

# Літературознавство

УДК 82-2:7.036.51.7

ББК 83.3 (4Укр)

## ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА МОДЕЛЬ РАННЬОЇ ДРАМАТУРГІЇ ЯКОВА МАМОНТОВА

**С. І. Хороб**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
кафедра української літератури Інституту філології;  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74*

*У статті порушено проблему творчого функціонування експресіоністського типу художнього мислення в ранній драматургії (1921-1925 рр.) одного із зачинателів українського драматичного мистецтва ХХ століття Якова Мамонтова. Доведено, що така модерністська модель його творчості була (разом із символізмом) не лише знаменням часу, а й органічно впливала з особливостей його авторської ідейно-естетичної свідомості.*

**Ключові слова:** експресіонізм, драма, драматургія Я. Мамонтова, поетика, модернізм, художнє мислення, контекст.

Дослідники драматургічної творчості Я. Мамонтова, з'ясовуючи особливості його художнього мислення, здебільшого зосереджували свою увагу на еволюції авторської ідейно-естетичної свідомості письменника (від ранніх модерністських пошуків до виявів “зрілого соцреалізму”) й мимохіть ігнорували на цьому шляху зчаста використовувані драматургом не просто новаторські прийоми драмопису, а цілу систему поетикальних засобів тодішньої західно-європейської драми. Причому художник слова, як відомо, звертався не лише до поетики популярної на початку ХХ ст. символістської драматургії, а й зароджуваної тоді і мистецьки продукованої численними європейськими авторами поетики експресіоністської п'єси.

Не вдаватимемося до вивчення генези і творчого побутування цієї модерністської моделі художнього мислення в українській літературі перших десятиліть минулого сторіччя, що здійснили у своїх ґрунтовних працях О. Білецький, С. Савченко, О. Черненко, Т. Гундорова, С. Павличко, Т. Свербілова, К. Шахова, О. Осьмак, Л. Залеська-Онишкевич, Г. Яструбецька, Т. Гаврилів та ін. українські дослідники. Зауважимо

тільки, що поетика експресіонізму нерідко ставала домінантною у системі авторської ідейно-естетичної свідомості таких драматургів, як В. Винниченко, М. Куліш, М. Могілянський, М. Ірчан, Я. Галан, Я. Мамонтов, І. Дніпровський, С. Черкасенко, а його естетикою і прийомами насичував свої вистави Лесь Курбас, свої фільми О. Довженко тощо.

І все ж, якщо аналізувати експресіоністські драми Я. Мамонтова не так за наявністю у них цієї модерністської поетики, як за використанням засад цієї моделі художнього мислення з обов'язковим урахуванням сучасних теоретико-методологічних підходів, ідейно-естетичних принципів, зрештою, як своєрідну складову модернізму, то експресіонізм у творчості письменника постає як цілковито самодостатнє мистецьке явище, що логічно вписувалося в усю драматургічну систему Я. Мамонтова, надто ж раннього періоду її розвитку. Проектуючи експресіоністську форму творчості на п'єси драматурга, можемо стверджувати, що вона проступала у нього, за словами сучасної дослідниці, як “спосіб існування духу”, або ж як “специфічне світосприйняття”, як “духовний простір, котрому притаманне специфічне розуміння людини у світі”, зрештою, як “цілісний, єдиний мікрокосм, що пізнається через власну філософію, власний спосіб буття” [1, с. 12].

Проаналізувавши величезний пласт наукової літератури про експресіонізм (маніфести перших теоретиків – Ю. Бабба, М. Крелля, К. Едшміта, Г. Кайзера, Е. Толлера; теоретичні та історико-літературні дослідження німецької літератури, зроблені Н. Павловою, І. Куликовою, Л. Копелевим, Г. Недошивіним, О. Драновим; студії української драматургії 20–30-х рр. Л. Залеської-Онишкевич, Н. Малютіної, Г. Семєнюка, І. Михайлина, Т. Свербілової, М. Кореневич; праці про український модернізм Т. Гундорової, К. Шахової, С. Павличко, М. Моклиці, Я. Поліщука та ін.), можна визначити цілий ряд основних елементів поетики експресіоністської драми в ранній драматургії Я. Мамонтова.

Так, уже його дебютна п'єса “Дівчина з арфою” пройнята типовим для експресіоністів пафосом протесту супроти технічного прогресу, цивілізації, в якій механізується людська душа, перетворюючи людину на робота-технократа без почуттів, емоцій, переживань: “Наша земля – тротуар! Наше небо – стеля! Наш вогонь – ліхтар або лампа! Наша вода – вмивальник! Ми стали напівлюдьми, напівмашинами! Ми вже не можемо ні думати, ні почувати, ні бажати без механіки! Ми стали жертвами власного розуму” – говорить головний герой драми професор Будновський, який, досягнувши вершин наукового знання, розчаровується і мріє про природне життя на далекому острові. До речі, подібним дискурсом пройняті “драми крику” “Газ”, “З ранку до півночі” Г. Кайзера, “Євген Нещасний” Е. Толлера, “Цар Голод” Л. Андрєєва. Зв'язок з експресіонізмом, окрім цього, проявляється не тільки на рівні змісту “Дівчини з арфою”, а й у використанні там прийому сну, персоніфікованих образів Науки, Абстракцій, Казки та інших елементів

модерністської поетики. Загалом “Дівчина з арфою”, як й інші перші драматичні етюди Я. Мамонтова, які написані в символістському та експресіоністському стилі, не надто вирізнялися високою ідейною і образною особливістю. Вочевидь, саме це й було однією із причин, що вони залишилися в тіні й були менше помічені критикою серед обширу тих драматичних творів, які відображали абсолютно нові життєві реалії й виробляли нову систему прийомів естетичного зображення.

Інший драматичний етюд “Над безоднею” Я. Мамонтов створив за всіма законами символістської драми з використання поетики експресіонізму. Перебіг дії повторює уже відомий сюжет п’єси “Житейське море” І. Карпенка-Карого. Та ж сама життєва колізія митця, який поставлений перед проблемою вибору між “тихою життєвою пристанню” родинного побуту і бурхливою богемою, хаосом почуттів, пристрастей, які обов’язково супроводжують артиста, посилюють його самотність, а тому й чутливість, необхідну для творчості. Ті ж пошуки компромісу й узгодження буденного існування й мистецтва хвилюють героїв обох драм. Але, користуючись модерністичною технікою, Я. Мамонтов видозмінює саму форму драми і тим самим подає уже не життя конкретних людей, які мають свої особливості, характери та ін. Він створює узагальнений символ даної колізії, а персонажі, втягнені до неї, – це лише матеріальна оболонка, вмістилище стихій та виразів, які керують людиною, життям і цілим світом. Як переконаємось, елементи символізму тісно переплетені тут з елементами експресіонізму. Дія п’єси відбувається біля моря, яке відбиває настрої дійових осіб, реагує на їхні дії, думки й почуття. Так, як в Олесевих драмах музика, у Я. Мамонтова море є резонатором порухів людської душі, своєрідним моментом її самовияву. Воно символізує стихії й пристрасті, що нуртують у людині, в її розірваній свідомості, і в яких вона потопає, безсила протистояти своїй істинній природі.

Цей етюд особливо важливий для визначення сутнісних рис естетики модернізму, зосібна експресіонізму та символізму Я. Мамонтова, а також її узагальненої сутності. Він, як ніхто інший, відчув суть нового мистецтва. Драматург навмисно не шукає нового сюжету, а всю свою увагу зосереджує на формі подання відомої колізії. Контраст між “Житейським морем” і “Над безоднею” з’ясовує суть експресіонізму, його розвиток у напрямі від показу опечаленої людини до образу печалі як такого – самостійного, абстрактного, відірваного від подій; від людської активності (розповіді), спрямованої на культивування чи притлумлення в собі пристрастей, до образу самої пристрасті і т. д. Я. Мамонтов зрозумів цю особливість як теоретик драми і зумів її втілити в мистецтві як талановитий драматург.

П’єса “Над безоднею” була останньою з ряду ранніх творів Я. Мамонтова, написаних під впливом ібсенівського реального символізму. До норвежського драматурга український автор, до речі, ставився з над-

звичайним пієтетом. Його захоплювала прозорість підтексту кожного твору Г. Ібсена, гострота в побудові драматичного конфлікту, стрункість сюжету, стислість і чіткість діалогу, вміння ставити й розв'язувати проблеми. Всі ці принципи Я. Мамонтов намагається використати для розв'язання проблеми, порушеної уже подекуди у його поезії – проблеми взаємостосунків трагічного героя і суспільства. Зокрема, його хвилює колізія творчої особистості, яка розгорається у виборі між мистецькою стихією і родинним затишком. Саме п'єса “Над безоднею” узагальнює шукання автора в попередній творчості – драмі “Дівчина з арфою”, драматичних етюдів “Dies irae” (“День гніву”), “Третя ніч” і “Захід”. Усі ці твори спрямовані на усвідомлення і знищення психології “маленької людини” в людській істоті, мотиві, що став для експресіоністів одним із домінантних. Героїв драм Я. Мамонтова мучить питання: *чи мавпи ми під масками богів, // чи ми – боги, розп'яті в мавпах?* [2, с.35]\*.

Власне в етюдів “Захід” драматург синтезує важливий момент самовиразу. В часи, коли Перша світова війна й революційний терор затопили в морі крові справдешні людські цінності, знівельювали, розчахнули саме поняття суверенної творчої особистості і протиставили їй здичавілий натиск мас, Я. Мамонтов розмірковує над долею високого мистецтва, над його силою протистояти варварству і над тим ідеалом митця – “надлюдини” – хранителем мистецького духу і мистецьких цінностей від конкретної “нікчемної людини” в ім'я майбутнього, абстрактного “прекрасного людства”. Такою надлюдиною є професор з етюдів “Захід”. У ньому, директорів Історичного музею, залишеного без бою ворогові, автор вбачає “лицаря на славному посту”, який оберігає твори “людського духу всіх епох і народів у час, коли людина опустилась до рівня мавпи і творить “трагіфарс земний”, як називає мамонтовський герой будь-яку війну. Саме він, цей герой, з притаманною йому експресією проголошує своє зневажливе ставлення до людини такого типу в ім'я людства: *“Нехай нікчемні вічно люди, // але яке прекрасне людство!...”* [с. 36]. І далі: *“Небаченими путями творчий дух, через // Народи, землі й війни, // через руїни і будови, // іде до вічної, надземної мети. // Не для людей творити треба: // для храмів вічності, для людства!”* [с. 37].

Згадаймо, що той же експресіоністичний мотив розчарованості у внутрішніх якостях конкретної людини, який змушує балансувати між ницістю і духовною міццю, зустрічаємо в монолозі персонажа з етюдів “Dies irae”, коли він зауважує, “страх з добра, з любові, з побожності і других святощів” водить людину на “мотузі хисткому між мавпою і світлим богом”. Власне, цей страх, ця розчавленість спонукають до больових вигуків, до крику від безсилля. Нарешті, Я. Мамонтов робить

<sup>2</sup> Тут і далі, покликаючись на це видання п'єс Я. Мамонтова, вказуватимемо лише сторінку

висновок, що це не що інше, як біологічна сутність людини, яка схиляється до затишку, комфорту, родинного тепла, водночас пригнічує і вбиває вічний неспокій творчого духу, що зближує людину з Богом. Автор загострює конфлікт між покликанням і родиною. Його герої діють в атмосфері, де реальність межує з містикою. Загадкові знаки-вирази, символи-вирази, події-вирази змушують їх вгадувати міру істинності обраного шляху.

Так, у рішучий момент вибору в долі професора-біолога Будновського (“Дівчина з арфою”) з’являється напівреальний (на сцені відсутній) знак-образ вуличної, напівбожевільної жебрачки, яка заробляє собі на життя грою на арфі. Для Будновського вона постає символом одержимої жриці мистецтва, яка вказує йому шлях до правильного вибору. Реальність як така зникає з свідомості професора (автор, посилює ці моменти ще й психічним розладом героя, він керується лише знаками долі й відмовляється від буденного існування, яке скоує його дух. Не знаходячи можливостей збалансувати реальне й духовне, Будновський закінчує життя самогубством.

Той самий потяг до самовизволення з лежат матерії, до щирості й гармонії зустрічаємо в героїв інших драматичних творів Я. Мамонтова. Суворий шлях покликання вимагає від дійових осіб бути більше, ніж “просто людиною”. Натомість виховувати в собі чистоту аскетичного духу, який допоміг би перемогти пласку конкретику людської буденності й піднятися до високості абстрактної (божественної) духовності, втіленої в мистецтві. Вдумливий читач, який звернеться до творів Я. Мамонтова 1922-1925 рр. ХХ ст., помітить характерну особливість – виразне тяжіння драматурга до умовного хронотопу (відсутність конкретизації часу і місця дії, що характерне здебільшого для експресіоністського типу художнього мислення).

Так, у п’єсі “Веселий Хам” “час – наш, місце – великий культурний центр” (згадаймо аналогічну ремарку з драми “Люди” В. Газенклевера), розміщений у державі на чолі з парламентом і королем. Ця риса, між іншим, стане домінуючою і в наступних творах, де час дії – “наш” (тобто період революції, громадянської війни), місце – абстрактна країна, де відбувається повстання або антирелігійні виступи. Я. Мамонтов ніби навмисне уникає прикмет доби – періоду військового комунізму і НЕПу. Ці не випадкові елементи поезики експресіонізму дозволяють письменникові апелювати до важливих філософських і суспільно-політичних проблем понадчасового характеру, робити узагальнюючі висновки. Головні персонажі цих творів також відтворені за законами експресіонізму – абстрактні революціонери (їх політична орієнтація аж ніяк не сконкретизована, почасти навіть розмита).

Події у “Веселому Хамі” розгортаються доволі стрімко, хоча й не послідовно: своєю чергою вони несли у собі окремі, на перший погляд, розрізнені епізоди, кожен з яких має свою функцію. Так, спочатку йдеть-

ся про те, як королівський уряд розпустив парламент, згодом зображені ті, хто протидіяв йому – революційні організації, до яких приєднався 3-й кавалерійський полк. Потім фіксується увага на тому, як у підпільній друкарні на квартирі Чарновецької готувалися бунтарські прокламації. “Назва драми пов’язана з біблійною легендою про Ноя і трьох його синів, саме цей сюжет (щоправда, радикально переосмислений) головний герой поклав в основу своєї поеми. На думку Валерія, Хам – сміливий і відважний, щирий у проявах свого ества, єдиний герой у цій ситуації. Інші сини, побачивши п’яного батька, теж хотіли засміятися, але один був аскетом, інший – філістером, тому вони не виявили власних емоцій. Лише в Хамі відбилася вся повнота життя і незалежність від громадської думки” [3, с. 202].

І все ж у центрі п’єси “Веселий Хам” два головних герої – молодий поет Валерій (анархістськи налаштований революціонер, подібний до персонажів ранніх драм В. Винниченка, надто ж “Великого Молоху”), та його мати Любов Павлівна Чарновецька (революціонерка старшого покоління, яка засуджує крайній суб’єктивізм сина). Валерій відмовляється від революційної боротьби, наголошуючи на неможливості поєднати покликання митця з обов’язками революціонера. Його сентенції лунають доволі виключно, сказати б, надривно загострено. В основі внутрішнього конфлікту головного героя Я. Мамонтова також 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 теж (певною мірою спочатку завдяки), так би мовити, прощенню з боку матері, що змінила свій гнів на милість після того, як “прокляла свого єдиного сина” [6, 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. Ця сцена допоміжна, нею 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) батька, поява балерини Лю Фрей в образі Арміди, лицарів у червоних масках тощо” [4, с. 63], – писав Й. Кисельов, маючи на увазі саме третій акт.

Найперше не символічність, а експресіоністські елементи простежується тут у просторовому вирішенні верх/низ, у загальному притіненому настрої п’єси, у візуальних видах тощо. Адже дія відбувається у мезоніні Валерія. Мезонін, як відомо, верхній напівповерх, де майже всуціль панувала тиша. Це вказує на 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” [5, с. 64], стверджує Й. Кисельов. З таким категоричним поло-

женням літературознавця важко погодитися, як із його припущенням про те, що Я. Мамонтов, мовляв, 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 [6, с. 63]. На наше переконання, його творчі імпульси все ж інспірувалися зчасти модерністським світоглядом, надто у період 1920-1925 рр. Відтак пригадується раніше написаний ним вірш "Хочу пустелі!": *"Що мені люди з їх чварами? // Я – не пророк, не трибун, не борець. // Стелиться шлях мій за хмарами: // там мій початок і там же кінець"* [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" [7, с. 182]. Але якщо розглянути цей вірш у контексті збірки ("Вінки за водою"), то він постане як твір про хвилиний настрій, про психологію самовиразу, тобто як експресіоністська поетична образність. Це, зрештою, засвідчує вміщена на сусідній сторінці мініатюра: *"І вас знесилених п'тьмою, // я радо кличу за собою: // крізь кари, темряву і дим – // вперед, за Сонцем золотим!"* [с. 187].

Чи не проектується цей автобіографічний момент 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? Драматург зображує процес самопізнання героя, аналізує психологічний стан людини, її експресивні самовирази, мотивує її настрій, роздуми, стремління, розкриває внутрішню розчахненість персонажа, веде його до прозріння. Усе це виразно прочитується у третьому акті, де, як бачимо, очевидно проступають елементи поетики експресіонізму.

Що означає відступництво Валерія? Найперше родинну зраду, безчестя (у цьому, до речі, нічого нема застарілого та неймовірного, як прагне переконати А. Матюшенко [8, с. 57], як і в тому, що сновидіння є, мовляв, схематичним, воно – радше один із ефективних художніх прийомів модернізму), 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 образів Арміди, з лицарями в червоних масках. Це уособлює, вочевидь, внутрішню, боротьбу, що точиться в душі Валерія. Ну і, нарешті, куцани, що важко піддаються тлумаченню, але своїм виглядом і реготом, як докори сумління, виявляють істинну сутність Хамового сміху. Варто зауважити, що Я. Мамонтов за допомогою розлогої ремарки використовує експресіоністський прийом сну, у якому невід'ємним атрибутом виступає танець,

що на початку ХХ ст. вважався одним із важливих елементів символістської та експресіоністської драми, як і балетне лібретто, яке з прикладного стало одним із провідних драматургічних жанрів” [9, с. 77]. Прийом танцю, до речі, 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 поетики експресіонізму, слушну думку висловила О. Слюсаренко, вказавши на те, що такий модерністський тип художнього мислення ґрунтується на переконанні, що під видимими формами повсякденного життя захована вища істина буття, таємниця, яку людина не може пізнати логічно, дійсність уявляється експресіоністами як незрозуміла підказка, яку слід розшифрувати за допомогою психічних станів, під час 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 самовиразу. Зображення як витвір митця не повинно бути конкретним, чітким, часто воно туманне, розмите, але разом з тим і фізично конкретне” [10, с. 15].

Варта уваги і передфінальна сцена Лю Фрей і Валерія, хоча, на перший погляд, це звичайний, може, іноді розірваний чи паралельний діалог, але саме він став вирішальним поштовхом до прозріння особистості. Загалом, як влучно підмітив Й. Кисельов, “впадає в око певна “розмовність” п'єс Я. Мамонтова, однак при цьому “драматург не тільки передає словесні сутички героїв, а й детально досліджує внутрішній стан людей...” [11, с. 54]. Якщо ж, за нашим припущенням, Лю Фрей як “живий символ” є уособленням другої половини душі Валерія, то у цій сутичці вона перемагає, її переконання стають визначальними. У цьому сенсі характерним є самозізнання Лю: “Є щось більше за мистецтво, за філософію, за творчість: це, мабуть, життя людини, як воно єсть!” [с. 252]. Відтак набуває прозорого підтексту і наступна репліка Лю Фрей: “А ми сиділи в сутінках!” [с. 253]. То ж чи не є це натяком на саме 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, могучий, непоборимий” [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 багрянлицю наділи на Нього, і приступали до Нього й казали: “Радій, Царю Юдейський!” І били по щоках Його...” (Євангеліє, Ів. 19, 1-3).

У творі ж Я. 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. Свєрбілова, “ціна крові – непомірно важка ціна за здійснення будь-якої ідеї” [12, с. 389]. А велика ідея, за В. Винниченком, – це Великий Молох, що потребує людських жертв. Можна припустити, що драма Я. Мамонтова “Веселий Хам” є більшою мірою наслі-дувальною, тоді як драма В. Винниченка “Великий Молох” слугувала не тільки прикладом використання поетики експресіонізму, прийому “живого символу”, а й стала джерелом ідейного задуму “Веселого Хама”. Нагадаємо, що між написанням драматургами цих п’єс стояла чотирнадцятирічна часова різниця.

У рецензії на п’єсу “Веселий Хам” критик П. Рупін дав доволі 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. Не вистачає йому справжнього драматургічного хисту, що надавав би його утворам живого тіла і м’язів, насичував би їх міцною органічною дією” [13, с. 108]. Така думка при глибшому прочитанні творів Я. Мамонтова спростовується. Вже хоча б тому, що бачимо його настійливе прагнення модернізувати національний драмопис, зокрема засобами експресіоністської поетики.

Слушним є також твердження науковців про те, що “теми і сюжети деяких своїх п’єс він бере не безпосередньо з життя, а з літературних джерел” [14, с. 46]. Вочевидь, саме тому у драмі “Веселий Хам” автору не зовсім вдалось позбутися певної схематичності, вторинності й відтак досягнути композиційної чіткості та драматичної стрункості. Водночас варто зважати й на те, що п’єсою починався новий етап у творчості письменника, де визначальними стануть твори революційного спрямування. Тому закиди дослідників стосовно того, що “проекція” сучасної Мамонтову доби не знайшла переконливих поетичних узагальнень в образах п’єси, герої якої, так само, як і її, ситуації, досить умовні (з утратою конкретики та індивідуальності) [15, с.64], супроводжували до недавня майже всі дослідження про драматургію Я. Мамонтова, хоча назагал не применшували її значення.

Модерністська поетика, зокрема символізму й експресіонізму, спонукала до узагальнено-невизначних визначень часу і місця дії: у драмі “Веселий Хам” – час – наш, місце – великий культурний центр якоїсь держави з парламентом і королем на чолі; у драмі “Коли народ визволяється” – місце дійства – великий центр суспільного життя, час – доба великих національних і горожанських воєн; у драмі “Ave, Maria” – місце дійства – невеличке містечко, час – революційна доба; у драмі “Батальйон мертвих” – час – наш, місце – театр військових подій, на якому відбувається революційне повстання в армії імператора однієї агресивної

держави, що вже третій рік провадить загарбницьку війну. Хронологічна та географічна локація дії не цікавить Я. Мамонтова: назви міст та країн мають умовний характер, чим ніби підкреслюється те, що зображене може відбутися будь-де та будь-коли. В усякому разі вся увага зосереджена на тому, що сталося, а не де й коли це сталося. Все це несе очевидні ознаки поетики експресіонізму.

Щоразу переміщуючись у часі та просторі, драматург розповідає про людину, суспільство та людство взагалі. В центрі його художньої обсервації – глобальні морально-етичні та філософські проблеми сучасного йому суспільства: війни і миру, життя і смерті, віри і релігії, взаємовідношення соціального, особистого та національного, стосунки особистості та суспільства, індивідууму та колективу. Позаісторичне звучання притчі (приміром, у “Веселому Хамі”) передбачає виникнення асоціацій між зображуваним у художньому творі (символ, деталь, ситуація) та конкретними явищами дійсності, відтак спонукає до розуміння розчакненої обставинами долі, притлумленої свідомості, розірваної душевності і духовності, зрештою, до безпомічності жертви суспільного організму, запрограмованого на самознищення.

Усі ці передумови і загальна ситуація сприяють виходу на театральну сцену нового героя – здебільшого молодой людини тонкої нервової організації з надломаною психікою. Чутлива до будь-яких зовнішніх негараздів, вона болісно сприймає недосконалість оточення, тікає від нього і від самої себе. Свідома свого безсилля будь-що змінити, вона замикається в тісних межах власного, часто хворобливого психічного життя (“Дівчина з арфою”, “Веселий Хам”, “Коли народ визволяється”, “Ave, Maria”, “Батальйон мертвих”). Людина стає потенційним самогубцем як у розумінні духовному, так і в суто фізичному. Її лякає реальність, невирішені проблеми, які приходять з наростаючою швидкістю. Перед її очима враз виникає страшна стихія варварства і деморалізації. Вона розгублено стежить, як породжена соціальною нерівністю й механізацією суспільства безлика некерована маса, “юрба”, “натовп” нестримно загрожує руйнацією усіх цивілізаційних норм. З ляком закрившись від зовнішнього світу, вона відразу опиняється перед новими проблемами, проблемами статі, пріоритетами біологічного існування.

Дискомфорт людини, розчакнутої між світом дійсним, не пристосованим до високих поривань, і світом химер, візій, насолод, спрямовує українську модерну драму, зокрема драматургію Я. Мамонтова 1920-1925 рр., на пошуки найрізноманітніших можливих шляхів і варіацій для віднайдення внутрішньої гармонії й життєвої снаги. Старші від Я. Мамонтова драматурги вбачали шлях досягнення такої гармонії у поверненні до землі, до “робочої дисципліни”, якої вимагає праця на селі, бо “що натурально, то й гарно, приємно й спокійно...” (І. Карпенко-Карий, “Житейське море”). Тобто знаходили гармонію у правильності

зовнішньої організації життя, у ретельному наслідуванні традиційних способів людського буття.

Я. Мамонтов називає зазначені п'єси трагедіями, і це визначення жанру, незважаючи на його неточність, дає опосередковану оцінку зображуваним подіям, конфліктам, характерам. Драматург сприймає новий лад як такий, в якому руйнується інституалізована культура, не визнається панівна система цінностей. В одній із своїх статей Я. Мамонтов писав: “Коли я думаю про сучасність, мені здається, що земля зірвалася зі своєї одвічної орбіти і з войовничим галасом кинулася шукати в світових просторах нових шляхів: руйнуються вікові традиції, переглядаються всі культурні вартості, перебудовуються підвалини людського життя” [16, с. 39]. І щоб виразити це гіперболізоване відчуття руйнації старого і народження нового світу, автор використовує алегоричні сюжети для своїх п'єс. Алегорія – це, можна сказати, наочність, за допомогою якої вирішуються певні морально-етичні, філософські чи політичні проблеми. Саме експресіонізм продемонстрував широкі можливості алегорії для об'єктивації максимальних емоцій, адже сильна емоція – завжди однозначна.

Етапною у формуванні експресіоністського типу художнього мислення стала соціально-філософська драма Я. Мамонтова “Коли народ визволяється” (“Колнарвиз”)\*. У ній письменник намагається осмислити всі виміри людської свободи – соціально-політичні, морально-етичні та метафізичні. Тема сформульована уже в заголовку п'єси. Ідея свободи, починаючи з I ст. н.е., трансформується в ідеал визволення і пов'язується з повстанням проти іноземних загарбників. Дійові особи драми – це персоніфіковані соціальні верстви суспільства. Тут діють будівничий Альберт, філософ Андріан і Комедіант – образи інтелігенції (технічної, гуманітарної, мистецької); каменярь Артур, мати двох дітей Дорина і кілька простих робітників – образи рядових пролетарів; броварник Конрад і адміністратор Рішар – як образи панівних верств нації. Усі вони потрапляють у в'язницю як заручники за вбивство короля-завойовника. Драматург використовує поширений експресіоністський прийом показу цілого народу в мініатюрі, суспільства – в розрізі.

Подібний прийом, до речі, застосовує Г. Бергер у драмі “Потоп”, герої якої опинилися заручниками стихії в одному з американських барів. Непорозуміння між заручниками в п'єсі Я. Мамонтова унаочнюють усю складність стосунків, ту безодню, яка одвічно була між інтелігенцією і народом. Тобто головною в цій драмі є проблема людини і маси, одвічна романтична дихотомія людини і натовпу, реанімована експресіонізмом і наповнена новим змістом. Автор не дає однозначної відповіді на поставлену у заголовку проблему. На його думку, народ визволяється, не тільки коли приходить звільнення від національного і соці-

---

\* Так скорочено називали цю п'єсу сучасні Я.Мамонтову критики.

льного гніту, але й коли таке звільнення супроводжується внутрішньо особистісними перетвореннями, перетвореннями духу: народ може бути вільним лише тоді, коли він “звільниться від самого себе”. У такому трактуванні вгадується ніцшеанська інтерпретація особи. Ніцше вважав, що у людини дві іпостасі – тваринна і творча: “В людині тварина і творець поєднані в одне, в людині є матеріал, обломок, надлишок, глина, болото, безглуздя, хаос; але в людині також і творець, скульптор, твердість молота, божественний глядач і сьомий день” [17, с. 137].

Алюзії з Ніцше були більш прозорі в першому варіанті кінцівки драми “Коли народ визволяється”, надрукованій у третьому номері журналу “Шляхи мистецтва” за 1923 р. Після повстання народу проти соціального гноблення, Альбертові відкривається справжній лик народу: “Народ визволяється. Так, він визволяється від вікових ланцюгів, та разом з тим виходить на волю і лютий звір, що був захований цими ланцюгами! Сьогодні я побачив його хижі пазурі й пашу з кривавою піною... Що буду робити я серед людей, п’яних своєю силою і волею? Вони не почують мене і не підуть за мною, бо ми – чужі, навіть вороги!” [с. 138].

Проступає у п’єсі і мимовільне передбачення трагічної долі “будівничих революції” – своєрідні провіщенські мотиви, що так притаманні естетиці експресіонізму. Після чергової смерті каменотеса на будівництві палацу в пам’ять національного визволення Альберт пророчо зауважує: “Що це – фатальний символ: каменяря, який будував пам’ятник волі, розбив об нього ж голову. Подумай Кароліно чи не така доля всіх будівничих волі?” [с. 149]. Якимось чином можна адаптувати ці слова й до долі багатьох українських будівничих, які віддавали своє життя заради побудови “світлого майбутнього”, а згодом стали жертвами тоталітарного режиму, що його утвердив соціалізм. Зрештою, за законами експресіонізму, ці припущення можна екстраполювати і в наш час.

Твір побудований за принципом єдності дії, наскрізності конфлікту, хоча й однотипно ритмічними або ж механічними їх складовими. З першої сцени передчувається тривога, напруженість майбутніх подій. Репліки дійових осіб лаконічні, конкретні, дійові, нерідко складаються з двох слів чи вигуків. Драматург назвав свій твір трагедією, хоча таке визначення сприймається із деяким застереженням. Окремі дослідники вважали “Колнарвиз” соціальною п’єсою. Як нам видається, більш адекватним є термін “драма ідей”. За слушним зауваженням І. Михайлина, твори Я. Мамонтова – “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 Мамонтова – теж дія” [18, с. 34]. “Коли народ визволяється” інші літературознавці вважали також зразком т. зв. “синтетичної драми”, започаткованої, до речі, в Росії А. Луначарським (“Канцлер і слюсар”, “Полум’ярі”). Її

основні риси близькі до драми експресіонізму: “автор не вдається до художнього аналізу конкретно-історичних подій, а узагальнює їх до певної умовності, розгортає закономірності історії в художні картини і персоналізує в дійових особах цілі верстви людності” [19, с. 206]. Як наслідок такого підходу до зображення – втрата персонажами своєї індивідуальності і набуття ними узагальнених імен, ілюстративність, гротескність, схематизм. Однак така безликість, така умовність форми дає можливість Я. Мамонтову вкладати в уста персонажів нарізно-манітніші гарячкові, поетичні, рапсодичні міркування філософського, соціологічного, публіцистичного змісту, не зважаючи на те, що вони зчаста звучатимуть фальшиво, що вони нерідко зодягатимуть на себе “маску театральності” як первісний символ сцени.

“У всякому разі не можна сприймати цю п’єсу як зразок реалізму, нехай навіть з префіксом нео-. Саме це робила ціла низка сучасників драматурга, які нарікали на відсутність чіткої психологічної характеристики персонажів. Про цілковиту відсутність психологізму, звісно, не йдеться. Ми вже згадували про психологічно достовірне змалювання психології натовпу в перших двох діях твору. З психологією індивідуальна справа інша. Персонажів твору не варто сприймати як звичайних носіїв характеру, яскравого внутрішнього світу”, – справедливо зазначає сучасна дослідниця [20, с. 206-207].

Мова, отже, йде про персонафікованих представників усіх суспільних груп – мешканців певного абстрактного міста, що відповідає законам експресіонізму. Кожна з цих дійових осіб – “носій певної ідейної позиції: Рішар – поступового суспільного розвитку (це ліберал, який намагається утримати суспільство від революційних виступів, що породжують хаос); Альберт – фанатик волі і визволення, його дружина Кароліна – втілення беззастережної жіночої відданості і підтримки; Комедіант – безмежного скепсису, адже предметом його кпинів стають концепції та вислови всіх інших персонажів тощо. Автор не прагнув створити виразні характери і не можна цього вимагати від “драми ідей” [21, с. 207]. Це також близьке поетиці експресіонізму.

Наступну п’єсу Я. Мамонтова “Ave, Maria” слід вважати своєрідним продовженням “Колнарвизу” у плані використання тут експресіоністських засобів. На цю думку наводять і репліки (нерідко з одного-двох слів) персонажів про правління короля і завойовників-чужинців, про абстрактне, якоюсь мірою навіть нереальне місце розгортання драматичної дії, а найбільше – монолог головного героя безбожника Леона в останньому п’ятому акті п’єси, монолог, що покликаний виявляти в інших дійових осіб співпереживання. “Сьогодні роковини наших перших виступів і перших перемог. Король був нашим ворогом, і він повинен був загинути. Але наша боротьба на цьому не кінчилася, а лише починалася. Наш ворог, як гідра, багатоголовий. Ми мусили далі побороти королівських заступників і королів та імператорів

інших держав, що допомагали їм. Тяжко було боротися з ними, і все-таки ми боролися і перемагали... Та наша боротьба і на цьому не кінчилася. Голод, чума, тифус, господарський розпад, розбишацтво – накинулися на нас зо всіх боків.

По цей час роздирають вони хижими пазурами молоде тіло нашого суспільства... Та й тут ще не кінець! Наш ворог панував не тільки на землі, йому належало і небо! Царі землі мали своїм спільником царя небесного. Тут, по храмах, ім'ям царя небесного закликали людей коритися царям земним. Товариші, ми мусили побороти і цього найвищого ворога нашого. Земля не може належати нам, доки небо в руках нашого ворога. І ми повстали проти неба” [с. 129].

Таким чином після національного і соціального визволення у п'єсі “Ave, Maria” спостерігаємо апологію “духовного”, сказати б, визволення, точніше мовити б, визволення з-під релігійного впливу. У цьому титульному ліричному монолозі, позбавленому пишномовності та емоційності, привертає увагу лейтмотивна репліка – “наша боротьба на цьому не кінчилася”, що стає своєрідним виміром відповідних етапів життя героя. “Перманентна боротьба на цьому не завершиться, адже повне визволення, як пророкував у попередній драмі філософ Адріан, можливе тоді, коли людина переможе “долюдський образ”, зауважує сучасна дослідниця [с. 209]. Отож, релігійний спротив, означений в “Ave, Maria”, засвідчує не що інше, як присутнє прагнення відійти від цивілізованості, зрештою, цілковите панування первісних тваринних інстинктів, зосібна насилля (як-от в епізоді руйнування і пограбування храму).

У п'єсі “Ave, Maria” привертає увагу й передфінальна сцена, коли до зруйнованого храму в день релігійного свята приходять люди. Тут автор вкотре у протиставленні старого й нового використовує естетику експресіонізму: “Горожани, жебраки і каліки йдуть за ним (Даніелем), і в храмі зараз же розтинається урочистий хорал...” [с. 150]. А це є свідченням того, що Бог “не загинув”. Водночас друга частина мешканців міста (революційна молодь, юрба безбожних, безособові маніфестанти) однотипно ритмічно і чисто механічно (як маріонетки) святкує роковини перемоги і проголошує смерть Бога. Знаковою є остання авторська ремарка: “У храмі – оргán. А там, на майданах, революційний спів і шумливі переможні вигуки тисяч людей” [с. 155]. Це прочитується, як “богові своє, а земному своє”, – слушно зазначає Й. Кисельов. І водночас така атмосфера протистояння нагадує нічне жажіття з участю добрих і злих сил.

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 богів за них молитися” [с. 155], але він

виринається і тікає. Таким останнім акордом Я. Мамонтов увиразнює протистояння старого й нового, що народжується у муках і постійних шуканнях самовияву героя. Уособленням першого виступає бабуся Тереза – поміркована, мудра, побожна. Нове ж символізує нерозумне, бешкетне хлопця, яке ще треба вести за руку, яке тільки здатне перевернути світ з “ніг на голову”, не думаючи про наслідки, і яке всіляко прагне (бодай на рівні дитинства) самоствердиться. І якщо бабуся Тереза як дійова особа діє впродовж твору, то хлопчик, який невідомо звідки взявся, виписаний, очевидно, заради прийому “живого символу”, заради вияву молодечої експресії.

Характерною особливістю ранньої драматургії Я. Мамонтова є невизначеність подій у просторі і часі, адже, за автором: “Місце дійства – невеличке містечко. Час – революційна доба” [с. 100]. Така абстрактність була властива естетиці модернізму. Н. Мірошниченко розглядає її як ознаку експресіонізму зокрема [21, 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...”

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” [24, с. 69]. Майже водночас з трагедією Я. Мамонтова “Ave, Maria” була створена дуже близька за своєю проблематикою народна трагедія М. Куліша “97” – “одне з перших революційних художніх досліджень гострих соціальних конфліктів переломної доби” [25, с. 139]. У низці монографій та публікацій вітчизняних літературознавців простежується науковий інтерес до творчості М. Куліша. Серед них С. Чорній, Й. Кисельов, Н. Кузякіна, В. Халізов, І. Михайлин, М. Кудрявцев, К. Серажим, О. Красильникова, І. Лисенко, М. Кореневич та ін.

Проте, як це не дивно, досі відсутнє типологічне зіставлення драматургії Я. Мамонтова та М. Куліша, зокрема порівняння в ній такого спільного для обох авторів типу художнього мислення, як експресіонізм. Відтак цікаво, на наш погляд, з’ясувати міжсуб’єктну взаємодію Я. Мамонтов – М. Куліш, виявити світоглядні засади, естетичні домінанти письменників на рівні ідей, поетики, стилю, зіставляючи на концептуальному рівні п’єси соціального спрямування, окреслити спільні мотиви та проблеми у творах обох письменників.

Одразу ж варто зауважити, що носіями справжньої релігійності в “97” М. Куліша і в “Ave, Maria” Я. Мамонтова виявляються насправді ті, хто проповідує почасти атеїзм. Спільною ознакою обох драм є також їх

розмовність, непослідовність і вибуховість сюжетних ходів. Як відомо, слово гальмує дію, тому критики зазвичай вбачали у цьому недолік творів. Хоча Н. Кузякіна стверджує, що “насправді ж це була не вада, а особливість, своєрідність драматургічної манери Куліша. Його театр був театром насамперед літературним, театром виразного, вагомого, багатогранного слова й іншим бути на міг” [22, с. 72]. Подібну думку щодо драматургії Я. Мамонтова висловлює й 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” [16, с. 34-35].

Тим часом Й. Кисельов розглядав таку розмовність як недолік твору, хоча водночас зауважував: “...драматург не тільки передає словесні сутічки героїв, а й докладно 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 Арістотеля, 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” [24, 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” [25, 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” [26, с. 253-254], – зауважує Н. Малютіна. Відтак розлогі ремарки стали типовим атрибутом української модерністської драматургії 20–30-х рр. ХХ ст. Свідченням цього є експресіонізм п’єс Я. Мамонтова. Аналізуючи драму “Ave, Maria”, варто зупинитись на розлогій ремарці 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 горожане, робітники, молодь. Більшість присутніх захоплюється театральним дійством, а в деяких місцях навіть принд-*



нується до нього (молодь)... Кінець пантоміми молодь вітає бурхливими оплесками й вигуками: “Гура! Гура! Геть королів! Геть панів! Геть богів! Воля! Воля!” [с. 118]. У даному випадку типовою ознакою експресіоністської драми є як сама ремарка, так і пантоміма, та вигуки, про які йдеться.

У п'єсі “Ave, Maria” також відчутна вагома роль художньої умовності. Знову дія твору переноситься до невеличкого містечка, що розташоване нібито поза часом і простором. Разом з тим виразно окреслені окремі українські реалії початку 20-х рр. – голод, реквізиція церковного золота (лідер Союзу молодих безбожників Леон заявляє прихожанам храму Діви Марії: “По храмах багато дорогих речей. Вони лежать без жодної користі. От цей мертвий капітал можна би повернути на поміч голодним” [с. 91]. Ті ж реалії постають, до речі, і в драмі М. Куліша “97”. Однак ці твори, створені майже водночас, принципово різняться один від одного. Бо якщо М. Куліш відображав реальні події в українському селі, то для Я. Мамонтова вони стали відправною точкою у розгортанні вигаданого сюжету, гротескних спрощених образів, власне, того, що вимагала тема п'єси. Драматург, вочевидь, не хотів, аби його твір беззастережно ототожнювали з конкретною історичною ситуацією і в такий спосіб вдався до поетики експресіонізму.

Цю драму Я. Мамонтов назвав трагедією, хоча така дефініція, як і щодо інших його п'єс, є доволі суперечливою. Єдиний по-справжньому драматичний (але ніяк не трагічний) персонаж – “безбожник-анархіст” рудий Марко, адже його доля не несе в собі ніякої трагічності, а є радше мелодраматичною (фатальне кохання до Марі). Наявний у творі і любовний трикутник Марко – Марія – Леон. Привертає увагу також образ патера Давида Мура, який кохав матір Марії, а згодом переніс свої почуття на її доньку. Хоча в зображених подіях, непослідовних сценах та епізодах проступають її почуття не до релігійного патера, не до Марка, якому пропонує дружбу, а передовсім до представника нового ладу Леона. Така розв'язка мелодраматичної історії запрограмована самим ходом сюжету і є структурою дії.

Таким чином, маємо типовий зразок мелодрами. Порівняно з п'єсою “Коли народ визволяється”, у п'єсі “Ave, Maria” помітне зростання психологізму. Персонажі твору все менше нагадують “живі символи” вони вже не просто є рупорами певних суспільних сил, з'являються прикмети психологічного аналізу. Так для характеристики зовнішності персонажів використовується форма абстрактного портрета (характеристика за допомогою показу того враження, яке викликає зовнішність героя в інших дійових осіб), часто зустрічаються взаємохарактеристики, самовиражальні монологи та діалоги персонажів. І хоча все ще не можна говорити про вичерпне зображення внутрішнього світу персонажів, але вони, вочевидь, позбавляються штучності, абстрагованості, несправжності. В такий спосіб драматург реагував на закиди

критики (зокрема вульгарно-соціологічної), яка дорікала йому небажанням відображати нову радянську дійсність.

Елементи художньої умовності притаманні поетиці експресіонізму, ще довго відлунуватимуть у творчості Я. Мамонтова, навіть після появи цілком реалістичних за своїм характером творів він раз по раз повертатиметься до символізації дійсності, до зусібічної її вираженості. Напевне, критики були дуже здивовані, коли після традиційної реалістичної п'єси “До третіх півнів” в доробку драматурга з'явився “Батальйон мертвих”. Експресіоністська поетика Я. Мамонтова набула у цій п'єсі нових прикмет. Дія твору пов'язана з конкретними подіями – провалом червненого наступу російської армії на фронті (1917), що розпочався за наказом Тимчасового уряду. Але загальна атмосфера драми пройнята художньою умовністю, абстрактністю. Й. Кисельов зазначає: “Хоч по ходу дії і складаються плани фальшивих атак, готуються повстання, відбувається розстріл цілого батальйону, що посмів підняти руку на імператорську корону, хоч є і пристрасні поцілунки й гнівні прокляття, передсмертні зойки, говорить радіо, світяться прожектори – все ж не віриш у правдивість подій п'єси. Автор мобілізував чимало “випробуваних” засобів драматургічної інтриги, щоб зацікавити, переконати глядачів у вірогідності зображуваного. Але щось заважає прийняти на віру події і героїв твору. Ні авторське визначення часу і місця дії (“час – наш”), ні інші прикмети епохи (гасло “Мир – хатинам, війна – палацам”) не асоціюються з реальною дійсністю” [27, с. 95].

Традиційною є особистісна колізія персонажів, які є ідейними антагоністами, – підпільниці Марієт і переконаного монархіста капітана Герда. Як слушно зауважував Й. Кисельов, “дбаючи про сценічність своїх драм і комедій, він використовував усі корисні для цього жанру засоби – від психологічного напруження і до елементів детективу, від конкретики до абстракції, від зображення до вираження подій та героїв. Останнє помітно в п'єсі “Батальйон мертвих” (розповідь про фотокартку і таємний лист), що має виразну стихію. Турбуючись про більшу жвавість, дохідливість, видовищність п'єс, Я. Мамонтов вживав нові для театру прийоми і засоби, зокрема модерністські, оживляв дію кінокадрами (так, зокрема, побудована драма “Батальйон мертвих”)” [28, с. 95]. Окрім домінуючого трагічного пафосу, у цьому творі спостерігаються сатиричні елементи (характеристика царських генералів). Таким чином через поетику експресіонізму письменник прокладав місток до своїх наступних драматургічних творів, які справедливо означував уже як трагікомедії.

### *Література*

1. Шахова К. Експресіонізм як мистецьке явище / Кіра Шахова // Експресіонізм: Збірник наукових праць. Упорядн. Тимофій Гаврилів. – Львів, 2005. – С.11-35.

2. Мамонтов Яків. Захід / Яків Мамонтов // Драматичні етюди. – Харків, 1922. – С. 31-40.
3. Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду / Тетяна Свєрбілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина. – Одеса, 2010. – 397 с.
4. Кисельов Йосип. Драматург Я. Мамонтов / Йосип Кисельов // Майстри театральної культури. – К., 1976. – С. 48-89.
5. Там само.
6. Там само.
7. Михайлин І. «Ми йшли під прапором одним» / Ігор Михайлин // Вітчизна. – №11. – 1988. – С. 136-189.
8. Матющенко А. Час героя: українська драматургія першої третини ХХ століття / Анджела Матющенко. – К., 2004. – 125 с.
9. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст.: аспекти родо-жанрової динаміки / Наталя Малютіна. – Одеса, 2006. – 352 с.
10. Слюсаренко О.С. Український символізм в контексті європейської культури / О.С. Слюсаренко // Автореф. дис... канд. філос. наук. – К., 2008. – 19 с.
11. Кисельов Й. Драматург Яків Мамонтов / Йосип Кисельов // Майстри театральної культури. – К., 1976. – С. 48-89.
12. Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду / Тетяна Свєрбілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина. – Одеса, 2010. – 397 с.
13. Рулін П. Рецензія на п'єси «Веселий Хам» та «Батальйони мертвих» Якова Мамонтова / Петро Рулін // Життя і революція. – №11. – 1926. – С. 96-110.
14. Свєрбілова Т. Драматургія / Тетяна Свєрбілова // Історія української літератури ХХ століття: у 2-х кн. –К., 1998. – Кн.1. – С. 368-391.
15. Кисельов Й. Драматург Яків Мамонтов / Йосип Кисельов // Майстри театральної літератури. – К., 1976. – С.
16. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Яків Мамонтов. – К., 1967. – 327 с.
17. Ніцце Фрідріх. Так казав Заратустра. Частина перша / Фрідріх Ніцце; З нім. переклав Анатолій Онишко // Всесвіт. – 1990. – С. 134-154.
18. Михайлин І. Жанр трагедії в українській радянській драматургії / Ігор Михайлин. – Харків, 1989. – 152 с.
19. Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду/ Тетяна Свєрбілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина. – Одеса, 2010. – 397.
20. Там само.
21. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття / Надія Мірошніченко // Український театр ХХ століття. – К., 2003. – С. 4-35.
22. Кузякіна Н. Нариси української драматургії: в 2-х част. / Наталя Кузякіна. – Ч.1 – К., 1958. – 263 с.
23. Михайлин І. Жанр трагедії в українській радянській драматургії / Ігор Михайлин. – Харків, 1989. – 152 с.

24. Кисельов Йосип. Драматург Яків Мамонтов / Йосип Кисельов // Майстри театральної культури. – К., 1976. – С. 48-89.
25. Там само.
26. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початок XX ст.: аспекти родо-жанрової динаміки / Наталя Малютіна. – Одеса, 2006. – 352 с.
27. Кисельов Йосип. Драматург Яків Мамонтов / Йосип Кисельов // Майстри театральної культури. – К., 1976. – С. 48-89.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 24.10.2014 р.  
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Голодом Р.Б.,  
д.ф.н., професором Малютіною Н.П. (м. Одеса)*

## EXPRESSIONISTIC MODEL OF EARLY DRAMATURGY OF YAKOV MAMONTOV

**S. I. Horob**

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;  
department of Ukrainian literature of Institute of philology;  
76000, Ivano-Frankivs'k, Shevchenko str., 57; ph. +380 (342) 59-60-74*

*In the article the problem of the creative functioning of type expressionism of artistic thought is broken in early dramaturgy (1921-1925) of one of fundamentalists of the Ukrainian dramatic art of XX age of Yakov Mamontov. It is led to, that the such modernistic model of his creation was (together with symbolism) not only the sign of the times but also organically swam out from the features of his author aesthetically ideological-beautiful consciousness.*

**Key words:** *expressionism, drama, dramaturgy of Ya. Mamontov, poetics, modernism, artistic thought, context.*