



ПАРОДІЙНА СТИЛІЗАЦІЯ МІСТЕРІЇ І ТРАГЕДІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ (кінця XIX — початку XX ст.)

Стратегії форми містерії, міраклю, мораліте, вертепної драми, трагедії почасти застосовувались драматургами рубежу століть із невластивою для цих архетипних форм прагматикою. Зберігалась спародійована фабульна основа, імена героїв, ознаки конфлікту, розвитку дії. Але ці елементи легко впізнаваного глядачем дискурсу "вживлялись" у тканину іншого за жанровою природою, стилістикою, поетикою типу висловлення, що артикулювало профанний характер дії, алегоризм авторської позиції, у якій проглядало сатирично-дидактичне, іронічно-пародійне, гротескно-шаржеве спрямування. Найбільш продуктивною ознакою містерії (пасійної драми) і трагедії, що найчастіше в цей період актуалізувалась у різних драматургічних жанрах, вважаємо сюжет жертвопринесення з типом героя-мученика на чолі. Цей архетипний сюжет дозволяв розбудовувати жанри, у яких драматурги намагались реконструювати ознаки сакрального пафосу (драми Лесі Українки, В. Пачовського), а також викликав парадигму жанрових наслідувань, у яких наявна іронічно-пародійна стилізація пафосу містерії і трагедії (маються на увазі мелодрами переважно на історичну тематику, драми іронічної, трагікомедійної, сатиричної модальності, шаржі, алегорично-притчеві п'єси і т. п.). Пародіювання містерійної структури внаслідок асоціативного наближення і свідомих авторських указівок (зокрема у назві драми) спостерігаємо в одноактній п'єсі В. Товстоноса

"Містерія" (Все як було). У сприйнятті глядача або читача утворюється аналогія із сакральним-обрядовим пафосом, фабулою, композицією одного із різновидів *містерії міраклі* внаслідок поневір'я героя, що "виламлюється" зі свого середовища, відходить від звичайного буденного життя і по суті стає вигнанцем, "блудним сином", обраність якого підноситься до жертвовності собою. У п'єсі В. Товстоноса формується алегоричний наратив із висловлень родини (матері, брата-фабриканта, його дружини) про добровільне вигнання Юрія, ім'я якого асоціюється з Георгієм-Побідоносцем, героєм *містерійних дійств*. Подібно до героїв *пасіонарних драм* Юрій проходить етапи випробовування духу, приносячи у жертву власне кохання. Цікавим видається елемент стилізації сакрального пафосу у кінцівці п'єси: відтворюється сцена плачу родичів за втраченим ними сакрумом, що його уособлює Юрій [Див. 12]. Але на перший план у п'єсі виходить соціально-психологічна мотивація конфлікту: підслухавши розмову про намір брата Гордія привласнити спільну фабрику, Юрій покидає родинне середовище. Якби назва не пояснювала авторську стратегію, текст сприймався б як побутово-психологічна драма міщанського середовища. Пародійно-іронічне віднесення до ознак міраклі скеровує модальність висловлення п'єси В. Товстоноса у русло викривального пафосу щодо звичаїв міщанського середовища. Отже, присутнє у свідомості автора (читача) уявлення про жанрові ознаки містерії впливало на сприйняття тексту. Свідоме відсилання до сюжетів містерійного дійства, як у драмі П. Мирного "Спокуса", *містерія* у чотирьох справах (діях), розраховане на те, щоб, активізувавши жанрові і ціннісні очікування глядача, вказати на пародійне застосування жанрових вимог містерії. Драматичний ефект викликала невідповідність очікуваної сакралізації пафосу цілком профанному характеру розгортання дії і способу висловлення. Усувається метафізичний план дії, завдяки чому п'єса П. Мирного набуває інтермедійно-водевільного характеру. У лінійному способі розгортання дії, фарсово заземленому конфлікті, алегоричному спрямуванні образів персонажів розпізнаються ознаки близького до *мораліте* жанру *ауто сакраменталь* — середньовічної одноактної драми алегорично-релігійного змісту, переважно на сюжети Євхаристії. Історія Всесвіту почасти подавалась у фарсовій інтерпретації, що посилювало сатиричне спрямування цього жанру [1, 257].

Ознаки жанру *ауто* виявляються в п'єсі П. Мирного насамперед у алегорично-дидактичному характері драматичної дії. Сюжет гріхопадіння Адама і Єви розгортається лінійно: двоярусність художнього простору

(рай — пекло) не стає структуротворчим принципом симультанної дії, як це притаманно *містерії*. Обидві сюжетні лінії (самопізнання Адама і Єви та інтриги сил пекла) об'єднує егоцентричне прагнення Сатанайла перемогти Луципера, що спрямовує розвиток подій у комедійно-фарсове русло. У картинах побутування пекла (ревностів жінки Луципера Арефи, обману Сатанайла, який намовляє Арефу скористатись з наміру Луципера спокусити людей і зробити з них прислугу, гіперболізованих бійок Арефи з Луципером і т. п.) виявляються характерні ознаки *фарсу*: дріб'язковість конфлікту, прийоми ситуативного комізму, "...як правило, комізм сцен подружніх сварок або ж залицання до чужої дружини є грубим, навіть примітивним, розрахованим на невибагливий смак простолюдина" [6, 586]. Гротескність, карикатурність прийомів буфонади, як правило, викликали у глядача "...сміх тріумфу над забобонами і фобіями, властивими трагічній візії світу" [10, 146].

Ознаки фарсових типів висловлення поєднуються у п'єсі П. Мирного з невластивим фарсу дидактизмом і алегоричністю. Згадаємо, що, на думку О. Чиркова, "Фарсу не властиві ані алегоризм, ані моралізаторство" [6, 586]. У традиціях *ауто сакраменталь* або *мораліте* розв'язка драми (вигнання Адама і Єви з раю) супроводжується дидактичними сентенціями алегоричного Голосу з неба.

Голос з неба

Яким ти неймовірним став, Адаме!

Ні, Єва правду каже: ти спасешся

Тільки любов'ю... І я тобі колись

Подам любов ту — свого месію...

Іди ж з раю... працюю... та сподівайся [9, 320].

Таким чином, моралізаторство і заключна сцена апофеозу (народження Христа) сприяють остороненню фарсового начала п'єси, що виявляє пародійно-іронічне ставлення до вимог жанру містерії і сатирично-повчальні тенденції авторського алегоризму.

Для написаної у двадцятих роках ХХ століття драматургії Я. Мамонтова, а згодом і М. Куліша, стилізація містерійної драми стане знаком авторського пафосу, засобом художньо-естетичного оцінювання явищ тогочасної дійсності. Характерною ознакою у трагедіях Я. Мамонтова "Ave Maria" (1924) та "Коли народ визволяється" (1923) вважаємо дидактичність профанної дійсності та ідеалізовано-вимріяного метафізичного сакруму ідейної присутності автора. Показовою щодо того є трагедія Я. Мамонтова "Ave Maria". Свідоме застосування сюжетних

моделей містерійного дійства увиразнюється різним способом: це, насамперед, виявлене в слові протистояння бісовського натовпу безбожників і тих, хто органічно, природно пов'язаний з різними шляхами віднайдення бога у собі і в дійсності. Суто містерійним є лейтмотив жертвності Марії (вона замислюється над тим, чи не обрала її свята Діва для того, щоб зупинити божевільного Марка, який хоче зруйнувати храм з чудодійним образом). Невипадково в уяві Патера, справжнього батька Марії, образ дочки контамінується з образом Матері Божої. Знаковою у тексті п'єси є сцена розігрування містерії, точніше, *мораліте* повстанцями ("Радість визволення"), що стає заперечувальною алегорією до того, що розгортається у реальній дії драми.

Саме тому ця сцена передається у іронічному дискурсі авторської ремарки: "...Пантоміма називається "Радість визволення" і нагадує хороше ігрище. Вона утворюється з типових ритмів поневолення і закінчується веселим, переможним танком..." [7, 27]. У суто театральний спосіб дійство колективної адорації трансформується у мітинг (антимістерію) ("...Таким чином, театральне дійство переходить в імпровізований мітинг. Сходи ратуші тепер використовуються як трибуна") [7, 29].

Подальший розвиток дії нагадує вертеп, кульмінацією якого стає сцена демонічного бунту у четвертому акті і смерть Марка. Але сама логіка розв'язки і спосіб висловлення (спів "Ave Maria" помітно контрастує з репліками всіх персонажів) переконують у наявності суттєвого розриву між планом художньої дії та дискурсом авторського переживання, що утворює ще один план антимістерійного дійства у п'єсі.

Структурні ознаки містерійної драми виявились і у трагедії в чотирьох актах Я. Мамонтова "Коли народ визволяється". А. Криловець помітив двошарову організацію драматичної дії в п'єсі: "Поділ сцени на два поверхи, беручи свої витoki ще із вертепної драми, символізує розкол суспільства на переможців і переможених, указує на протилежність їх інтересів" [5, 91].

Унаслідок обмеженості зовнішньої дії герметичним простором (дві перші дії відбуваються в льосі) ваги набуває дія внутрішня. Діалоги і полілоги ув'язнених відбивають процес зростання свідомості. Містерійні перевтілення пов'язуються у свідомості героїв з ідеєю жертвності в ім'я революційних перебудовань. У репліках "будівничого волі" Альберта спостерігається "отілеснення" ідеї.

Альберт. Ні, Рішаре, коли ідея робиться ділом цілого життя, коли вона переходить в тіло і кров людини, то не можна доручити її "історичній закономірності"! Вона мусить боротись за свою реальність, щоби побороти або загинути, а іншого виходу їй немає" [5, 77].

Помітно профанізується в драмі теургізм Альберта: його саможертовність не приносить очікуваного свята визволення. Дія насичується фарсовим смислом (**Жінка.** От тобі і День національного визволення! А в мене як не було нових черевиків, так і немає!" [5, 36]).

Вибудовується уявна опозиція двох способів мислення, явлених у слові: комедіанта (майже вертепного персонажа) і Альбера.

Комедіант. А так: він чорт, а я комедіант. І він тішиться людьми, і я тішуся. тільки моя робота далеко важча... А от хай би він попрабував викликати регіт, коли людям хочеться лише журитися та плакати! [5, 88].

Незважаючи на деякі формальні ознаки містерійної структури, тексти Я. Мамонтова втрачають механізм відсилання до сакруму священних дійств, переходів індивідуального у надіндивідуальне (універсальне). Конкретна сюжетна історія наповнюється протилежним до містерійного пафосом. Риторика висловлювань персонажів не містить наслідків творчого пробудження Logosu до виявлення сакральних смислів драматичної дії.

Таким чином, стилізована сакралізація пафосу і водночас підкреслена профанізація драматичної дії, різні способи сполуки жанрово-естетичного змісту містерійного дійства з втіленням авторського пафосу... невідповідність духовної драми жертвопринесення героя і заземленого характеру розгортання зовнішнього сюжету, пародійне обігрування структурних засад містерійного дійства... дозволяють розглядати ознаки містерійного жанру у таких драмах як спосіб пародійної стилізації, через що створювалися по суті антимістерії, які тяжіли до фарсу.

У порубіжний період в драматичних творах деяких авторів, передусім, Я. Мамонтова, Є. Карпенка, Олександра Олеса, С. Черкасенка помітна спроба на основі мелодраматичної (драматичної) фабули створити екзистенційну або символістську драму (трагедію), яка іноді зберігала символістську багатовимірність прочитання, іноді алегоризувалась в сприйнятті завдяки прозорості механізмів віднесення, кодів відчитування, аналогій і т. п. Але передусім у такій драмі, що може бути означена як *квазітрагедія*, відверто переважає авторська суб'єктивність, явлена у властивому цій драмі ліризмі. Жанрова ознака (у даному випадку вимоги трагедійної інтерпретації) слугує вказівкою на авторську позицію і скеровує глядацьку рецепцію. Але у багатьох випадках відчутно опір самого тексту певній жанровій прагматичній. Спостерігається невідповідність певних жанрових ознак тексту свідомій авторській стра-

тегії. Тому і виходило, що навіть попри заявлений самим драматургом жанр *трагедії* ("Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка, "Момот Нір" Є. Карпенка, "Вилітали орли" О. Олеся та ін.) п'єси не сприймалися як трагедії. За спостереженнями О. Журчевої, у подібних п'єсах утворюється своєрідна "надбудова", "...мобілізовано арсенал засобів, за допомогою яких у рамках п'єси виявляється власне авторське "я" [3, 16]. Зауважимо, що вслід за дослідниками (М. Берковським, І. Шкунаєвою), О. Журчева розрізняє у "новій" екзистенційно символістській драмі план підтексту, а в умовно алегоричній драмі, в якій герої позбавлені індивідуалізації (такій, як "По дорозі в казку" Олександра Олеся) можливий план "надтексту". Такий "надтекст" активізує в уяві глядача (читача) культурний контекст, відкриває полемічність тексту, іронію, "контекстуальну несумісність" [3, 20]. Ремінісценції та алюзії, відрефлектовані як "чуже слово" в драматичній дії п'єси, спрямовані на збудження культурної пам'яті читача, утворювали семантичну надбудову, той "смісловий айсберг", завдяки якому, "...сюжет твору набував неоднозначної рецепції" [3, 192].

Всеохопність і "повсюдна присутність" такого "надтексту" чи "підтексту" пояснюється розчиненням відрефлектованого авторською свідомістю "чужого слова" у висловленні персонажів та загалом у всій системі вербальних та невербальних засобів драми. Це створювало характерну для порубіжної доби полемічність, що впливала не лише на специфіку художнього стилю, але і на жанрове сприймання творів. Внутрішня полемічність розмивала звичні стереотипи мелодрами або родинно-побутової драми.

Ситуація ускладнювалась прагматикою авторського задуму. Загальновідомо, що під впливом поглядів М. Вороного на так звану *драму "живих символів"* Я. Мамонтов намагався створити нову *символістську драму* відмінну від *психологічної драми*. Хоча його п'єса "Над безоднею" і "нагадує ззовні *психологічну родинно-побутову драму*". Її екзистенційний смисл сучасні дослідники розглядають у внутрішній полеміці з ніцшеанською концепцією повернення митця до оргіастичної праоснови творчості, що актуалізувало глибинний шар міфологічних віднесень до сфер космогонії духу, який перегукується із символістським гнозисом [Див. 15].

Загалом, розглядаючи ранній період творчості Я. Мамонтова у контексті ібсенівського "реального символізму", за термінологією Г. Брандеса, Н. Щур вважає символістське (ніцшеанівсько-шопенгауерівське) розуміння музики у драмах Я. Мамонтова "фактором поглиблено-

го психологізму" [15, 290], що потребує, на наш погляд, уточнення. Це передусім пов'язано з тим, що авторська позиція, на відміну, наприклад, від "*буденної драми на чотири дії*" Л. Старицької-Черняхівської "Крила", не експлікована безпосередньо у структурі драми (у драмі "Крила" полеміка міститься у логіці розвитку дії, у характері драматичної колізії, майже у неприхованому вигляді передається у діалогах героїв) [Див. 11]. У п'єсі Я. Мамонтова "Над безоднею" зашифроване у символічних кодах "чуже слово" вбирає і об'єктне висловлення персонажів і сукупність невербальних зображальних засобів, що також представляють містичний тайнопис.

Спостерігається переростання меж мелодрами через імпліковану у тексті полеміку з концепцією діонісійського мистецтва Ф. Ніцше, діалог з осмисленим ним апофеозом творчого покликання Надлюдина, для якої мистецтво стає засобом звільнення від себе (порівняно до того смерть у філософії цього періоду, зокрема, працях Шопенгауера) також вважалась абсолютним звільненням від усього матеріального. В образах музиканта і музики прочитується рецепція ніцшеанської концепції музики ("Народження трагедії з духу музики"), яка розглядалась в якості однієї з прастихій (хаосу, безодні). В цій якості музика цілком дорівнює екзистенційному переживанню морської стихії, поетично піднесеного в тексті драми. В орбіту вірогідного інтертекстуального наповнення тексту п'єси мимоволі втягується і відома поезія Ф. І. Тютчева "О чем ты воешь, ветр ночной?..". У діалогах двох митців актора Данила Білогора, що на догоду дружині п'ять років назад залишив сцену, підкорившись її волі, та актриси Зої, яка силою творчого натхнення і своєї пристрасті намагалась збудити у душі Данила протест проти цього, повернути йому силу покликання, яке надається обраним, виникає риторично-символічна знаковість, що "прочитується" через ту семіотичну парадигму, що виникає в уяві завдяки поезії Ф. Тютчева ("О чем ты воешь, ветр ночной?..") [13].

Спроба Данила вербалізувати почуття, збуджені енергетикою моря, породжує образність, що розшифровується у контексті цієї поезії.

Данило. ...Ви подивіться: яка велич зараз над цим безбережним, гармонійним лоном! І який могутній, первотворчий хаос піднімається тут в годину бурі! [8, 12] Стан збудженої душі актора мимоволі асоціюється з рядками "О бурь заснувших не буди — Под ними хаос шевелится!.." [13, 78].

Кореляція образів "нічного вітру" і "світу нічної душі" обумовлена в поезії, за спостереженнями С. Бройтмана, стосунками психологічного

паралелізму [2, 11]. Це дає можливість сприйняти поетику символічного образу "хаосу" не лише "...як породжуючого стихію, але і як те, що породжується" ("дитя душі нічної...") [2, 12]. Відстежуючи жанрові витоки поезії Тютчева, що походять від архаїчних форм елегії та гімну, С. Бройтман спостерігає в тексті реалізацію оргіастичного архаїчного ритуалу, означеного "втіленням душі у хаос" [2, 17]. "Поринання душі до хаосу пристрастей, яке дає їй свободу, звільнює творчу волю,... дозволяє їй в цьому ритуальному акті набути нової творчої енергії, нової мови" [2, 17]. Невипадково хаос у поезії Ф. Тютчева набирає статусу суб'єкта мовлення, в той час як ліричний герой екзистенційно переживає втілення хаосу у душі. Сповнена драматичного характеру ця ситуація цілком відповідає внутрішній драматургічній дії у п'єсі "Над безоднею". Більше того, у розв'язці драми Я. Мамонтова виникає проєкція того ритуалу, який епіфанічно переживається в поезії: дружина Данила пані Марія ритуально повертає душу панни Зої стихії моря. "Відомо, що у ритуалі необхідне для встановлення світового порядку "відновлення вичерпаних енергій" досягається через повернення до первісного стану (хаосу, пітьми, води, безформності)" [2, 17].

Невипадково дослідник називає поезію "О чем ты воешь, ветр ночной?.." метатекстом, у якому відтворюється акт творчості, що надає їй статусу "трансцендентальної" поезії [12, 17]. Інтертекстуальні залучення знакового поля цього метатексту дозволяють відкрити у ритуальній канві сюжету драми Я. Мамонтова ще і своєрідну рецепцію прадавнього архаїчного жанру трагедії. На цю думку наптовхує один із помітних лейтмотивів драми "Над безоднею" — усвідомлення фатальної залежності митця від свого покликання.

Зоя. Покликаний — це раб, але вільний всіх, на світі, і коли він захоче ... визволитись з неволі свого покликання! То лише сам на себе накликає Божий гнів [8, 14].

Відчувається перегук із драматичним етюдом Я. Мамонтова "Dies irae". Трагічне сприйняття Марією свого кохання до Данила реалізується через її висловлення у трагедійному образі "храму над безоднею".

Мар. Я не розумію світових трагедій і буду боротися проти всіх за-конів за моє єдине право: бути щасливою! І я вже давно борюся, пане Яне: з самого того дня, коли переконалася, що Данило родився не для самої мене, що йому мало бути моїм коханим, а хочеться ще бути і артистом... О, чого тільки не робила я, аби побороти ту безодню, що загрожувала мені і моїй дитині... [8, 16].

У висловленнях Данила зашифрована символіка святого причастя, актуалізована шляхом звертань до символіки літургії: містерія жертвопринесення реалізується у віддаванні тіла і крові мистецтву ("Нічого вищого не може бути, як давати тіло і кров найвищим проявам творчого духу...") [8, 19]. Невипадково трагедійна роль Гамлета була коронною у репертуарі актора. Трагедія нереалізованості сценічного театру (покликання) сприймається Данилом як примус, залежність від розумово сформованої необхідності, що тяжіє над самою людиною. Тому у сповідальних зізнаннях актора реалізується провина "перед собою і перед тим, хто дав йому талант".

У драмі Я. Мамонтова розвиток драматичної дії обумовлений магнетичним впливом фатальної (втаємниченої, містичної) необхідності, тої покари, що її здійснює пані Марія. Причому враження від цього рокового вчинку готується у передбаченні Зої, у пророчих словах пані Марії.

Мар. Тяжко почувати над собою ворожий присуд долі, але ще тяжче ... бути її караючою рукою... (*погамувавши сльози*). А все-таки мусимо рушати на море... Ох, панно Зоя, багато нерозгаданого і дивного на цім світі, і нікому невідомо над якими безоднями ходить він... [8, 25].

Авторське прагнення створити трагедію відчувається у антитетичній протилежності ремарок до 1 і 3-го акту драми: розлога ремарка до III акту становить позавербальне нагнітання символіки трагедії (на морі — буря, місяць нагадує "лице мертвого", пан Ян у екстазі імпровізує "гімн бурі", пані Марія з'являється як "привид грішної душі") [8, 33].

У структурі дії помітний вплив модальності висловлень пана Яна, причому його риторичні ствердження про нездатність людини опиратись присуду совісті ("Ми вже готові тоді свою кров до дна виточити за той гріх!..") [8, 34] корелюють із його спогадами про власний гріх (через студіювання музики у Римі пан Ян втратив дружину і дітей, що померли від голоду). Трагізм внутрішнього стану напівбожевільного музиканта розчиняється у мелодраматичній риторичності власного присуду на довічне покарання ("З того часу я вже не міг бути музикою... І от тепер невідомо, за що буде карати мене судія Всеправедний: чи за той талант, що я в землю зарив, чи за тих неповинних людей, які загинули разом з талантом моїм?") [8, 35].

Пережите у висловленні усвідомлення гріховності ще раз програється у фабульній дії в діалозі Марії з дочкою Люсею, яка реалізує у слові прихований жах матері.

Люся. ...Я знаю, мамочко: ти боїшся...

Марія. Кого мені боятися?

Л ю с я. Панни Зої [8, 38].

У подальшому діалозі з паном Яном паралельно до цього реалізується екзистенційна драма вибору пана Данила, який чекає визволення від тягара непрямого питання: чи то нещасливий випадок, чи свідомий злочин? [8, 39].

Полеміка із "чужим словом" імплікована у діалогічно побудовані сентенції героїв про день визволення.

Я н. В такім разі, для великого числа людей день визволення — день смерті [8, 39].

Приреченість пана Данила обумовлена його власним вироком собі: він вважає себе причиною смерті панни Зої. Морально-дидактична риторика промов героїв все помітніше набуває мелодраматичного характеру.

Структурним показником дистанції між сентенціями і дією стає те, що дія переважно відбувається під контролем авторської прагматики у ремарках, діалоги містять інший план вербалізованої дії, коли проголошена сентенція створює мелодраматичний рух емоційно насиченого риторичного мовлення.

У фіналі драми спостерігається фарсова інтерпретація трагедійної розв'язки у сцені самогубства Данила. Звинувачення Данила у згубній силі Марійчиного кохання реалізується як мелодраматичне прозріння героя, який екзистенційно переживає звільнення творчого духу від пут "самчиного розуму". Оргіастичне захоплення станом творчого натхнення інстинктивно підштовхує героя до злиття зі стихією моря. Але символіко-ритуальний зміст розв'язки залишається на периферії читацької уваги, натомість на перший план "виходить" мелодраматичне прагнення пана Данила звинуватити дружину у поневоленні любов'ю. У фіналі драми дається взнаки "негероїзм" пасивно сприймаючого примус долі Данила. Джерелом трагічного стає сам суб'єкт, глибина і складність його внутрішнього світу (великої пристрасті) та обумовлені тим дії. Натомість у античній трагедії невблаганна дія фатуму і долі обумовлює рух драматичної дії у міфологізованій свідомості глядача. Крім того, у мелодрамі джерело трагедійного переноситься у людську душу, антагоністичне начало усвідомлюється у самому героєві, навіть коли це ускладнюється мотивом впливу позасторонніх сил. Важливо зазначити, що у п'єсах Я. Мамонтова сфера трагедійного співвідносилась не лише з жанровою ознакою, а з природою художнього стилю, втіленого у поетиці драматичного висловлення. Нам видається, що відокремити ці явища неможливо, тому стильова специфіка п'єси все одно

проступає поряд із виявом жанрових стратегій трагедії. Думається, що проблема взаємодії стильових і жанрових аспектів висловлення потребує ґрунтовного дослідження саме в драматургії кінця XIX — початку XX століть.

Таким чином, на основі мелодраматичної фабули Я. Мамонтов прагне створити екзистенційну драму оргіастичного повернення душі митця, творчого духа до праоснов творчості — вільного волевиявлення, звільнення від унормованої підкореності коханню жінки ("самиці"). Намір створити трагедію не міг реалізуватись у кінці XIX — початку XX століття, коли втратились традиції міфопоетичного мислення... Але це і не пародія на трагедію. Перед нами — квазітрагедія — результат авторських спостережень над механізмами штучного реконструювання трагедійної структури і смислів, що обертались фарсовим спрямуванням п'єси.

Ностальгія за трагедією давалась взнаки через фарсове знижування мелодрами передусім у модальності висловлення, означеного кореляцією дії у ремарках і риторикою сентенцій у діалогах, профанізацією вчинків і слова героя, переакцентуванням ролі фатуму, джерело якого перенесено у людську душу, усвідомленні себе жертвою обставин, навіть, якщо це враження утворюється у сфері власного розуму і т. і.

Ще помітніше трагедійна жанрова сутність драми поступалась мелодраматичній у драматургії С. Карпенка.

Означена як трагедія п'єса "Момот Нір" може слугувати прикладом відторгнення трагедійної "надбудови" в тексті, пов'язаного з переживанням сюжету жертвопринесення і зради, і мелодраматичної фабульної канви, в основі якої — нереалізоване кохання Момота Ніра і Логини, а також реалізований у сюжеті мотив запродавства тіла Логини, образ якої, втілений у портреті, символізує ідею найвищого національного скарбу. Вся сюжетна дія драми стає профанізацією риторично виголошеної сином Момота Арсеном сентенції.

А р с е н (*про картину*). Її послано небом не лише нам — а всьому нашому народові — на віру в його відродження і благовість про перемогу над ворогом... Як промінем віри освітлений шлях нашої країни — (з *Мартою*) бережим її [4, 17].

Розходиться у висловленнях героїв патетика численних зізнань у любові до України і логіка сюжетної дії (Момот Нір продає картину за триста тисяч, що відбиває проекцію зради Юди за тридцять срібників). Ця ж ситуація реалізується у "надтексті" п'єси як принесення себе у жертву Момотом в ім'я незалежності України, що по суті вбиває його єди-

ного сина, знищує його кохання, профанізує патріотичні почуття. Найбільш послідовно ідея профанізації відтворена в аргументації Добродія, який, апелюючи до портретів Шевченка, Гонти, звинувачує Момота у лжепророцтві.

Добродій. Це щоб подумали, що й ти пророк? Що й ти за народ, за Україну постраждав? А коли ні, то колись мовляв постраждає? [4, 29].

Розлогі ремарки у п'єсі передають трагізм внутрішніх почуттів героїв. Саме через них реалізується та "надтекстова" дія, що набуває мелодраматично-фарсового характеру у монологів персонажів.

Логина (*Десь у покоях*). А ви, Марто, боялись... Арсене!... (з рук Момотові випала картина. Впала на канапу. Він рушив іти на голос Логини. Став. Стоїть. Дивиться туди, звідки мають прийти до нього троє близьких йому людей, і визнавши за його вчинок — їм порозриваються серця. Картина журно впала з канапи дотолу. Глуха мовчанка. Напруженість. Чекання. Прибуття жаху. На дверях з'являється Марко. Стоїть. Убачив далі картину. Бере її до рук. Дивиться на Ніра, з поготовкою вийти геть. Через кілька дверей, що ведуть у покої, видно, як ідуть до Момота: Логина, Марта і Арсен. Момот робить два, три кроки їм на зустріч. Став. Стоїть. Жде) [4, 32].

У п'єсі Є. Карпенка "Момот Нір" з авторською ознакою трагедія по суті відбувається профанізація структурної будови класичної патетичної трагедії, у якій підноситься ідеалізований герой, що здійснює переважно інтелелігібельні, а поряд з ними і моральні помилки, викликаючи у глядача емоції жалості і жаху (страху).

Знижувально обігрується у діалогах героїв мотивація трагедійного пафосу, причому висловлення насичені пафосом оргіастичного жертвопринесення, яке помітно десакралізується через дотичність до сюжетної моделі зради, христопродавства: Момот Нір по суті вбиває себе, зраджує кохання і підштовхує своїм вчинком Логину до викупу кров'ю і самогубства, руйнує себе, профанізуючи відчуття трагічної провини. У агональному зіткненні з Добродієм, своєрідним alter ego Момота, який постійно провокує його на помилкові вчинки, реалізується катарсичний смисл трагедійного. Модальність майже абсурдного, пародійного знижування трагедії закладається у словах Добродія:

"...Помилка? її виправити можна...Через кров, але..." [4, 36].

Так профанізується у тексті мотив викупу кров'ю. За рахунок припущування смислів у висловленні проектується символічні значення, скажімо, у діалозі, спровокованому вбивством Арсена.

Момот. ...Йдем як і йшли...

Логина. А як дійдемо до ями?

Момот. То переступимо... Одним кроком [4, 42].

Фарсова профанізація трагедійного пафосу особливо помітна на рівні міждискурсивної структурної іронії. На стику слів Логини, що асоціює власну долю з корабликом, який розбивається об скелю, що передують її самогубству, і сентенцій Добродія відкривається профануючий зміст риторичних закликів Добродія й уславлення народом Момота Ніра ("...із соток людських грудей: "Хай живе Момот Нір! Хай живе Україна!.. Народний здвиг усе йде і нема йому краю. І радіють за вікнами прапори, радіють люди, радіє і сміється життя...") [4, 48]. Отож реалізація певних жанрових засад трагедії іронічно дистанціюється від того профанного дискурсу, який створює план авторського висловлення у ремарках, завдяки чому цей план набуває сатирично-шаржевого смислу.

Як переконливо довів Н. Фрай, процеси десакралізації наративу наприкінці XIX століття об'єктивно спрямовували еволюцію трагедії у річище іронії. Трагічна візія фатуму набувала суспільно-особистісних вимірів, через що відмова від звертання до міфопоетичних структур вела до появи іронічного модусу. Трагедійна іронія утворюється переважно на рівні архітекτονіки, включає організацію сюжету, ієрархію персонажів, невідповідність жанрової установки автора і текстових інтенцій. Так, у трагедії С. Черкасенка "Про що тирса шелестіла" потребі героїчної боротьби, реалізований у мареннях героїв і вчинках охопленої пристрастю Оксани, не відповідає загалом негероїчна інтенція кошового отамана Сірка жити у згоді і мирній праці.

Сірко

...Але я знов кажу, що жити в згоді
Безмірно краще, й прийде та година,
Коли на думку на таку всі
Пристануть, як і я, і на землі,
Сльозами й кров'ю скроплений одвіку,
Назавше запанує згода й спокій,
Не буде ворога, а будуть всі
Братами... [14, 610].

Іронічна несумісність прагнень особистості її призначенню, місцю у історичних обставинах, проявляється в усвідомленні Сірком внутрішньої двоїстості: у візії кохання Оксани актуалізується його героїчна

іпостась, підживлена мрією Оксани про гетьманство, у дійсності ж душа Сірка "...лагідна й тиха, як те дівча причинне, що мені з'являється часами тут..." [14, 650]. Відчуття провини обумовлене не фатальним збігом обставин, а трагічною випадковістю: Сірко звинувачує себе у смерті обох синів (Роман, вбитий Оксаною, помирає внаслідок батьківської пристрасті) і загибелі козаків. Іронією сповнюється зіткнення Оксани і Сірка з профанною дійсністю, через що у розв'язці герой вбиває "першу іпостась своєї душі" — Оксану і вмирає сам. Хоча ця мелодраматична розв'язка і відповідає ззовні трагедійній, вона втрачає відповідний пафос і викликає враження іронічного дистанціювання від трагедійної візії, яка закладається здебільшого в уяві героїв, підсвідомих мареннях "причинної" Килини, її піснях, мріях Сірка. У висловах героя імпліковані міфологічні проєкції поведінки героя: аполонічна іпостась (у згадуваних снах) і діонісійська у стані напівбожевільної пристрасті — сп'яніння. Але вони не актуалізовані у розвитку дії. Випадковість поведінки Сірка викликає план трагедійної іронії щодо алегорично-символічного дискурсу, запропонованого автором у поясненні для трактування образів: "Історичні і взагалі живі особи в п'єсі взято автором не для популяризації їх зо сцени, а — як живі символи до втілення певних ідей (Сірко — боротьба в людині двох початків — звірячого й духового; в образах Оксани і Килини — вираз тих початків;...)" [14, 548].

Викликана обмеженістю (стихійної волі) людини, імплікована у структурних невідповідностях дискурсів іронія наближала трагедійне бачення до іронічно-фарсового знижування у *трагедії фатуму, слізній трагедії* або *мелодрамі*. Таким чином сам текст "чинив опір" авторській логіці задуму, і це також створювало умови для пародійно-іронічного прочитання.

Отож слід відзначити, що трагедійний "надтекст" у драматургії Я. Мамонтова, Є. Карпенка, О. Олеся, С. Черкасенка виявляє в собі ліричну (поетичну) або ж іронічну модальність висловлення, хоча і не дає підстав вважати таку п'єсу власне *трагедією*. Крім того, трагедійний дискурс у драматичних етюдах О. Олеся ("Танець життя", "Осінь"), Я. Мамонтова ("Третя ніч") набував відтінок абсурдності, що заклало шляхи до *драми абсурду* середини ХХ століття. Трагедійна візія історії або детермінації людської безпорадності в світі постають як абсурдні, що руйнують особистість у її інтенціях змагання з екзистенційно пережитим фатумом.

Цитована література

1. Bernacki M., Pawlus M. Słownik gatunków literackich. — Bielsko-Biala, 2002. wyd. I. — 716 s.
2. Бройтман С. Н. О чем ты воешь, ветр ночной // Анализ одного стихотворения: "О чем ты воешь, ветр ночной?.." Ф. И. Тютчева: Сб. науч. тр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. — 72 с.
3. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии ХХ в. — Самара: Сам. ГПУ, 2001. — 184 с.
4. Карпенко Є. Момот Нір. — К. — Відень: Театр, 1920. — 48 с.
5. Криловець А. Трагедія Якова Мамонтова "Коли народ визволяється": проблематика, літературний контекст // Наукові записки. Серія філологічна. — Остріг: — 2001. — С. 88–95.
6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 636 с.
7. Мамонтов Я. Драматичні твори. — К.: Худ. літ., 1962. — 580 с.
8. Мамонтов Я. Над безоднею. — Харків: Держвидав України, 1922. — 44 с.
9. Мирний П. Спокуса. Містерія у 4-х справах // Мирний П. Зібрання творів у 7 т. — К.: Наукова думка, 1970. — Т. 6. — С. 241–320.
10. Сахновский-Панкеев В. О комедии. — Л.; М.: Искусство, 1964. — 222 с.
11. Старицька-Черняхівська Л. Крила. Буденна драма на IV дії // Літературно-науковий вісник. — 1913. — Т. 64. — Кн. X, XI. — С. 71–112, 217–257.
12. Товстонос В. Містерія (Все як було). П'єса на 1 дію. — Сімферополь, 1917. — 16 с.
13. Тютчев Ф. И. Сочинения. В 2-х т. — М.: Худ. лит., 1984. — Т. 1. — Стихотворения. — 495 с.
14. Черкасенко С. Твори: В 2-х т. — К.: Дніпро, 1991. — Т. 1. — 891 с.
15. Щур Н. Художня своєрідність ранньої драматургії Я. А. Мамонтова // Літературознавчі студії. — К.: ВПЦ "Київський університет", 2001. — С. 286–295.