*Олександра Бєляєва*

♦

# ПОЕТИКА РАННЬОЇ ДРАМАТУРГІЇ Я. МАМОНТОВА У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ "НОВОЇ ДРАМИ" ВІД НАТУРАЛІЗМУ ДО СИМВОЛІЗМУ

*У статті досліджується поетика драм Я. Мамонтова "Над безоднею", "Третя ніч", "Веселий Хам" у контексті художнього руху "нової драми" від натуралізму до символізму і подекуди знов до натуралізму. У даних п'єсах спостерігається вплив драматургії С. Пшибишевського, виявляються жанрові ознаки драми-притчі та епічного театру.*

***Ключові слова**: контекст, нова драма, символізм, натуралізм, драма-притча.*

*The poetics of such dramas by Jackiv Mamontov as "Over the chasm", "The third night" and "A big cad" has been investigated in the article. The plays were researched in the so called "new drama" context-from naturalism to symbolism and again from symbolism to naturalism.*

*The influence of Shibishevskiy's plays can be noticed in some plays. We came across some genre traces of drama-parable and an epical theatre.*

***Keywords**: context, new drama, symbolism, naturalism, drama-parable.*

Злам XIX — XX століть у драматургії і літературі в цілому — період гострої ідейної боротьби та художніх шукань. У драматургії це ще і час, коли відбуваються значні зміни і в самій структурі драматичного твору, утверджується в правах п'єса особливого типу, яка увійде в літературу під назвою "нова драма". Як зазначає Л. Борисова, ця назва не випадкова. "Нова драма" у багатьох відношеннях була запереченням старого, "аристотелівського театру" [3, 3]. З виникненням "нової драми" поширюються жанри соціальної, психологічної і інтелектуальної "драми ідей", які були надзвичайно продуктивними у драматургії XX ст. Термін "нова драма" в літературознавстві застосовується для позначення особливого світобачення, драматургічних стилів та прийомів творчості тих драматургів, які на рубежі XX ст. намагалися відійти від аристотелівського канону драми. Сюди відносять п'єси

© Олександра Бєляєва, 2007

таких різних драматургів, як Г. Ібсен і А. Стріндберг, Е. Золя і Г. Гауптман, Б. Шоу і М. Метерлінк, Л. Андрєєв і А. Чехов та інші, причому у творчості багатьох з них відчутні впливи протилежних і разом з тим нерідко перехрещених художніх методів і стилів: натуралізму і символізму. Подібної точки зору дотримується Н. Мірошниченко, яка вважає, що класичний натуралізм у "чистому" вигляді не був властивий українському драматургічному модернізму, але виявляється як окремі елементи, здебільшого у поєднанні з символізмом [Див.: 12]. Засновником "нової драми" справедливо вважають Г. Ібсена, творця психологічної драми і філософської "драми ідей", найяскравішого представника драми "реального символізму", вплив яких позначився на українській драматургії цього періоду. Драматурги XX століття орієнтувались на символічну драму, ознаки якої чи не вперше в українській літературі визначив у статті "Драма живих символів" М. Вороний. Відомий критик і театрознавець вважає фундаторами "нової драми" Г. Ібсена, С. Пшибишевського, С. Виспянського, Г. Гауптмана, А. Чехова, В. Винниченка. "Вони утворили нову концепцію драми, дали їй іншу будову і характер" [5, 165].

Нова драма, за спостереженнями М. Вороного, "... малює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється в психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план" [5, 165].

Символістська драма в пореволюційній літературі та мистецтві поступово трансформується у напрямі алегоризації, оскільки сама ідеологія, тип мислення 20-х років XX ст. спрямовував до "затвердівання смислів", уникнення багатозначущості, у зв'язку з чим символ алегоризується, профанізується його метафізична сутність, що спостерігається у деяких творах Миколи Куліша, Івана Дніпровського, Євгена Кротевича та інших, або модифікується на рівні окремих елементів поетики й естетики, як це помітно у перших драматичних етюдах Якова Мамонтова. За спостереженнями С. Хороба, це й стало причиною того, що вони лишилися майже не поміченими критикою в контексті тогочасних драм, які відображали цілковито нові, "соціалістичні" реалії й виробляли абсолютно не схожу на попередню

систему прийомів естетичного зображення. Більше того, ця декадентська спрямованість символістських поетикальних засобів у перших драматургічних творах Якова Мамонтова і пізніше не раз слугувала підставою для їх ігнорування у визначенні стильової палітри драматурга або ж трактувалася як декадентизм, анахронізм та псевдомодерністський антураж [15, 207]. Так, аналізуючи ранні п'єси Якова Мамонтова (ліричну драму "Дівчина з арфою", драматичні етюди "Захід", "Dies irae", "Третя ніч" і драму "Над безоднею"), О. Білецький писав, що "пожовклою книжкою дхне від їхніх дієвих осіб і від їхніх настроїв. Проносяться тіні Г. Ібсена, С. Пшибишевського, З. Тетмаєра, В. 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 лишень 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" [1, 13].

На думку С. Хороба, це пояснюється, вочевидь, тим, що, з одного боку, такі драматургічні символістські спроби й справді хибували якоюсь вторинністю художніх прийомів, мистецькою обмеженістю і схематичністю образів (такими сприймаються, приміром, Статуя Науки, безкровні, з кістлявими руками наукові абстракції з твору "Дівчина з арфою"), а з другого (як це не парадоксально) — конкретними ідейно-естетичними завданнями, що їх ставили перед собою на той час творці українського драматургічного символізму: будь-яким чином заперечувати інші, немодерністські типи художнього мислення або й такі, що були в опозиції до нього [15, 207].

Доцільно розглядати драматургію Я. Мамонтова у контексті новаторства символістської драми, у зв'язку з чим самий тип художнього мислення символістів потребує теоретичного осмислення і аналізу. Ми покликаємось на сучасне розуміння явища символізму, що знайшло обґрунтування у працях Т. Гундорової, Л. Мороз, Н. Мірошниченко. Заперечуючи міметичний принцип у мистецтві, символісти втілювали у художньому образі знаковість полісемантичного символу (варто згадати тезу про зміну єдиної картини світу М. Хайдеґґера). Вищою реальністю декларувався "інший світ", ніколи до кінця непізнаваний у своїй глибині. Цю здатність символу вказувати на щось

поза собою, значно ширше, ніж його предметне значення, плідно застосовував у театральній практиці Лесь Курбас. Згідно з естетикою Леся Курбаса, символ — "це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображує і викликає асоціацію всієї речі; знак, якого форма менша, ніж уся зображена річ" [7; 58].

Варто звернутися до драми Я. Мамонтова "Над безоднею", яка хоча і відповідає жанровим ознакам мелодрами і драми настрою, суґестії, містить певні ознаки символізму. Вже сам заголовок драми "Над безоднею" Я. Мамонтова набуває символічного характеру, що передає стан людини у ситуації складного випробування, а водночас і її намагання вирватись із безодні (духовної, фізичної, наприклад, родинного оточення, любові дружини).

У драмі Я. Мамонтова "Над безоднею" розгортається екзистенційний конфлікт митця з самим собою, який осмислюється у філософсько-естетичному ракурсі та виражається за допомогою поетичного переживання героїв, викликаного сугеруючими образами моря, бурі, пісні. Почасти риторика висловлювання сягає напруги поетичних сповідей у монологах пана Яна.

**Ян.**... *Це сталося саме в той день, коли я вернувся з Риму, де цілий рік студіював музику.... Прибувши до рідного міста, я зараз же кинувся одшукувати свою дружину: за рік перед тим — ви, може, чули про це? — я був покинув її... недужою... без куска хліба... і з двома дітьми на руках... (З сарказмом). Цього, бачите, вимагав мій музичний талан! Я мусив бути великим творцем і мав право ні з ким і ні з чим не рахуватися!... Я надто пізно вернувся до них: вони застудилися і через короткий час померли... одно за другим..."* [9; 34 — 35].

Тягар усвідомленого гріха лягає на плечі композитора, позбавляючи його здатності писати музику. На основі цього прикладу моделюється мелодраматична (у розумінні емоційної сутності і характеру розкриття конфлікту) історія руйнування таланту, яка набуває ліричного характеру завдяки крайньому суб'єктивізму висловлювань героя. Відчуття провини перед родиною зламало пана Яна. Однак ця трагічна історія життя композитора ніби моделює сюжет трагедії, яка містить усвідомлення власної провини і кари за це.

Бурхливе море пристрасті поглинає Зою і Данила, і це символізує безмежну і всепідкоряючу силу природного тяжіння до кохання, реалізації творчого таланту. Тільки море, на думку головного героя, може навіяти думку про щастя. Навіть пан Ян дотримується подібної

думки: *вам — би було поселитися серед німої пустелі, а не коло шумного моря* [9; 36]. Герої драми перебувають в очікуванні бурі. Море напередодні загибелі Зої стає кольору крові — це саме мистецтво вимагає жертвоприношення.

Драматургія Я. Мамонтова раннього періоду, яка представлена ліричною драмою "Дівчина з арфою" (1914-1917), драматичними етюдами "Dies irae", "Третя ніч", "Захід" (1918), драмою "Над безоднею", яка була написана 1919 -1920 рр., створювалася під впливом європейської "нової драми" Г. Ібсена, Г. Гауптмана, С. Пшибишевського, М. Метерлінка, А. Чехова. Так, у драмі Я. Мамонтова "Над безоднею" спостерігаємо характерну для драм С. Пшибишевського "Сніг" та "Бенкет життя" "внутрішню дію". Екзистенційно-психологічний конфлікт розгортається у роздвоєній свідомості героїв С. Пшибишевського. Так, у драмі "Бенкет життя" головна героїня Ганка розривається між двома почуттями: коханим Вацлавом і покинутою нею дитиною, яку їй не дозволяють бачити. Ця роздвоєність призводить її до руйнації фізичної і духовної. Її самогубство сприймається як визволення її духу, спроба подолання внутрішньої драми.

Конфлікт розгортається так, що реальні постаті є частинами свідомості героїні, що зосереджує увагу глядача на механізмах переведення зовнішньої дії у внутрішню і навпаки: матеріалізація чуттєвого світу роздвоєної свідомості Ганки дається взнаки у драматичній колізії: Ганка — Вацлав — дитина.

Подібні спроби переходу зовнішньої дії у "внутрішню дію" і навпаки спостерігаємо також у п'єсі С. Пшибишевського "Сніг". Образи тихої, спокійної дружини Бронки та "необузданої" Єви передають внутрішню роздвоєність головного героя Тадеуша між раціональним та інтуїтивним, свідомим та підсвідомим. Тадеушу здавалося, що одружившися з тихою Бронкою, він позбавиться думок про Єву. Але вже у розмові з братом з 1-го акту у нього пробуджуються ті приглушені почуття, які він намагався заховати від себе. А коли Тадеуш зустрічається з Євою, то відчуває, що не зможе вже заспокоїтись, бо ця зустріч виявляє його справжні почуття.

**Тадеушъ.** *Єва, прошу тебя, умоляю, остав ты насъ въ покое.*

**Єва.** *Нетъ, для тебя уже покоя не будетъ.*

**Тадеушъ.** *Я знаю, знаю это. Но Бронка его будеть иметь, по крайній мере* [14, 17-18].

Смерть Бронки сприймається як необхідний спосіб подолання роздвоєння свідомості героя, що виявляє авторську тенденційність.

У драмах С. Пшибишевського (“Сніг” та “Бенкет життя”) і в драмі Я. Мамонтова “Над безоднею” спостерігаємо ознаки натуралізму, а саме відтворення нестилізованої і неприкрашеної дійсності і деталізації матеріальних аспектів людського існування. Натуралізм тяжів до детального, майже фотографічного відтворення дійсності, застосування методів фізіології чи клінічної медицини. Проявилося це і в акцентуації патологічних станів — деградацій, маній, божевілля. Так, роздвоєність свідомості Тадеуша і Ганки з драм С. Пшибишевського та Данила з драми Я. Мамонтова “Над безоднею” доводить їх до божевілля, що спостерігаємо у розв’язках цих драм.

Публіцистична збірка “На театральних роздоріжжях” Я. Мамонтова відбиває ґрунтовний інтерес до драматичних надбань Г. Ібсена, Г. Гавптмана, А. Чехова, С. Пшибишевського, отож не випадково, що саме в цей період він осмислює і освоює досягнення західноєвропейської драми: “Через творчість Г. Ібсена, Г. Гавптмана, А. Чехова, С. Пшибишевського в ХХ столітті набуває зовсім іншого характеру сама театральна дія: вона робиться психологічною. Духове життя так збагачується і витончується, що для зовнішніх подій не лишається місця. Тепер перед глядачем розмотується клубок складних психологічних ситуацій, що мусить порушувати їх не ефективним зовнішнім виразом, а глибоким внутрішнім змістом. Зовнішній рух робиться зовсім нецікавим і відсувається на задній план. Таким чином, в найкращих театрах висувається принцип літературності, і до нього пристосовується театральний процес” [10; 10]. У драмі “Над безоднею” Я. Мамонтова образи панни Зої і панни Марії сприймаються як матеріалізовані частини свідомості Данила. Образ панни Зої є символом творчості, мистецтва в душі художника: він абсолютно позбавлений реалістичного антуражу, героїня постійно декларує естетичні гасла, що мистецтво — це абсолют, а митець *“покликаний до вищої мети і ні перед чим не повинен зупинятися”* [9; 10]. Не випадково автор дав героїні таке ім’я, бо воно походить від грецького слова “життя”. Вона дійсно відкриває Данилу справжній сенс його життя. Зоя приходить для того, щоб визволити творчий дух актора. Тому її постать не стільки індивідуалізована, скільки є рупором певних ідей.

Ім’я Марини в драмі “Над безоднею” тісно пов’язане з образом

моря, вона своїм бурхливим коханням намагалася, але так і не змогла створити Данилові інший світ замість творчого натхнення. Ілюзія сімейного щастя швидко розвіюється, вона не в силі спинити коханого ні своєю жагою, ні нагадуванням про його обов'язки батька. Смерть Данила, який кидається в море на поклик Зоїної пісні, є екзистенційним вибором і є визволенням його творчого духу з-під влади буденного життя.

**Ян...** *для великого числа людей день визволення — день смерти* [9; 39].

Герой драми "Над безоднею" Данило Білогор намагається стримати акторський талан і переконати себе та свою дружину в тому, що *"людина може бути щасливою і поза своїм таланом..."* [9; 10]. Але характер розвитку драматичної дії, що вбирає життєві долі двох митців, переконує в тому, що талант — та фатальна сила, яка тяжіє над творчою особистістю. І це самозаперечення заводить героя у безодню, вихід з якої він бачить у смерті. Переведення дії у внутрішній метафізичний простір є шляхом для виявлення ознак символізації дії.

Автор у своїй драмі "Над безоднею" змальовує змагання людини з долею, реалізацію ідеї помсти, фатуму, чогось об'єктивного, непідвладного людській суб'єктивності, у чому на рівні драматичного пафосу проявляється жанрова специфіка трагедії. Створюється враження, ніби щось надлюдське (фатальне) керує долею головних героїв (Данила Білогора, пані Марини, панни Зої). Данило Білогор і панна Зоя розуміють, що вони "покликані". Для панни Зої: "*Покликаний — це раб, але вільніший всіх на світі, і коли він захоче... визволитися з неволі свого покликання! то лише сам на себе накличе Божий гнів*" [9; 14], "*Божий гнів — дуже грізний для покликаних до вищої мети. Пане Данило... Не думайте, що ці мури заховають вас од очей розгніваного Бога. О, ні...*" [9; 28]. Але Данило переконаний, що повернути своє покликання неможливо, бо він відмовився від свого призначення, пізнав, "що таке любов", і втратив своє "чисте серце" [9; 28].

Як і у драмах С. Пшибишевського "Сніг" та "Бенкет життя", у драмі "Над безоднею" ліризація мелодраматичного сюжету і метафізичне насичення поетики драматичної дії сприяють акцентуації ознак трагедійного пафосу, що надає висловлюванню містичної узагальненості, символізації.

Ознаки символістської поетики наявні і у драматичному етюді

Я. Мамонтова "Третя ніч", що нагадує ескізний малюнок про саможертовність сестри-жалібниці Юлії, військового лікаря Віктора Павловича, баби-жалібниці у ситуації військових дій і небезпеки смерті. За відданість сестру-жалібницю хворі прозвали мадонною, навіть божевільні схилялися перед величчю і красою Юлії. Драматичний етюд "Третя ніч" — це драма пізнання, що суґерує читача, вербальними та позавербальними засобами створює граничну ситуацію пізнання. Усіма засобами поетики нагнітається напруження, що викликає у глядача ситуацію пізнання чогось сутнісного, буттєвого, далекого від побуту і навіть смерті. Засобами поетики відтворюється внутрішній стан героїні і лікаря, нагнітання трагізму ситуації сприяє вибуху почуттів героїв: читач здогадується про те, що герої відкрили у собі новий світ кохання. Лікар інтуїтивно осягає відчуття гармонії, в нього пробуджуються почуття краси, творчості, гуманізму.

**Лікар.**... *ніякими хмарами міжнородного бузувірства і ворожнечі не можна закрити того, ради чого варто жити: вічно прекрасних ліній загального людського обрію!* [11, 23].

Зміна стану лікаря вмотивована враженнями від стану безнадійно закоханої Юлії.

Розв'язка побудована так, що у глядача несподівано змінюється відчуття безнадії й приреченості попри те, що поетика тексту (ремарки, образність, а саме: колористика, експресивні тропи) навіює враження про абсурдність кохання в ситуації неминучої смерті. Остання ремарка передає чудо, яке відбувається у душі Юлії, що наповнюється відчуттям гармонії і кохання. Вона своїм закоханим станом змінює стан божевільного.

*... Вглядівши панну Юлію, божевільний раптом міниться; тихими боязкими кроками підходить він до сестри-жалібниці, побожно становиться на коліна, пригортається до неї здоровою рукою і ласкавиться з ніжним, жалібним шепотом* [11, 29].

Тяжіння до художнього узагальнення дається взнаки і у написаній трохи пізніше п'єсі "Веселий Хам". За спостереженнями Й. Кисельова, "поставивши собі завданням змалювати назрівання і початок революції у великому місті, створити образи представників революції, драматург не зумів остаточно позбавитися впливу абстрактної символіки: напучування тіні розстріляного батька, поява коханої бале-

рини Лю Фрей в образі Арміди та лицарів у червоних масках" [6, 29]. У структуру дії вводиться біблійна притча про Хама, Ноєвого сина. За спостереженнями Н. Веремчук, притча тяжіє до розробки проблем світоглядного, філософського характеру, а тому її важливими прикметами є універсальність звучання, надсоціальний і надчасовий характер. Специфіка функціонування жанрової форми драми-притчі полягає в тому, що відтворені у фабулі конкретні життєві ситуації інтерпретують загальну ідею або модель притчі. Саме з цим пов'язані її афористичність та експресивність.

У п'єсі Я. Мамонтова "Веселий Хам" притчовий компонент проявляється на рівні драматургічної структури як параболізація дії драми. Художня трансформація притчі відбувається як на рівні змісту, так і на рівні форми. У висловлюваннях персонажів формується модель поведінки, оскільки план загального входить у структуру дії і утворює драматичну колізію. Так, драматург після відтворення реакції різних соціальних верств на революційні події ніби віддаляється від сюжетної колізії, вводячи текст притчі про Хама. Він, відповідно до соціально-історичної ситуації і театральної дискусії доби, надає конкретним фактам універсального значення. Таким чином, п'єса-притча сприймається одразу у двох планах — загальному та конкретному.

У 1-ому акті п'єси читач спостерігає ситуацію родинного конфлікту між поколіннями: революційним фанатизмом (самозреченням) матері Любові Павлівни Чарновецької, та суб'єктивізмом (індивідуалізмом) як ознаки митецької сутності сина Валерія.

Головний герой драми "Веселий Хам" Валерій — син революціонерів — відмовився брати участь у революційних подіях, відчуваючи несумісність покликання митця з обов'язками революціонера. Життєве і творче кредо Валерія з'ясовується під час його ідейної суперечки з товаришами, яка розгортається навколо нового твору поета. У власному творі Чарновецький використав біблійну притчу про Хама, Ноєвого сина. За концепцією Валерія, Хам — герой, щирий у проявах свого єства. Інші сини, побачивши батька п'яним, теж хотіли засміятися, але один з них був аскетом, другий — філістером, тому вони й не виявили справжньої позиції. Лише в особі Хама відбилася вся повнота життя, незалежність від громадської думки. У драмі Я. Мамонтова сам герой, автор власного твору, Валерій, вдається до

інтерпретації притчі в аспекті соціально-мистецької психології доби, характеризуючи узагальнені типи поведінки.

**Валерій.** *Трьома синами Ноя, на мій погляд, символізуються три основних сили людського життя. Хам — це мистецький, або гедоністичний початок у нашому житті, другий син — початок моральний, або аскетичний, а третій — діловий, або побутовий, чи там філістерський, як хочете* [8, 42].

Введення авторської інтерпретації притчі надає драматичній дії ознак епічності, тим більше, що уся дія є своєрідною ілюстрацією-коментарем до притчі.

Образ веселого Хама Валерій зробив своїм кумиром, проголосив себе його нащадком, прагнучи утвердити незалежне від суспільства мистецтво. Індивідуалізм Валерія, інтерпретований у його роз'ясненні притчі і у творі, протистоїть соціальним позиціям інших, що як натовп виявляють залежність від соціальних відносин, моралі, загальноприйнятої ідеології. Оскільки притча є певним типом сюжету, вона містить універсальні нарації для творів різних жанрів. У драмі Я. Мамонтова "Веселий Хам" певні групи персонажів сприймаються як одна дійова особа (Любов Павлівна, Ніна, Гельдман, Товариш Оль) і вступають у розмову з головним героєм оповіді (Валерієм): дають поради, коментують події та висловлюють ставлення до них. Це одна з ознак жанру притч. Багатоголосся натовпу, представлене у формі паралельних полілогів, розташованих у дві колонки, доводить, що мовлення втрачає ознаки характеристики персонажів і створює замальовок ситуації, що відповідає вимогам епічної драми. Також у структуру дії вводяться документи, революційні листи, і це також є ознаками епічного театру.

Другий акт п'єси "Веселий Хам" починається балом, який традиційно у драматургії слугує засобом викриття, зривання масок і з'ясування справжньої сутності переважно комедійних персонажів. У сприйнятті революційно налаштованої молоді бал постає як маніфестація. (**Сергій.**... *ми цей баль перемінимо в маніфестацію)* [8, 25].

Бал — модель динаміки тогочасних суспільно-культурних трансформацій. Прийом маскованого балу дозволяє виявити неоднозначність позицій натовпу, дистанцію між висловлюваннями і позиціями. Виникає асоціація з театром, балаганом, карнавалом. Цьому сприяє обговорення героями факту наявності масок. Так, один з героїв драми "Веселий Хам" Сергій Горовий, журналіст, вважає, що за масками

людей криється справжня їх сутність, яку вони не бажають бачити і тому ховаються за масками.

**Сергій.**... *для одних це — нігілізм, для других — естетизм, для третіх революція і т. д., а коли їм показати їх дійсний образ, то вони з жахом одрікаються від нього, цеб-то тікають самі від себе!* [8, 36].

Другий акт драми Я. Мамонтова виявляє структуру драми ідей, причому увага фокусується не лише на виборюванні тої чи іншої ідеї, позиції, а на тому, як проявляють себе герої під час цього агонального зіткнення.

Третій акт п'єси сприймається як екзистенційно-психологічна внутрішня драма, яка розгортається у свідомості і підсвідомості Валерія. За законами умовності, казковості зображується й психологічна зміна у свідомості Валерія. Якщо його не змогли переконати ні логіка життя, ні докази друзів, то справжнього перевтілення зазнає герой уві сні. Я. Мамонтов використовує драматичний прийом сновидіння на сцені: Чарновецький розмовляє з покійним батьком, що віддав життя революційній боротьбі й дорікає синові за зраду спільної справи. Тут розпізнається алюзія з трагедії "Гамлет" В. Шекспіра. Валерій прокидається людиною оновленою, з іншими переконаннями. У розв'язці драми Я. Мамонтова екзистенційний прорив до визволення духу наближається до прозріння. Герой несподівано відкриває у собі захоплення загальними ідеями (революційним фанатизмом натовпу).

**Валерій.** *(що далі все більше захоплюється революційним походом). Так, Лю, так! Це чудово!* [8, 58].

В останній сцені п'єси поєднуються внутрішній акт пізнання (anognorisis як кульмінація трагедії) творчої особистості, яка осягає у собі надіндивідуальне, і водночас панорама іронічних замальовків тогочасних ідейних переконань, мистецьких позицій щодо ролі творчої індивідуальності і можливостей її контакту з різними верствами народу.

Протягом усієї драми автор іронізує над естетичним ставленням митця до читача і до художнього твору і подає пародійні сцени, суголосні літературно-мистецькій полеміці, яка розгорталася у 20-х рр. Все це є ознаками епічності.

У п'єсі Я. Мамонтова простежуються ознаки конструктивізму: поєднання неоднорідних жанрово-стильових, структурних і поетичних

засобів (трагедійно-драматичного і комедійно-іронічного). Конструктивізм — один з напрямків авангардизму, що виник на початку XX ст., виявив тенденції раціоналізації мистецтва за критеріями доцільності, економності, лаконічності формотвірних засобів, призводячи до опрощення та схематизації естетичних чинників під кутом зору утилітарних інтересів. За спостереженнями С. Бондарчука, прийоми конструктивізму передбачають такі способи штучної будови тексту, які втілюють раціональну стратегію автора. Іншими словами, мистецтво спрямоване на естетичні завдання, зокрема краси задля краси, а тому театр не лише покликаний розважати глядача. За основу свого мистецького підходу драматурги, що обстоюють ідеї конструктивізму, намагаються "покласти світогляд тих сил, що рухають життя" [2, 30]. Цей підхід вимагає від театру "давати такі вистави, які стосуються до наших сьогоднішніх турбот, зачіпати такі питання, які нам сьогодні болять, а не ті, що оджили і відійшли з історії" [2, 30]. Прийоми конструктивізму передбачають наближення мистецтва до самого життя, яке покликано творити загальнокорисні речі. Таким чином, конструктивізм пов'язаний з реальним (життєвим) ґрунтом, а, отже, естетикою натуралізму, позиції таких авторів наближаються до марксистського світорозуміння, яке не визнає ніяких надприродніх (містичних) сил. Конструктивізм сприймається як заперечення символізму і як прийом натуралістичного бачення, який проявився у штучності різних ознак драми. Так, у п'єсі Я. Мамонтова "Веселий Хам" відсутня пластика переходу стану героя від абсолютного індивідуалізму до відкриття у собі колективістського начала і розчинення у юрбі, немає внутрішньої динаміки свідомості і підсвідомості героя. Спостерігається поєднання різнопланових театральних прийомів, що створили еклектичне враження від вистави (драма ідей, родинно-побутова драма). У поетиці тексту відчутні поступи драматурга до жанру трагікомедії. Герої між собою не пов'язані єдністю змісту, їх ансамбль доволі штучний, який в кожній сцені розкриває авторську ідею.

Отже, рання драматургія Я. Мамонтова характеризується тим, що в п'єсах драматурга відчуваються ознаки натуралізму, які артикулюються іноді в одній і цій же п'єсі, як це виявляється в п'єсі "Веселий Хам". Повернення до естетики натуралізму очевидно пов'язується у 20-ті роки із зацікавленням театру масовими дійствами, стихією колективного співпереживання. Поряд з тим, драматург намагається

проникнути у сферу переживань героя і передає феномен розщеплення його свідомості, у цьому спостерігається помітний вплив драматургії С. Пшибишевського. У цьому виявляється відповідність естетиці символізму і авторський намір символізувати драматичну дію п'єс, наситити її багатозначністю трагедійних переживань героїв, відчуттям фатальної покари і приреченості. У п'єсах цього періоду проявляються ознаки епічного театру: авторська інтерпретація притчі, багатоголосся натовпу, представлене у формі паралельних полілогів, вкраплення текстів прокламації і, безпосереднє відтворення жанрової форми п'єси-притчі.

**Список використаних джерел**

1. Білецький О. Українська драматургія після жовтневої доби // Нове мистецтво. — 1926. — № 28. — С. 9-21.
2. Бондарчук С. Український театр і українська драма // Сільський театр. — 1927. — № 6 (16). — С. 27 — 30.
3. Борисова Л. М. Художественная специфика русской драмы конца XIX начала XX века. — К.: УМК ВО, 1988. — 68 с.
4. Веремчук Ю. П'єса-притча. Ґенеза. Поетика: Автореф. дис... канд. філол. наук. — К., 2005. — 18 с.
5. Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Театр і драма. — К.: Мистецтво, 1989. — С. 159 — 168.
6. Кисельов Й. Яків Мамонтов // Українські радянські письменники. Критичні нариси. — Вип. 4. — К.: Радянський письменник, 1960. — С. 3-63.
7. Курбас Л. Лекції з режисури // Курбас Лесь. Березиль. — К.: Дніпро, 1988. — С. 49 — 112.
8. Мамонтов Я. Веселий Хам. — Харків: Рух, 1926. — 58 с.
9. Мамонтов Я. Над безоднею. — Харків: Держвидав України, 1922. — 44 с.
10. Мамонтов Я. На театральних роздоріжжях. Публіцистика. — Харків: Книгоспілка, 1925. — 64 с.
11. Мамонтов Я. Третя ніч // Мамонтов Я. Драматичні етюди. — Харків: Держвидав України, 1922. — С. 19 — 29.
12. Мірошниченко Н. Модернізм в українській драматургії початку XX століття // Український театр XX століття. — К.: ЛДЛ, 2003. — С. 4-35.
13. Пшибышевскій С. Бенкет життя. — Одесса, 1948. — 34 с.
14. Пшибышевскій С. Сніг. — Одесса, 1904. — 50 с.
15. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 413 с.