов.

9. Виявлено наявність модерністського синтезу мистецтв у знаково-символістській сфері драматургії Я. Мамонтова. Не будучи переконаним ідеалістом, письменник звертався до символізму лише як до засобу розширення діапазону художньої виразності, змалювання потаємних глибин людської душі та з'ясування сутності взаємодії особи і революції, особи і суспільства.

Уточнено факти звернення професійних театрів та аматорських колективів до творчості драматурга і зазначено, що за свідченням дружини

драматурга, М. Ф. Гарсмен, постановку драми «Дівчина з арфою» здійснив режисер О. Загаров у тодішньому Київському (тепер – Дніпропетровському) театрі імені Т. Шевченка. А п'єса «Коли народ визволяється» (під скороченою назвою «Колнарвиз») з успіхом йшла кілька сезонів на сцені Першого театру Української Радянської Республіки імені Т. Шевченка та ін.

Загалом, найактивніша співдружність Якова Мамонтова з українськими театрами тривала протягом 1924–1931 рр. Його драматичні твори ставились у професійних театрах, клубах, на любительській сцені і користувались успіхом у глядачів та у самих акторів.

У цілому, перші драматичні твори автора, почасти наслідувальні, позначені пошуками своєрідного втілення модерністичних колізій людської особистості – як у жанрово-стильовому, так і в ідейному плані. Ранні твори автора свідчать про інтенсивний пошук власного творчого методу, про становлення його драматургічної майстерності.

Доведено, що символістська драматургія Я. Мамонтова, як складова вітчизняного літературно-мистецького процесу початку ХХ ст., цілковито вписується у контекст світової драми. Творчі пошуки Якова Мамонтова були спрямовані на збереження національно-мистецької ідентичності та збагачення її традиціями європейської культури.

Перспективи подальших наукових пошуків вбачаємо у поглибленому вивченні творчості видатних діячів культурно-мистецького процесу України означеного періоду на основі підходу загальнокультурної інтертекстуальної інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. П. Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша / В. П. Агеєва // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». – 1998. – Т. 4: Філологія. – С. 52-59.
2. Агеєва В. П. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: монографія: [2-ге вид., стереотип.] / В. П. Агеєва. – К.: Либідь, 2001. – 264 с.
3. Адмони В. Г. Генрик Ібсен: Очерк творчества: [2-е изд., перераб. и доп.] / В. Г. Адмони. – Л.: Худ. література, 1989. – 272 с. – (1 л. портр.).
4. Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2-х томах. Т. 1 / Л. Андреев. – Л.: Искусство, 1989. – 526 с., портр.
5. Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2-х томах. Т. 2 / Л. Андреев. – Л.: Искусство, 1989. – 550 с., портр.
6. Антіпова І. Г. До питання сценічності символістської драми / І. Г. Антіпова // Літературознавчі студії. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – 2009. – Вип. 24. – С. 13–20.
7. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.: [2-е вид., доп.; за ред. М. Зубрицької]. – Л.: Літопис, 2001. – 832 с.
8. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919 / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 276 с.
9. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі ХХ ст.: монографія / В. Антофійчук. – Чернівці: Рута, 2001. – 336 с.
10. Бабишкін О. К. Драматургія Лесі Українки / О. К. Бабишкін. – К.: Держ. вид-во, 1963. – С. 98–115.
11. Багрій Р. «Записки кирпатого Мефістофеля», або Секс, подружжя і ще деякі проблеми / Романа Багрій // Всесвіт. Журнал іноземної літератури. – К.: Радянський письменник, 1990. – № 11. – С. 166–171.
12. Барабаш Ю. Яків Мамонтов / Ю. Барабаш // Радянське літературознавство. – 1958. – № 5. – С. 23–24.

13. Белінський В. Думки про мистецтво : збірник / Віссаріон Белінський. – К. : Мистецтво, 1976. – 335 с.
14. Беляєва О. Родо-жанрова природа ліричної драми Я. Мамонтова «Дівчина з арфою» (аспекти містифікації) / О. Беляєва // Вісник ЖДУ ім. Івана Франка. – 2006. – Вип. 30. – С. 175–180.
15. Бидерманн Г. Енциклопедія символів / [общ. ред. и предисл. И. Свенцицкой] / Г. Бидерманн. – М. : Республика, 1996. – 335 с.
16. Біблія. – Ukrainian Bible : United Bible Societies, 1992. – 959 с.
17. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : монографія / А. Біла / [вид 2-ге, доп. і перероб.]. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
18. Білецький О. Зібрання праць у п'яти томах. Том 4. Російська література та російсько-українські літературні зв'язки / Олександр Білецький. – К. : Наукова думка, 1966. – 678 с.
19. Білецький О. Український театр : хрестоматія / О. Білецький, Я. Мамонтов. – Х., 1941. – Ч. II. – 357 с.
20. Блок А. А. О литературе / А. А. Блок / [вступ. ст. Д. Е. Максимова; сост. и примеч. Т. Н. Бедняковой]. – М. : Худ. литература, 1980. – 350 с.
21. Борисова Л. М. Драматургія російського символізму і символістська теорія життєтворчості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Борисова Л. М. – Сімферополь, 2001. – 34 с.
22. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
23. Вальо М. Народження режисера / М. Вальо // Жовтень. – 1968. – № 4. – С. 118–120.
24. Вдовиченко Г. В. Філософсько-культурологічні засновки осмислення феномену людського буття діячами українського відродження 20-х років ХХ ст. (М. Г. Хвильовий, М. Г. Куліш, О. С. Курбас) : автореф.

дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.05 «Історія філософії». – К., 2001. – 18 с.

25. Верхарн Э. Стихотворения. «Зори». Морис Метерлинк. Пьесы / Эмиль Верхарн, Морис Метерлинк / [вступ. ст. Л. Андреева]. – М. : Худ. литература, 1972. – 602 с.

26. Веселовська Г. І. Театральний авангард / Г. І. Веселовська ; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. – К. : Фенікс, 2010. – 368 с. : 16 л. вкл.

27. Винниченко В. Вибрані п'єси / В. Винниченко / [упоряд. : М. Г. Жулинський, В. А. Бурбела ; авт. вступ. ст. М. Г. Жулинський]. – К. : Мистецтво, 1991. – 605 с.

28. Винниченко В. Драматичні твори / В. Винниченко. – Х.-К. : Рух, 1926. – Т. 10. – 202 с.

29. Винниченко В. Краса і сила / В. К. Винниченко / [упоряд., авт. приміт. П. Федченко, авт. передм. І. Дзевєрін]. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.

30. Волков Н. Мейєрхольд. Т. 1 (1874–1908) / Н. Волков. – М.–Л. : Academia, 1929. – С. 245–270.

31. Вороний М. Драма живих символів // Театр і драма / М. Вороний. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 159–168.

32. Вороний М. Твори / М. Вороний. – К. : Дніпро, 1989. – 687 с.

33. Галич О. Теорія літератури : підручник / Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген / [за наук. ред. О. Галича ; 3-тє вид., стереотип]. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.

34. Гарсмен М. О Якове Мамонтове / М. Гарсмен // Советская Украина. – 1957. – № 6. – С. 133–143.

35. Гете Й.-В. Фауст; Лірика / Й.-В. Гете / [пер. з нім. ; передм. Д. С. Наливайка ; мал. І. М. Гаврилюка]. – К. : Веселка, 2001. – 478 с. : іл.

36. Голубєва З. С. Микола Куліш // Двадцяті роки ХХ століття / З. Голубєва. – Х. : Принт Дизайн, 2001. – Зошит другий : Найвидатніші письменники доби. – С. 56-87.

37. Гринишина М. Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть: Реалізм. Дискурс / Марина Гринишина ; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. – К. : Фенікс, 2013. – 344 с. : іл.

38. Громадська думка про театр «Березіль» // Пролетарська правда. – 1929. – 31 травня.

39. Громов П. П. Написанное и ненаписанное / П. Громов / [сост. и авт. предисл. Н. Таршиц]. – М. : АРТ, 1994. – 351 с. – (Серия «Из книг для очень умных»).

40. Гудзенко О. П. Романтичні засади української драматургії 20-х років ХХ століття (І. Дніпровський, Я. Мамонтов, М. Куліш) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Гудзенко О. П. – К., 2002. – 20 с.

41. Гудзенко О. П. Романтичні засади української драматургії 20-х років ХХ століття (І. Дніпровський, Я. Мамонтов, М. Куліш) : дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.01 / Гудзенко Олена Петрівна. – К., 2002. – 187 с.

42. Гундорова Т. Модернізм як семіотична практика / Т. Гундорова // Слово і Час. – 1996. – № 6. – С. 43–51.

43. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 300 с.

44. Гундорова Т. Фрідріх Ніцше й український модернізм / Т. Гундорова // Слово і Час. – 1997. – № 4. – С. 29–33.

45. Гуревич П. С. Социальная мифология / П. Гуревич. – М. : Мысль, 1983. – 175 с.

46. Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии. Философия как строгая наука / Э. Гуссерль. – Минск : Харвест, М. : АСТ, 2000. – 752 с.

47. Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка) / Л. Дем'янівська. – К. : Вища школа, 1984. – 159 с.

48. Домницька Г. С. Драматургія (1917–1934) / Г. Домницька // Українська радянська література / [за ред. П. П. Кононенка та В. В. Фашенка]. – К. : Вища школа, 1979. – С. 172–197.

49. Домницька Г. С. Майстерність драматурга / Г. С. Домницька // Українське літературознавство : міжвідомч. респ. зб. – 1966. – Вип. 2. – С. 104–108.

50. Донченко О. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення) : монографія / О. Донченко, Ю. Романенко. – К. : Либідь, 2001. – 334 с.

51. Достоевский Ф. М. Бесы : роман / Ф. М. Достоевский / [подгот. текста, вступ. ст., примеч. Н. Будановой]. – М. : Худ. литература, 1990. – 672 с.

52. Драй-Хмара М. Бояриня / М. Драй-Хмара // Дзвін. – 1991. – № 2. – С. 154.

53. Дукор И. Проблемы драматургии символизма / И. Дукор // Литературное наследство. – 1937. – Т. 27–28 (Русский символизм). – С. 106–166.

54. Ермилова Е. Теория и образный мир русского символизма / Е. Ермилова. – М. : Наука, 1989. – 176 с.

55. Євшан М. Боротьба генерацій і українська література / М. Євшан // Українська хата. – 1911. – № 1. – С. 34–47.

56. Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості / М. Євшан // ЛНВ. – 1911. – Т. 53. – С. 547–555.

57. Жулинський М. Г. Володимир Винниченко: поворот на Україну (вступна стаття) / М. Жулинський // Винниченко В. К. Вибрані п'єси. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 3–14.

58. Жулинський М. Г. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини) / Микола Жулинський. – К. : Дніпро, 1990. – 447 с.

59. Забужко О. Національно-культурний аспект інфернального: до постановки проблеми / О. Забужко // Українська культура. – 2000. – № 4. – С. 34–35.

60. Забужко О. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К. : Абрис, 1997. – 160 с.

61. Зеров М. К. Твори : В 2-х т. Т. 1: Поезії. Переклади / Микола Зеров / [упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко]. – К. : Дніпро, 1990. – 843 с.

62. Зеров М. К. Твори : В 2-х т. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці / Микола Зеров / [упоряд. Г. П. Кочура, Д. В. Павличко]. – К. : Дніпро, 1990. – 601 с.

63. Зубрицька М. Новаторський характер драматургії Миколи Куліша / М. Зубрицька // Сучасність. – 1992. – № 12. – С. 145–151.

64. Ібсен Г. Собрание сочинений в четырех томах / Генрик Ібсен / [общ. ред. В. Г. Адмони ; перев. с норвеж.]. – М. : Искусство, 1956. – Т. I : Пьесы (1849–1862). – 730 с.

65. Ібсен Г. Собрание сочинений в четырех томах / Генрик Ібсен / [общ. ред. В. Г. Адмони ; перев. с норвеж.]. – М. : Искусство, 1956. – Т. II : Пьесы (1863–1869). – 773 с.

66. Ібсен Г. Собрание сочинений в четырех томах / Генрик Ібсен / [общ. ред. В. Г. Адмони ; перев. с норвеж.]. – М. : Искусство, 1956. –Т. III : Пьесы (1873–1890).– 856 с.

67. Ібсен Г. Собрание сочинений в четырех томах / Генрик Ібсен / [общ. ред. В. Г. Адмони ; перев. с норвеж.]. – М. : Искусство, 1956. –Т. IV : Пьесы (1888–1899), стихотворения, статьи и речи, письма. – 823 с

68. История зарубежного театра. Ч. I. Театр Западной Европы от античности до Просвещения : учеб. пособие для культ.-просвет. и театр. училищ и ин-тов культуры / [под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой ; 2-е изд., перераб. и доп.]. – М. : Просвещение, 1981. – 336 с., ил.

69. История зарубежного театра. Ч. II. Театр Западной Европы XIX – начала XX века. 1789–1917 : учеб. пособие для культ.-просвет. и театр.

училищ и ин-тов культуры / [под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой ; 2-е изд., перераб. и доп.]. – М. : Просвещение, 1984. – 272 с., ил.

70. Іванова Н. 1920-ті роки й український авангард: мистецтво для мас – від митця-професіонала / Н. Іванова // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 20–27.

71. Історія української літератури : У 2-х т. Т. II : Радянська література : [редкол. II т.: О. І. Білецький (гол. редкол.), Л. М. Коваленко, С. А. Крижанівський (ред.) та ін.]. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – 884 с.

72. Історія української літератури ХХ століття : У 2-х кн. Кн. 1: Перша половина ХХ ст. : підручник [за ред. чл.-кор. НАНУ В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – 464 с.

73. Історія української літератури : У 8 т. Т. 6 : Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917–1932) / [відп. ред. С. А. Крижанівський ; авт. тому: Б. С. Буряк, А. О. Ковтуненко, Б. Л. Корсунська та ін.]. – К. : Наук. думка, 1970. – 515 с.

74. Калениченко Н. Л. Українська література кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Напрями, течії / Н. Калениченко. – К. : Наукова думка, 1983. – 255 с.

75. Капустин М. Однополушарное искусство / М. Капустин // Театр. Журнал драматургии и искусства. – М. : Вести, 1991. – № 5. – С. 190.

76. Касперавичюс М. М. Функции религиозной и светской символики / М. М. Касперавичюс. – Л. : Знание, 1990. – 32 с.

77. Квіт С. М. Основи герменевтики : навч. посібник / С. М. Квіт. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2003. – 192 с.

78. Кисельов Й. М. Майстри театральної літератури / Й. М. Кисельов. – К. : Мистецтво, 1976. – 237 с.

79. Клековкін О. Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження) : монографія / О. Клековкін. – К. : КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.

80. Кобилецький Ю. Революцією народжений / Ю. Кобилецький // Куліш М. П'єси. Листи. – К. : Дніпро, 1969. – С. 3-27.

81. Коваль А. П. Крилаті вислови в українській літературній мові. Афоризми. Літературні цитати. Образні вислови / А. П. Коваль, В. В. Коптілов. – К. : Вища школа, 1975. – 335 с.

82. Когут О. Рецепція біблійних мотивів в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття / О. Когут // Наукові записки Острозької академії. – 1999. – Т. II : Виховання молодого покоління на принципах християнської моралі в процесі духовного відродження України. – Ч. II. – С. 415–421.

83. Кодак М. П. Поетика як система : літературно-критичний нарис / М. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 158 с.

84. Кореневич М. Л. Драматургія на зламі століть (використання іманентних зображально-виражальних засобів у драматургії першої третини ХХ ст. та драмах М. Куліша) / М. Кореневич // Вісник Міжнародного інституту лінгвістики і права. – 2001. – Вип. 3 : Літературознавчі студії. – С. 225–236.

85. Кореневич М. Л. Експресіонізм у М. Куліша – джерела? / М. Л. Кореневич // Слово і час. – 1998. – № 11. – С. 77–79.

86. Кореневич М. Л. Типологія та поетика драм Куліша у контексті європейської «нової драматургії» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.01 «Українська література» / Кореневич М. Л. – К., 2001. – 18 с.

87. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. М. Корнієнко / [мал. та худож. оформ. С. Маслобойщикова]. – К. : Факт, 1998. – 469 с.

88. Костенко Л. Поет, що йшов сходами гігантів / Ліна Костенко // Українка Леся. Драматичні твори. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5–58.

89. Костомаров М. І. Твори : у 2-х т. / М. Костомаров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – 233 с.

90. Костюк Ю. Творча і громадська діяльність Якова Мамонтова / Ю. Костюк // Мамонтов Я. Твори. – К. : Дніпро, 1988. – С. 5–35.

91. Кравченко А. Яків Мамонтов (1888–1940) / А. Кравченко // Історія української літератури ХХ століття : підручник : у 2-х кн. Кн. I : Перша половина ХХ ст. / [за ред. чл.-кор. НАНУ В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – С. 398–401.
92. Криловець А. О. Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми / А. О. Криловець. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 256 с.
93. Кудрявцев М. Г. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст. / Кудрявцев Михайло Григорович. – Кам'янець-Подільський : Оіум, 1997. – 272 с.
94. Кузякіна Н. Б. Леся Українка и Александр Блок: Литературно-критический очерк / Н. Б. Кузякіна. – К. : Рад. письменник, 1980. – 167 с.
95. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії : в 2 ч. Ч. 1. / Н. Кузякіна. – К., 1958. – 263 с.
96. Кузякіна Н. Б. П'єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія / Н. Б. Кузякіна. – К. : Рад. письменник, 1970. – 454 с.
97. Куліш М. Г. Твори : у 2-х т. Т. 1 : П'єси / [упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та ком. Л. С. Танюка] / М. Г. Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – 509 с.
98. Куліш М. Г. Твори : у 2-х т. Т. 2 : П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / [упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та ком. Л. С. Танюка] / М. Г. Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – 878 с.
99. Культурологія: українська та зарубіжна культура: навч. посіб. / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко та ін. ; за ред. М. М. Заковича. – 2-е вид., стер. – К. : Знання, 2006. – 567 с. – (Вища освіта ХХІ століття).
100. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Лесь Курбас / [упоряд. і прим. М. Лабінського ; передм. Ю. Бобошка]. – К. : Дніпро, 1988. – 518 с.
101. Курбас Л. Про символічний театр і театр О. Олеся / Л. Курбас // Лабінський М. «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 34–37.

102. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностранный язык» / В. А. Кухаренко / [2-е изд., перераб.]. – М., 1988. – 192 с.
103. Кьеркегор С. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал. Наслаждение и долг / С. Кьеркегор. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 416 с.
104. Лабінський М. «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / М. Лабінський. – К. : Мистецтво, 1991. – 316 с.
105. Ласло-Куцюк М. Драматургія / М. Ласло-Куцюк // Українська радянська література. – Бухарест : Критеріон, 1975. – С. 83–110.
106. Ласло-Куцюк М. П'єса як структура / М. Ласло-Куцюк // Засади поетик. – Бухарест : Критеріон, 1975. – С. 282–315.
107. Ласло-Куцюк М. Шукання форми : Нариси з історії української літератури ХХ ст. / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1980. – 327 с.
108. Лебедів Н. Гастролі «Березоля» – «Мина Мазайло» / Н. Лебедів // Вечернее радио. – 1929. – 19 апреля.
109. Левченко О. Європейські рефлексії української драми початку ХХ століття. Олександр Олесь / О. Левченко // Український театр ХХ століття. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 36–70.
110. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посібник / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.
111. Липова Г. В. Художні засоби українського театру 70–80-х років (структурно-композиційні принципи, художні моделі, семантика прийомів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво» / Липова Г. В. – К., 1997, 23 с.
112. Лосев А. Ф. Из ранних произведений / А. Ф. Лосев / [вступ. ст. А. А. Тахо-Годи, Л. А. Гоготишвили]. – М., 1990. – 656 с.
113. Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : В 3-х т. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 413–447.

114. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : В 3-х т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 3 : Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века. – С. 9–21.
115. Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917–1934 / Ю. Луцький. – К.: Гелікон, 2000. – 248 с.
116. Лысенко С. А. Романтика борьбы и созидания. Романтическое стилевое движение в советской драматургии 20–30-х годов / С. Лысенко. – Минск : Изд-во БГУ, 1982. – 128 с.
117. Мамонтів Я. До питання про класифікацію літературних образів (класифікація образів драматичних) / Я. Мамонтів // Літературна критика. – 1936. – № 1 – С. 62–85.
118. Мамонтів Я. Над безоднею : драма в 3-х актах / Я. Мамонтів. – Х. : Держ. вид-во України, 1922. – 44 с.
119. Мамонтів Я. Про драматичні дебюти 1923–1924 / Я. Мамонтов // Червоний шлях. – 1924. – № 7. – С. 199–204.
120. Мамонтов Я. Коли народ визволяється / Я. Мамонтов // Шляхи мистецтва. – 1923. – № 5. – С. 17–38.
121. Мамонтов Я. Твори / Я. Мамонтов – К. : Держ. вид-во, 1962. – 584 с.
122. Мамонтов Я. Твори / Яків Мамонтов. – К. : Дніпро, 1988. – С. 528–550.
123. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – К. : Мистецтво, 1967. – 327 с.
124. Мамонтов Я. Українська драматургія переджовтневої доби (1900–1917) / Я. Мамонтов // Червоний шлях. – 1926. – № 11–12. – С. 176–203.
125. Малютіна Н. Пародійна стилізація містерії і трагедії в українській драматургії (кінець XIX – початку XX ст.) / Н. Малютіна // Історико-

літературний журнал Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова. – 2005. – № 11. – С. 95–110.

126. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія / Н. Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 352 с.

127. Матющенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття / А. Матющенко. – К.: ПЦ «Фоліант», 2004. – 125 с.

128. Метерлінк М. Избранное / Морис Метерлінк / [пер. с нем.]. – М.: «Гудьял-Пресс», 1999. – 528 с. (Серія «Театр»).

129. Михайлин І. Л. Жанр трагедії в українській радянській драматургії: питання історії і теорії / І. Л. Михайлин. – Х.: Вища школа, 1989. – 152 с.

130. Михайлин І. Ми йшли під прапором одним / І. Михайлин // Вітчизна. – 1988. – № 11. – С. 186–189.

131. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття / Н. Мірошніченко // Український театр ХХ століття. – К.: ЛДЛ, 2003. – С. 4–35.

132. Моклиця М. В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / М. В. Моклиця. – К., 1999. – 33 с.

133. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / Володимир Моренець. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 327 с.

134. Мороз Л. Сто рівноцінних правд: Парадокси драматургії Володимира Винниченка / Л. Мороз. – К., 1994. – С. 5–191.

135. Мочалов Ю. Композиция сценического пространства (Поэтика мизансцены): учеб. пособие для учеб. заведений культуры / Ю. Мочалов. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.

136. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.

137. Николишин С. Націоналізм у літературі на Східних Українських Землях / С. Николишин. – Париж, 1938. – 48 с.
138. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Ч. I. / Фрідріх Ніцше / [з нім. переклав А. Онишко] // Всесвіт : журнал іноземної літератури. – К. : Радянський письменник, 1990. – № 9. – С. 134–154.
139. Одарченко П. Українська література : зб. вибр. ст. / П. Одарченко / [ред. О. Зінкевич ; авт. передм. В. Іванисенко]. – К. : Смолоскип, 1995. – С. 108–135.
140. Олесь О. Твори : в 2-х т. Т. 1 : Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира / Олександр Олесь / [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990. – 959 с.
141. Олесь О. Твори : в 2-х т. Т. 2 : Драматичні твори. Проза. Переклади / Олександр Олесь / [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990. – 683 с.
142. Олійник О. І. Початки символізму в українській драмі (на матеріалі творчості О. Олесь та С. Черкасенка) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 / Олійник О. І. – К., 1994. – 182 с.
143. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація искусства и другие работы : сб. / Хосе Ортега-и-Гассет / [пер. с исп.] – М. : Радуга, 1991. – 639 с. (Антология литературно-этической мысли).
144. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / Х. Ортега-и-Гассет / [2-е изд. ; пер. с исп. А. Гелескул, А. Матвеев, С. Воробьев ; сост., общ. ред. и предисл. А. М. Руткевич]. – М. : ИНФРА-М; Весь мир, 2000. – 701 с.
145. Острик М. М. Драматургія / М. М. Острик // Історія української літератури : у 8 т. Т. 6 : Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917–1932) / [відп. ред. С. А. Крижанівський ; авт. тому : Б. С. Буряк, А. О. Ковтуненко, Б. Л. Корсунська та ін.]. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 142–145.
146. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави / [пер. с фр.]. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

147. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 448 с.
148. Панченко В. Арки і шибениці (Драматургія Миколи Куліша) / В. Панченко // Дивослово. – 1996. – № 11. – С. 3–10.
149. Пахаренко В. Поєдинок з Левіяфаном. Міт і псевдоміт в українській літературі 20-х років / В. Пахаренко. – Черкаси: Відлуння, 1999. – 192 с.
150. Пашник О. Теоретичні проблеми універсально-культурного аналізу в сучасному літературознавстві / О. Пашник // Слово і час. – 2004. – № 7. – С. 57-61.
151. Петров В. ВАПЛІТЕ / В. Петров // Діячі української культури (1920-1940 рр.). Жертви більшовицького терору. – К. : Воскресіння, 1992. – С. 47–48.
152. Петровский М. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова / М. Петровский. – К. : Дух і Література, 2001. – 367 с.
153. Пінчук Ю. А. Микола Іванович Костомаров / Ю. А. Пінчук. – К. : Наукова думка, 1992. – 232 с.
154. Піхманець Р. За золотий вінець України / Р. Піхманець // Хроніка 2000 : Український культурологічний альманах. – К. : Довіра, 1993. – № 5 (7). – С. 175–183.
155. Плахтій Т. «А вино – як кров» (Християнська символіка драм Миколи Куліша) / Т. Плахтій // Українська мова та література. – 2004. – № 391. – С. 7–9.
156. Плахтій Т. Драматичний твір в аспекті психоаналізу (на матеріалі п'єс М. Куліша) / Т. Плахтій // Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Т. Шевченка. – 2001. – № 8. – С. 153–159.
157. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея, 1998. – 293 с.

158. Працьовитий В. С. Національний характер в українській драматургії 20-30-х років ХХ століття / В. С. Працьовитий. – Л. : ТзОВ «Ліга-Прес», 1999. – 282 с.
159. Працьовитий В. С. Українська драматургія 20 – 30-х років ХХ століття. Жанрова модифікація / В. С. Працьовитий. – Л. : ТзОВ «Ліга-Прес», 2001. – 132 с.
160. Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся : передмова / Р. Радишевський // Олесь О. Твори : В 2-х т. / [упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. : Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – 959 с.
161. Речка А. М. Жанрова специфіка «драми для читання : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Речка А. М. – К., 2002. – 20 с.
162. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. ст. / [отв. ред. Б. Ф. Егоров]. – Л. : Наука, 1974. – 300 с.
163. Родько М. Д. Доби нової знак : літературно-критичний нарис / М. Д. Родько – К. : Рад. письменник, 1987. – 269 с.
164. Ролан Р. Думки про мистецтво / Ромен Ролан. – К. : Мистецтво, 1977. – 352 с.
165. Рулін П. Рецензія на п'єси «Веселий Хам» та «Батальйон мертвих» Якова Мамонтова / П. Рулін // Життя і революція. – 1926. – № 11. – С. 108.
166. Савицька Л. Л. Мистецтво Харкова на зламі сторіч Л. Л. Савицька // Сучасне мистецтво : наук. зб. – Вип. VII. – К. : ІПСМ, 2010. – С. 265–270.
167. Самосознание европейской культуры ХХ века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – 366 с.

168. Свербилова Т. Драматургія / Т. Свербилова // Історія української літератури ХХ століття : підручник : у 2-х кн. Кн. І. Перша половина ХХ ст. / [за ред. чл.-кор. НАНУ В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – С. 368–391.
169. Семенюк Г. Ф. Біля джерел : драматургічний процес на Україні в роки Жовтня та громадянської війни / Г. Ф. Семенюк. – К. : Т-во «Знання» УРСР, 1989. – 46 с. (Сер. 6. Література і мистецтво, № 11).
170. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років: конфлікти, характери, жанри : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Семенюк Г. Ф. – К., 1992. – 63 с.
171. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років : посібник для вчителя / Г. Ф. Семенюк. – К. : РВЦ Проза, 1993. – 201, [2] с.
172. Серажим К. С. Ідейно-естетичні пошуки в українській драматургії 20-30-х років ХХ ст. (еволюція соціальної драми) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Серажим К. С. – Л., 1991. – 16 с.
173. Скиба С. М. Художній час і художній простір у творчості Лесі Українки : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Скиба С. М. – Кіровоград, 1998. – 17 с.
174. Словник іншомовних слів / [за ред. члена-кореспондента АН УРСР О. С. Мельничука]. – К. : Головна редакція УРЕ, 1974. – 775 с.
175. Словник символів культури України / [за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка, В. В. Куйбіди]. – 3-є вид. – К. : Міленіум, 2005. – 352 с.
176. Слюсаренко О. С. Український символізм в контексті європейської культури: автореф. дис. канд. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.12 «Українознавство» / Слюсаренко О. С. – К., 2008. – 19 с.
177. Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–28 року / Ю. Смолич // Життя й революція. – 1928. – № 9. – С. 146–158.

178. Стех М. Р. «Революція маленької людини» у ранніх п'єсах Миколи Куліша / М. Р. Стех // Сучасність. – 2004. – № 11. – С. 107–118.
179. Сухино-Хоменко В. Нотатки про театр / В. Сухино-Хоменко // Радянський театр. – 1929. – № 1. – С. 16-24.
180. Театральний диспут // Радянський театр. – 1929. – № 2–3. – С. 83–113.
181. Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика : учеб. пособие для вузов / Б. В. Томашевский / [вступ. ст. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 334 с.
182. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.
183. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: структура и семантика / В. Н. Топоров / [отв. ред. Т. В. Цивьян]. – М. : Наука, 1983. – С. 227–285.
184. Українка Л. Вибране: Поезії, поеми, драматичні твори / Леся Українка. – К. : Дніпро, 1977. – 637 с.
185. Українка Л. Драматичні поеми / Леся Українка / [упоряд. А. Полотай ; іл. худож. В. Василенка]. – К. : Дніпро, 1983. – 495 с. : іл.
186. Український драматичний театр. Т. I. : Дожовтневий період / [Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського НАНУ]. – К. : Наукова думка, 1967. – 515 с.
187. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
188. Франко І. Я. Твори : в 2-х т. Т. 2 : Оповідання / Іван Франко / [приміт., упоряд. М. Гончарука]. – К. : Дніпро, 1986. – 557 с.
189. Франко І. Я. Твори : в 3-х т. Т. 1 : Поезії. Поеми / Іван Франко / [упоряд. і прим. М. С. Грицюти]. – К. : Наукова думка, 1991. – 665 с.
190. Фрейд З. Будущее одной иллюзии. Сумерки богов / З. Фрейд / [сост. и общ. ред. А. А. Яковлева]. – М. : Политиздат, 1990. – С. 94–142.

191. Фрейд З. Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд / [вступ. ст., примеч. Б. Г. Херсонский]. – К. : Здоровья, 1991. – 383 с.
192. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге : сб. / Мартин Хайдеггер / [пер. с нем. ; под ред. А. Л. Доброхотова]. – М. : Высш. школа, 1991. – 192 с. (Библиотека философа).
193. Хализев В. Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 261 с.
194. Хороб С. Літературно-мистецькі знаки життя (Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. – 390 с.
195. Хороб С. На літературних теренах : Дослідження, статті, рецензії / С. Хороб. – Івано-Франківськ, 2006. – 410 с.
196. Хороб С. І. Слово-образ-форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження) / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – 200 с.
197. Хороб С. І. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття в системі модерністського художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С. І. Хороб. – Л., 2002. – 46 с.
198. Хороб С. Українська драматургія 20–30-х років у Західній Україні та діаспорі / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 2008. – 192 с.
199. Хороб С. І. Українська драматургія: кризь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми) : зб. ст. / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. – 200 с.
200. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) : монографія / Степан Хороб Степан. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.
201. Хороб С. І. Українська релігійна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2001. – 144 с.

202. Хрестоматія з теорії драми: Особливості драматичного мистецтва XIX–XX ст. / [упоряд. П. П. Нестеровський]. – К.: Мистецтво, 1988. – 224 с.
203. Черкасенко С. Твори: в 2-х т. / С. Черкасенко. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – 891 с.
204. Чудакова М. О. Михаил Булгаков: эпоха и судьба художника / М. Чудакова // Булгаков М. А. Избранное / [сост., авт. послесл. М. О. Чудакова; худож. И. И. Бабаянц]. – М.: Просвещение, 1991. – С. 337–383.
205. Шевченко Й. «Ножиці» в театрі / Й. Шевченко // Критика. – 1929. – № 6. – С. 96–117.
206. Шевченко Й. По столичних театрах за сезон / Й. Шевченко // Комуніст. – 1928. – 20 травня.
207. Шевчук О. До проблеми «суспільство і особистість» у творчості Миколи Куліша / О. Шевчук // Дивослово. – 1994. – № 5–6. – С. 60–62.
208. Шоу Б. Избранные пьесы / Бернард Шоу Б. / [пер. с англ.; сост., авт. предисл. А. Г. Образцова; коммент. Ю. Г. Фридштейна]. – М.: Просвещение, 1986. – 256 с.
209. Шумахер Э. Жизнь Брехта / Эрнст Шумахер / [пер. с нем., науч. ред. И. Фрадкина]. – М.: Радуга, 1988. – 352 с.
210. Щур Н. О. Місце Якова Мамонтова у процесі інтерпретації постаті та творчості Тараса Шевченка / Н. О. Щур // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць. – К., 2002. – Вип. 2. – С. 118–124.
211. Щур Н. О. Модерна драма Якова Мамонтова / Н. О. Щур // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Рівне, 2000. – Вип. XII. – С. 72–80.
212. Щур Н. О. Повість «Захар Беркут» в інтерпретації Я. Мамонтова / Н. О. Щур // Літературознавчі студії. – К., 2002. – Вип. 2. – С. 341–346.

213. Щур Н. О. Поетика експресіонізму в драматургії Я. Мамонтова / Н. О. Щур // Гуманітарна освіта в профільних вищих навчальних закладах: проблеми і перспективи : Матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф. : у 2-х т. – К. : НАУ, 2005. – Т. 2 – С. 181–182.

214. Щур Н. О. Творчість Якова Мамонтова як лібретиста / Н. О. Щур // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : зб. наук. праць. – К., 2002. – Вип. 1. – С. 153–162.

215. Щур Н. О. Театральна публіцистика Якова Мамонтова: до проблеми полеміки з Лесем Курбасом / Н. О. Щур // Сучасний погляд на літературу : зб. наук. праць. – К., 2001. – Вип. 5. – С. 80–88.

216. Щур Н. О. Художня своєрідність ранньої драматургії Я. Мамонтова / Н. О. Щур // Літературознавчі студії. – К., 2001. – Вип. 1. – С. 286–295.

217. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [сост. В. Андреева и др.]. – М. : Локид; Миф, 2000. – 576 с.

218. Эренгресс Б. А. Художественная культура тоталитарного общества / Б. Эренгресс // Мировая художественная культура : учеб. пособие : [колл. авт. : Б. А. Эренгресс, В. Р. Арсеньев, Н. Н. Воробьёв и др. ; под ред. Б. А. Эренгресс]. – М. : Высш. школа, 2001. – С. 410–436.

219. Эстетика : словарь / [под общ. ред. А. А. Беляева и др.]. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.

220. Юнг К. Избранное / К. Юнг / [пер. с нем. : Е. Б. Глушак, Г. А. Бутузов, М. А. Собуцкий и др. ; отв. ред. С. Л. Удовик]. – Минск : ООО «Попурри», 1998. – 448 с.

221. Юнг К.-Г. Юнг о современных мифах : сб. трудов / Карл Густав Юнг / [пер. с нем.]. – М. : Практика, 1994. – 252 с.

222. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці: Українська та польська літературна критика раннього модернізму / Сергій Яковенко. – К. : Часопис «Критика», 2006. – 295 с.