

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені В. Н. КАРАЗІНА

На правах рукопису

**СИРОВАТСЬКА МАРИНА ІГОРІВНА**

УДК 821.161.2–2 Карпенко.09

**ПОЕТИКА ДРАМАТУРГІЇ ЄЛИСЕЯ КАРПЕНКА**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:  
Кремінська І. М., кандидат  
філологічних наук, доцент

Харків – 2014

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ Й ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ Є. КАРПЕНКА 1920-х рр.</b> .....	8
1.1 Рецепція драматургії Є. Карпенка .....	8
1.2 Теоретико-методологічні засади студії.....	16
<b>РОЗДІЛ 2 МОТИВНИЙ КОМПЛЕКС П'ЄС Є. КАРПЕНКА «БІЛІ НОЧІ» Й «ЕДЕЛЬВАЙС»</b> .....	50
2.1 Драматична поема «Білі ночі»: семантика заголовка, міфопоетика, риси інтермедіальності. ....	50
2.2 Флористичний код п'єси «Едельвайс».....	74
<b>РОЗДІЛ 3 СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКОЇ МОДЕЛІ СВІТУ В ДРАМАХ Є. КАРПЕНКА «ЗЕМЛЯ» І «В ДОЛИНІ СЛІЗ»</b> .....	95
3.1 Особливості актуалізації проблеми влади землі в однойменній п'єсі Є. Карпенка .....	95
3.2 Деканонізація образу міщанського світу в драмі «В долині сліз».....	117
<b>РОЗДІЛ 4 МОТИВ ОЧІКУВАННЯ В П'ЄСАХ Є. КАРПЕНКА «МОМОТ НІР», «СВЯТОГО ВЕЧЕРА» Й «ОСІННЬОЇ НОЧІ»</b> .....	138
4.1 Художні принципи організації «трагедії» «Момот Нір».....	138
4.2 Особливості реалізації новодраматичного конфлікту в одноактних драмах «Святого вечера», «Осінньої ночі».....	160
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	180
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	190

## ВСТУП

**Актуальність теми дисертації.** Творчість Є. Карпенка (відомого під літературними псевдонімами Andrey Ira, Андрій Люшня, Є. Карпенко-Український, Олег Азовський, Степовий гість, Шашура Олександра та ін.), актора, режисера, театрального діяча, одного з представників української драматургії початку ХХ ст., лише нещодавно почала привертати увагу науковців. Це зумовлено тим, що з вісімнадцятиох відомих на сьогодні драматичних текстів митця доступними для літературознавчого вивчення є тільки сім із них, надруковані протягом 1920–1921-го рр. Наразі практично відсутні перевидання п'єс автора, за винятком антології драматургії української діаспори, упорядкованої Л. Залеською-Онишкевич [33]. Огляд творчості еміграційного письменника репрезентовано здебільшого бібліографічними розвідками (Ю. Кравець, Р. Пилипчук та ін.), згадками про Є. Карпенка в контексті літературного, театального процесу початку ХХ ст. (О. Боньковська, С. Єфремов, О. Семак, Г. Семенюк) або вивченням окремих аспектів поетики його текстів (Л. Залеська-Онишкевич, Н. Малютіна, С. Хороб).

Драматургія Є. Карпенка, датована 1920-ми рр., органічно вписується в модерністську парадигму. У центрі уваги митця – самотня особистість, яка перебуває в конфліктних стосунках із буттям, вона завжди приречена на протистояння з вічністю, виявами якої в його п'єсах постають Смерть, Туга, Любов. Персонажі творів автора зображені практично позбавленими впливу соціальних, побутових конфліктів, натомість у художньому світі митця-модерніста починають домінувати внутрішні переживання індивіда, заперечення матеріальних мотивів, варіювання спільних образів (лейтмотивність), ідея розпаду, трагізму буття, конфлікт «людина й Стіна», увага до міфопоетики, авто- й інтертекстуальність, статичність дії тощо. П'єси Є. Карпенка, за твердженнями дослідників (Л. Залеська-Онишкевич, Н. Малютіна, С. Хороб), тяжіють

до поетики символізму, неоромантизму та експресіонізму, тому вплив на них реалістичних та нереалістичних течій є значним і загалом характерним для української літератури цього періоду (О. Олесь, С. Черкасенко та ін.). Новітні тенденції в драмі початку ХХ ст. пов'язувалися передусім зі зміною основної світомоделюючої парадигми театру межі століть, що протиставлялася поширеній до того часу реалістично-побутовій традиції. Утіливши міфологічні, ірреальні, маргінальні смисли, «нова драма» репрезентувала оновлений естетичний та інтертекстуальний простір – так звану систему інтуїтивних уявлень про дійсність [246, с. 3]. П'єси Є. Карпенка, що органічно заповнюють естетичну «лакуну» на перетині раннього та пізнього українського модернізму, є непересічним явищем у вітчизняній літературі початку ХХ ст. Його знаковість полягає в осмисленні основних онтологічних категорій у площині міфопоетичної парадигми, архетипної символіки, елементів поетики «нової драми», символізму та експресіонізму. Усе це зумовлює актуальність запропонованого дослідження.

Для вивчення різноманітних за проблемно-тематичними комплексами та естетичною цінністю творів Є. Карпенка доцільним вважаємо аналіз їхньої поетики. Такий підхід до студіювання літературних текстів дасть можливість з'ясувати загальні особливості художньої системи митця-модерніста та виявити багаторівневість її структури.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури ХІ–ХХІ століть». Тема й план-проспект дисертації затверджені на засіданні Бюро науково-координаційної ради з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 1 від 21 лютого 2012 р.).

**Мета й завдання дослідження.** Метою є визначення прикметних рис поетики драматичних творів Є. Карпенка як художньої цілісності в контексті «нової драми», що уможливить пояснення специфіки художньої моделі його п'єс.

Реалізація мети передбачає розв'язати такі **завдання**:

- розкрити особливості рецепції драматургії Є. Карпенка 1920-х рр.;
- розглянути теоретичні аспекти поняття «поетика», «художня цілісність», «мотив» й окреслити характерні змісто- й формотвірні особливості «нової драми», символізму та експресіонізму як літературних напрямів, елементи естетики яких визнано домінантними для п'єс Є. Карпенка;
- дослідити основні риси поетики драматургії письменника, зокрема специфіку художнього конфлікту, образної системи, художнього часу й простору, міфопоетики, паратексту тощо;
- виокремити й проінтерпретувати провідні мотиви п'єс автора, що виконують функцію циклотвірних елементів драматургії митця як єдиного тексту;
- визначити місце та роль драми Є. Карпенка 1920-х рр. у літературі доби модернізму.

*Об'єкт дослідження* – п'єси Є. Карпенка 1920-х рр.: «Білі ночі», «Момот Нір», «Осінньої ночі», «Святого вечера», «В долині сліз», «Едельвайс», «Земля».

*Предмет дослідження* – специфіка поетики драматургії Є. Карпенка означеного періоду.

**Методи дослідження.** Теоретико-методологічну базу роботи складають праці вчених, присвячені вивченню понять «поетика» (М. Бахтін, М. Гіршман, Г. Ключек, М. Кодак, Ю. Лотман, О. Потебня, В. Пропп, Б. Томашевський, Б. Успенський, О. Чудаков, Р. Якобсон та ін.), «мотив» (О. Веселовський, Б. Гаспаров, В. Жирмунський, В. Пропп, І. Силантьєв, Б. Томашевський, В. Тюпа, В. Шкловський та ін.); висвітленню теоретичних засад символізму (А. Бєлий, В. Брюсов, М. Воскресенська, А. Ганзен-Льове, О. Єрмілова, Д. Мережковський, І. Мінералова, З. Мінц, О. Теміршина та ін.), інтермедіальності (О. Тимашков, Н. Тишуніна та ін.) й експресіонізму (О. Вальцель, Ф. Гюбнер, М. Закович, М. Крелль, Г. Лукач, П. Майдаченко, О. Осьмак, Г. Яструбецька та ін.); з'ясуванню основних рис поетики «нової драми» межі ХІХ–ХХ ст. (Ю. Бабичева, Б. Зінгерман, О. Страшкова, Н. Тишуніна, Л. Тютелова та ін.) і рамкового комплексу драматургії (О. Анікст, П. Паві, В. Халізов та ін.). Для розв'язання

поставлених завдань застосовано такі методи: культурно-історичний, структурно-семіотичний та метод мотивного аналізу.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що в дисертації вперше здійснено спробу цілісного вивчення поетики п'єс Є. Карпенка, зокрема з'ясовано специфіку й функції заголовкового комплексу, системи мотивів, міфопоетики; досліджено семантику часово-просторових образів, паратекст; встановлено особливості концепції персонажа й світу, утілених у художній моделі драматургії автора; уточнено питання естетичної своєрідності творчості Є. Карпенка, для якої домінантними є модерністські принципи зображення дійсності, що поєднують у собі риси поетики символізму, експресіонізму, екзистенціалізму, «нової драми»; означено роль драматургії письменника-емігранта в українському літературному процесі початку ХХ ст.

**Практичне й теоретичне значення одержаних результатів.** Основні положення дисертації можуть стати основою подальших наукових робіт для більш детального студіювання творчості Є. Карпенка, використовуватись у викладанні курсу «Історії української літератури ХХ ст.», зокрема для створення спецкурсів, присвячених вивченню української драматургії початку ХХ ст., у дослідженні феномену літератури модернізму. Теоретичне значення студії полягає в розширенні наукових уявлень про специфіку поетики п'єс митця, позначеної рисами ізоморфізму.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійно виконаною науковою роботою без участі співавторів.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення кандидатського дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна й оприлюднювалися на наукових конференціях та читаннях у формі доповідей: Міжнародна наукова конференція ««Що водить сонце й зорні стелі»: поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 20–21 вересня 2012 р.); XII Міжнародна конференція молодих учених (Київ, 19–21 червня 2013 р.); Міжнародна наукова конференція «Поетика інтермедіальності в літературі ХІХ–ХХІ століть» (Харків, 3–5 жовтня

2013 р.); Четвертий міжнародний конгрес «Світове українство як чинник утвердження держави Україна в міжнародній спільноті» (Львів, 23–24 серпня 2013 р.); X Всеукраїнська наукова конференція «Слобожанщина: літературний вимір» (Луганськ, 24 лютого 2012 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 6–7 квітня 2012 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Йогансенівські читання» (Харків, 19 вересня 2014 р.); Науково-практична конференція «Микола Куліш: тексти, вистави, інтерпретації» (Харків, 28 листопада 2012 р.); підсумкова конференція аспірантів та здобувачів філологічного факультету (Харків, 28 березня 2014 р.).

**Публікації.** Результати дослідження викладено в шести статтях, з яких п'ять опубліковано в наукових фахових виданнях, ліцензованих Атестаційною комісією України, і одна у виданні іноземної держави (Польща).

**Структура та обсяг дисертації.** Структуру роботи зумовлено її метою та завданнями. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 189 сторінок основного тексту та 31 сторінка списку використаних джерел (314 позицій).

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ Й ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ Є. КАРПЕНКА 1920-х рр.

#### 1.1 Рецепція драматургії Є. Карпенка

Драматургічна спадщина Є. Карпенка (14.07.1882–24.12.1933 рр.), одного з представників еміграційної літератури 1920–1930-х рр., є недостатньо вивченою в українському літературознавстві. Дослідження художнього світу письменника як у минулому, так і на сьогодні є малочисельними та одноаспектними, що зумовлює необхідність вивчення особливостей поетики його п'єс.

Чи не найпершим, хто високо поцінував твори драматурга, був С. Єфремов, проте науковець жодним чином не обґрунтував такого висновку. В «Історії українського письменства», дослідивши український літературний процес періоду 1919–1923-го рр., він звернув увагу на так званий нерівний розподіл літературної енергії між родами літератури. За словами вченого, у драматургії, «...поминувши твори Єлисея Карпенка, що до нас ще не дійшли, тут буквально таки нічого буде згадати, окрім дуже ординарних спроб Я. Мамонтова» [86, с. 611].

Вивчення літературної спадщини Є. Карпенка, що тяжіє до європейської драматургічної традиції, можна умовно розділити на два основні етапи: перший (до початку 1990-х рр.) – представлений здебільшого біографічними оглядами в радянських довідкових виданнях [268, с. 217]. Ю. Кравець – автор однієї із заміток про письменника, надрукованої в журналі «Україна» (1968 р.), наголосив на драматизмі п'єси «Земля», класифікувавши її як «одну з найкращих» у доробку митця: «твір перегукується і тематично, і за змістом з “Фата Морганою” М. Коцюбинського та “Землею” О. Кобилянської; події розгортаються динамічно, напружено; п'єса хвилює драматизмом, полонить своєю поетичністю» [129, с. 16]. Варто зауважити, що розвідки Ю. Кравця не викликали жодного наукового резонансу, оскільки мали переважно

інформативний характер і практично не містили літературознавчого аналізу творчості митця. Аналогічною була ситуація й у діаспорі, де літературна спадщина Є. Карпенка практично не вивчалася, ймовірно, через прокомуністичні погляди письменника: у текстах, написаних за кордоном, драматург, мовляв, гостро критикував тогочасну дійсність (проблеми соціальної нерівності, расової дискримінації тощо) [199, с. 420].

В енциклопедичній статті, розміщеній в «Українській літературній енциклопедії в п'яти томах» (1988–1995 рр.), Р. Пилипчук уперше запропонував класифікацію драматичної спадщини митця, виділивши такі основні теми його п'єс: родинно-побутова («Неприкаяний батько, або Розбите щастя» (1907 р.), «Під терновим вінком» (1908 р.)); критика боротьби проти соціального й національного гноблення («Полупанки» (1910 р.), «Під хвилину життя...» (1910 р.), «На шляху темряви» (1911 р.), «По дорозі в час» (1912 р.), «Зійшло сонце та й захмарилось» (1915 р.), «Святого вечера» (1920 р.), «Білі ночі» (1920 р.), «Момот Нір» (1920 р.), «В долині сліз», «Едельвайс» (1921 р.), «З глибини життя» (1921 р.)); засудження расової дискримінації в США («Похмура Америка» (1926 р.), «Негритянська дівчина» (1927 р.), «В наймах у Доробкевича» (1928 р.), «Бунт» (1928 р.), «Страчене життя» (1928 р.)) [199, с. 419]. Автор огляду також зауважив, що як режисер Є. Карпенко інсценізував «Назара Стодолю» Т. Шевченка, «Мартина Борулю» І. Карпенка-Карого, «Дядю Ваню» А. Чехова, йому також належать розвідки про театр Аристофана, М. Гоголя, А. Дворжака та ін. [199, с. 419–420].

Другий етап дослідження драматургії Є. Карпенка представлено сучасними роботами літературознавців. Разом зі змінами в суспільно-політичному житті України відкрилися перспективи для усунення «білих плям» в історії, повернення до літературного процесу забутих та невідомих постатей. До аналізу мистецького життя початку ХХ ст. активно почала залучатися драматургічна творчість авторів, які працювали за кордоном (І. Багрянний, В. Винниченко, Є. Карпенко, І. Костецький, В. Шопінський та ін.) [9; 10; 94; 232; 287; 288], що спричинило активізацію вивчення спадщини вищезгаданих письменників. Г. Семенюк, досліджуючи українську драматургію 1920-х рр., звертає увагу на зміни,

що відбулися в поезиці митця-емігранта (поряд із творами М. Рильського, М. Семенка та ін.): «...позбуваючись провінційності, хутірного етнографізму, порушував у своїх творах певну гаму морально-етичних і естетичних принципів, наближаючи час входження українського драматичного й театрального мистецтва в коло європейської культури» [232, с. 19].

Еміграційна дослідниця Л. Залеська-Онишкевич у передмові до видання «Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори» (1997 р.) правомірно відзначила, що «...у його творчості помітна обізнаність із символістською драмою Західної Європи; п'єси Є. Карпенка мають або символістське, або неоромантичне, а пізніше реалістичне забарвлення», хоча певною мірою наслідують скандинавську та французьку драму [33, с. 13] (про домінування символізму в драматичних творах митця як «наслідувача» М. Метерлінка також ішлося в «Енциклопедії українознавства в десяти томах» за редакцією В. Кубійовича (1993–2000 рр.) [81, с. 975]). Учена назвала такі відомі їй еміграційні п'єси письменника: «Білі ночі» (1920 р.), «Момот Нір» (1920 р.), «Осінньої ночі» (1920 р.), «Святого вечера» (1920 р.), «В долині сліз» (1921 р.), «Едельвайс» (1921 р.), «З глибини життя», «Ідіот», «Земля» (1921 р.). Письменник, доходить висновку науковець, намагався розширити звичний для тодішніх українських театрів темарій, «свідомо наслідуючи тогочасних (або й раніших) західних драматургів, стилів (зокрема символізму та експресіонізму)» [33, с. 26]. В. Ревуцький у рецензії на видання антології драми української діаспори так відгукнувся про п'єсу «Едельвайс» Є. Карпенка: «пронята символізмом в стилі трилогії “Біля воріт царства” К. Гамсуна з познаками неоромантизму в характерах персонажів» [215, с. 2].

У статті «Володимир Винниченко і Єлисей Карпенко: *Закон і Едельвайс* або про це саме – різними шляхами» літературознавець наголосила на тому, що обидва митці – «письменники з подібними думками, але різними стилями, різними способами розв'язання проблем, і різними літературними долями» [94, с. 199]. В. Винниченко – більше «неонатураліст-реаліст», Є. Карпенко – «символіст-неоромантик» (його драми відзначаються меншою іронією й більшим ступенем

самопожертви персонажів), проте об'єднує митців рецепція ідей Ф. Ніцше [94, с. 119]. Учена вперше в українському літературознавстві зіставила творчість названих митців-емігрантів. За словами дослідниці, обидва драматурги-модерністи були новаторами у сфері як тематики, так і проблематики, оскільки передусім апелювали до поетики «нової драми» (домінування внутрішньої дії, велика увага до підтексту, деталей тощо). Звернення до теми «любовного трикутника» у В. Винниченка та Є. Карпенка розкривається через низку безпрецедентних підтем («справа щирості і правдомовности», дитина як завада батьківським планам, шляхетна жертвність в ім'я кривдника тощо). Елементи ніцшеанського дискурсу з його ідеями «поза добром і злом», «творення “надлюдини”», «смерть Бога» посідають чільне місце в художньому світі п'єс обох письменників, проте номінувати їх сліпими наслідувачами вчення філософа, на думку Л. Залеської-Онишкевич, не доречно [94, с. 192, 195]. Не можна не погодитися з тезою літературознавця про слабкість жіночих образів його творів «Білі ночі», «Едельвайс»: «розв'язуючи етичні та моральні проблеми Карпенко у своїх п'єсах більшою мірою був під впливом стилістики свого часу» [94, с. 197].

С. Хороб у студії, присвяченій вивченню української драми межі століть у системі модерністського художнього мислення, дійшов висновку, що для естетики творчості Є. Карпенка домінантним був саме символізм, подібно до Я. Мамонтова, О. Олесья, В. Пачовського, С. Черкасенка та ін. Науковець звернув увагу на своєрідність символістської авторської свідомості в одноактівці «Едельвайс»: «...творець вийшов поза втерті рамки як західноєвропейської, так і національної драматургії» [288, с. 196]. Учений класифікує одноактівки митця як психологічні студії, аргументуючи це тим, що «здебільшого через психологію виразної індивідуальності (“суверенної особи”) розкриваються проблеми соціально-національні, філософсько-релігійні, християнсько-моральні, духовно-етичні...» [289, с. 79]. Так у п'єсі «Білі ночі» «езотеричне містичне мовлення» дійових осіб цілком передає рух драматичної дії, ігноруючи фабульну послідовність подій [289, с. 88]. Художніми особливостями одноактівки «Осінньої ночі», за словами літературознавця, є фрагментарність висловів, недомовленість,

неповні репліки та поліфонія градаційних смислових відтінків за рахунок «співвіднесення епіфанічної структури вислову з суто реалістичним характером фабули», що, як уважає С. Хороб, додає драмі поліаспектності смислів, надривності емоцій, а отже, і глибшого психологізму [289, с. 78, 89]; епізація драматичної дії, коли «символи, народнопоетичні образи й фантазія тісно переплетені з наративною оповіддю автора, що найбільш увиразнено помітно в ремарках твору» [288, с. 223].

Відомості про акторську діяльність митця наявні в дослідженні О. Боньковської «Львівський театр товариства “Українська Бесіда”. 1915–1924», де на основі чималого архівного, ілюстративного, мемуарного матеріалу та періодики докладно реконструйовано цілісну картину театрального життя Галичини того часу. Відомо, що Є. Карпенко володів невеликим акторським досвідом, працював як директор виїзної трупи в театрі М. Садовського [199] і мандрівних труп (ролі коміків та простаків), також був членом акторського складу Державного драматичного театру під художнім керівництвом О. Загорова впродовж сезонів 1918–1919 і 1919–1920 рр., про що свідчать архівні матеріали й опубліковані в тогочасній київській пресі списки трупи [34, с. 197]. Доцільним буде зауважити, що «вихованці» театру корифеїв М. Садовського, репертуар якого був зорієнтований передусім на побутово-етнографічну проблематику, згодом починали звертатися до здобутків європейської модерністської театральної стилістики (зміна жанрової парадигми, оновлення сценографії тощо). У цьому контексті слід згадати постаті Леся Курбаса, керівника експресіоністського театру в Україні, та Є. Карпенка – одного з тих, хто на початку минулого століття в низці творів апробував елементи модерністської поетики, чим наблизив вітчизняний театр до зразків західноєвропейської літератури. Відповідно оновлення української драматургії кінця XIX – початку XX ст. вимагало й іншого реципієнта – освіченого та здатного до глибоких філософських роздумів адресата-інтелектуала, що суперечило запитам публіки театру М. Садовського [41; 216; 225].

Зважаючи на той факт, що тривалий час Є. Карпенко перебував у складі трупи театру О. Загарова, на нашу думку, слід коротко охарактеризувати мистецьке середовище, у якому формувався талант драматурга. Як відзначає В. Нікеев, Олександр Леонідович, керівник Державного драматичного театру, випускник МХАТу, вихованець школи К. Станіславського, був особисто знайомий з В. Меєрхольдом. Беручи на себе завдання перетворити Український незалежний театр на репрезентативну українську театральну установу, О. Загаров усіяко намагався передати своїм колегам досвід, здобутий на російській та зарубіжній сцені [187, с. 27], тож став реалізовувати концепцію «європеїзації» національної сцени, що полягала в розширенні репертуару, а отже, тематики й проблематики, підвищенні виконавського рівня акторів через поглиблення їхнього сценічно-образного мислення й психологічного входження в роль, розширенні театральної освіти як засобу боротьби з дилетантством, інертністю, обмеженістю [216, с. 139]. Із-поміж сорока репертуарних творів української та європейської класики найпопулярнішими були п'єси М. Гоголя, В. Винниченка, а також Г. Гауптмана, Г. Ібсена, А. Стріндберга, О. Уайльда та ін. [216, с. 139]. Отже, талант Є. Карпенка як актора, режисера, драматурга формувався на засадах класичного реалістичного «театру корифеїв» та вдосконалювався під впливом модерністських віянь мистецтва Західної Європи, до яких тяжів театр О. Загарова.

У студії О. Боньковської відзначено факт першого сценічного втілення п'єси митця, зокрема, «трагедії» «Момот Нір», прем'єра якої відбулася 22-го квітня 1922 р. Звернувшись до рецензії О. Білецького, дослідниці, до думки якої ми пристаємо, кваліфікувала твір Є. Карпенка як посередній драматичний зразок символістського театру: «на тлі такої непокінченої сюжетної строкатості важко вибудувати цілісну проблематику, а отже, вивести поступове наростання трагічного до катарсису, оскільки внутрішня форма трагедії – портрет – тут непродумана і неміцна, що зводиться до конкретного образу; поступово змішуються ознаки психологічної авантюри п'єси та очевидний мелодраматизм трьох фінальних смертей і сценічних ефектів» [34, с. 197].

Загальні тенденції розвитку порубіжної української драми стали об'єктом наукових зацікавлень Н. Малютіної [157; 159]. За словами дослідниці, у п'єсах автора помітний «своєрідний колаж візійної символізації, ознак натуралістичної і неореалістичної драми, експресіоністського та імпресіоністського стилів, ліризації та епізації», також для його спадщини наочною є орієнтація на психологізм «нової драми» (вплив творів Л. Андрєєва, Г. Гауптмана, Г. фон Гофмансталя, Г. Ібсена, А. Стріндберга, А. Чехова) [159, с. 60]. Як правомірно наголошує вчена, зміна функціональних властивостей ремарки в п'єсах митця пов'язана передусім із тенденціями епізації в драматургії кінця XIX – початку XX ст.: «розгорнена белетризована ремарка вбирає ознаки сюжетотворення, формує та інтерпретує підтекст, створює настрій, що сугерує читача, сприяє розширенню драматичного простору» [157, с. 26]. Щодо специфіки ліризації одноактівок Є. Карпенка науковець звернула увагу на такі зміни в драматичній формі його текстів, як збереження баладної структури та наближення до гностичної драми, що проявляється в символіко-сугестивній природі висловлювань, розщепленні образу суб'єкта поетичного мовлення тощо [157, с. 27].

Н. Малютіна аргументовано відзначила також приналежність драматургії письменника до власне модерністської парадигми. Зіставивши п'єсу Є. Карпенка «Земля» (1921 р.) та однойменну драму С. Черкасенка (1912 р.), вона констатувала в обох текстах проблему руйнівного впливу влади землі на психіку селянина, коли особа переживає моральну деградацію внаслідок внутрішнього роздвоєння та боротьби інстинктів із раціональним началом [159, с. 95]. Щодо твору Є. Карпенка літературознавець зауважила, що представлені в есхатолічній проекції сюжетні мотиви родинно-побутової драми набувають трагедійного звучання, виявляють міфопоетичні архетипні джерела (жертвопринесення сина, прозріння і трагічний бунт батька, звернення до екзистенційної проблематики) [159, с. 98]. Дослідниця називає такі художні особливості творчості митця: символізм візійного або імагінативного типу; поступове переведення фокусу драматичної напруги з протистояння антагоністично спрямованих зовнішніх сил на внутрішній конфлікт у свідомості героя; звернення

до теми руйнування моралі селянина, що набуває екзистенційного забарвлення через усвідомлення фатальної залежності від землі; актуалізація жанрових та естетичних засад трагедії, містерії, мораліте [227, с. 34–74].

О. Семак, розглянувши взаємозв'язок драматичної дії та конфлікту в п'єсах представників діаспори першої половини ХХ ст. (на матеріалі текстів Є. Карпенка, Л. Полтави, В. Чапленка) [229; 231; 230], дійшла висновку про тенденцію до поєднання зовнішньої та внутрішньої дії з превалюванням останньої у творчості представників цього періоду. На думку дослідниці, досягнути двоплановості в інтерпретації конфлікту «Білих ночей» Є. Карпенкові вдається завдяки організації драматичної дії за принципом «статичного театру» М. Метерлінка, згідно з яким «навмисно відхилено будь-яку дію, і час розтягується, ллється як поезія». Автор подає стосунки трьох персонажів (Іра, Вірляни, Ріти) досить схематизовано, через «езотеричне містичне мовлення» дійових осіб, яке важко зрозуміти поза контекстом, що спонукає до множинності смислотворення [229, с. 133].

Щодо мотивної системи драматичних творів Є. Карпенка «Білі ночі», «Едельвайс» І. Кремінська зауважила: автор, апелюючи до традиційного для драм сюжету подружньої зради, порушує при цьому одвічні проблеми пошуку гармонії, щастя, самопізнання; звертається до засобів поетики «нової драми» [130, с. 61]. Аналізованим п'єсам, які позначені тяжінням до символістської естетики світобачення, властива автотекстуальність, звернення до міфопоетики, варіація певної групи мотивів (мотиви хвороби, кохання, безодні, жертвності тощо). Митець, зазначає літературознавець, оригінально вибудовує концепцію п'єси «Едельвайс», сполучаючи біблійний (тема «сурогату материнства») і символічний коди [131, с. 268].

Драматургічна спадщина Є. Карпенка лише нещодавно стала об'єктом вивчення в літературознавчих студіях, тому в низці авторитетних робіт з історії українського театру початку ХХ ст. ім'я письменника загалом не згадується [41; 71; 92; 97; 133; 187; 212; 216; 225; 244; 295]. Інтернет-ресурси також не містять додаткової інформації із життя й творчості

митця [73, с. 22; 74; 85; 297]. Лише В. Чоп, автор розвідки «Рання біографія Нестора Махна: джерела та історіографія», уперше вказав на ще одну п'єсу драматурга «Схід зорі свободи» [74; 297]. Огляд мистецького доробку письменника був би неповним без урахування бібліографічного матеріалу, проте, звернувшись до Архіву відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ми з'ясували, що наявні там два листи до М. Рильського належать не Єлисеєві, як зазначено в словниковій статті Р. Пилипчука [199], а Єфросинії Карпенко.

Здійснений огляд джерел, присвячених вивченню драматургії Є. Карпенка, одного з представників українського театру початку ХХ ст., засвідчив лаконічність рецепції творчості митця (замітки біографічного характеру, номінування в контексті зазначеного літературного процесу, аналіз окремих аспектів художньої системи). Отже, в сучасному літературознавстві відсутні спеціальні студії з поетики драматургії Є. Карпенка, що зумовлює актуальність нашої роботи.

## **1.2 Теоретико-методологічні засади студії**

З'ясування сутності теоретичних понять, які використовуються в нашій роботі, присвяченій дослідженню особливостей поетики драматургії Є. Карпенка, становить одне із завдань цього підрозділу. Ключовими є поняття: 1) поетика; 2) «нова драма»; 3) символізм; 4) експресіонізм; 5) мотив, які, на перший погляд, через солідну літературознавчу історію не є дискусійними. Проте аналіз фахових джерел [1; 2; 20; 43; 47; 61; 62; 78; 101; 117; 143; 191; 204; 251; 254; 264; 276], присвячених вивченню поетики, засвідчив, що сьогодні її нерідко усвідомлюють як складник літературознавства, що репрезентує цілісне бачення авторської роботи у взаємозв'язку змісту та форми [249; 270], «...конкретні сегменти твору (композицію, поетичне мовлення, версифікацію тощо)» [31, с. 106; 149, с. 558]; систему художніх принципів літературних тенденцій, творчості певного письменника й рецепції текстів [148, с. 233; 209, с. 179] або використовується для обслуговування локальних потреб розкриття жанру, цілісної системи творчих

засобів автора, стильових тенденцій або літературних напрямів, зокрема історичних закономірностей їхнього розвитку [149, с. 558].

До з'ясування певних аспектів терміна, який постійно зазнавав смислової переакцентації, зверталось чимало вчених [20; 43; 54; 88; 153; 208; 251; 257]. Деякі з них, зокрема Аристотель, Н. Буало, Горацій, Г. Лесінг, О. Потебня та ін., вирішальним у тлумаченні літературного тексту вважали змістовий фактор. Натомість початок ХХ ст. у теорії літератури ознаменувався змінами в дослідницьких пріоритетах: орієнтація на вивчення сюжетно-фабульної основи художнього твору змінилась увагою безпосередньо до структури тексту [16; 44; 88; 210; 257; 311], до «вивчення способів побудови літературного твору» (Б. Томашевський) [257, с. 22]. В. Жирмунський відзначав, що поетика вивчає структуру «естетичного об'єкта», його художню мову, підпорядковану певному мистецькому завданню [88, с. 23, 51].

Р. Якобсон висунув тезу про те, що література загалом – це передусім мова в її естетичній функції [311, с. 81], тому вона не має жодного стосунку до об'єкта зображення, тобто традиційне співвідношення змісту й форми літературного твору практично нівелювалося. У цьому контексті важливо навести погляд на окреслену проблему В. Виноградова, який чималу роль відводив дослідженню мови та стилю письменника: поетика – це «...питання про мотиви... і сюжети, про їхні джерела й форми зчеплень, про структурні варіації... про закони сюжетоскладання, про художній час як категорію побудови і руху подій у літературних творах, про композицію як систему складання, взаємодії, руху й об'єднання мовного, функціонально-стилістичного та ідейно-тематичного планів словесно-художнього твору, питання про засоби й прийоми сюжетно-динамічної й власне мовної характеристики персонажів у різних жанрах і видах літератури... про вплив ідейного задуму й тематичного плану твору на його стилістично-мовний лад...» [45, с. 184].

М. Бахтін слушно наголошував на необхідності «зрозуміти естетичний об'єкт синтетично в його цілому, зрозуміти форму та зміст у їхній суттєвій і необхідній взаємодії: форму як форму змісту, а зміст як зміст форми» [20, с. 70]. Подібних

поглядів дотримувався і Ю. Лотман, за словами якого будь-який художній твір слід сприймати передусім як певну структурну цілісність [153, с. 361], що є своєрідним набором відношень між різноманітними підструктурами, які перетинаються, а їхні елементи утворюють різні конструктивні контексти й «...забезпечують предметну наповненість художнього тексту, його матеріальне різноманіття, що відображає химерну безсистемність довілля...» [153, с. 101]. О. Чудаков виділяв характерні рівні, що в єдності забезпечують цілісність сприйняття літературних текстів: наративний, сюжетно-фабульний, предметний та рівень ідей [299, с. 136]. Основні антиномії зазначеного феномену, серед яких показовою стала теза «ціле є більшим за суму частин», сформулював І. Блауберг [32, с. 35]. М. Гіршман обстоював діалогічну концепцію художньої цілісності як «буття-спілкування різних цілих в естетичній реальності, що відображається в тексті, хоча й з ним не ототожнюється»: мається на увазі співтворча діяльність автора й читача [54, с. 518]. Погляд науковця на теорію й практику аналізу твору, за яким створення цілісної картини світу тексту (або творчості загалом) дає можливість адекватно проінтерпретувати об'єкт розгляду [53, с. 5; 148, с. 572], є важливим у контексті вивчення драматургії Є. Карпенка.

На думку М. Кодака, поетику слід вивчати як систему, залучаючи при аналізі п'ять аспектів (пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарація), завдяки яким можна буде розглянути літературний текст як внутрішньо узгоджену єдність [121, с. 11]. Г. Клочек дійшов висновку: аналізований термін, під яким він розуміє «художність літературного твору», «співвідноситься з поняттям художності як сутнісною особливістю літератури» [118, с. 9], уживається у двох значеннях (наукова дисципліна, що вивчає естетичну форму, і еквівалент понять «художність», «художня форма», «мистецтво слова» [118, с. 10]) та містить такі постійні смисли: «художність», «система творчих принципів», «художня форма», «цілісність», «системність», «майстерність письменника» [118, с. 11]. Отже, категорія художньої цілісності є системно організованим утворенням, основні складники якого (авторська концепція, «ізолюваність» дійсності, часопросторові

особливості, візуальність, предметна наповненість, позатекстові зв'язки тощо) перебувають у тісному взаємозв'язку в межах комунікативного поля «автор–герой–читач» [20; 119; 145; 260]. Таким чином, слід константувати зв'язок понять поетики та художньої цілісності, які є базовими для літературознавства. Тому в ході комплексного дослідження драматургії Є. Карпенка ми апелюватимемо до названих категорій та їхніх похідних (художній, внутрішній світ твору [145]; картина, модель світу тощо).

Проаналізувавши роботи, присвячені вивченню поняття «поетика», ми дійшли висновку, що в теорії літератури цей термін характеризується множинністю інтерпретацій. Досліджуючи драматургію Є. Карпенка, ми будемо спиратися на варіант визначення поетики як сукупності змісто- й формотвірних засобів реалізації авторського задуму з метою створення цілісної картини світу митця.

За словами С. Балухатого, оптимальним є спосіб, коли домінантне значення належить аналізу «техніки» конкретної п'єси з орієнтацією на сталі, формотвірні принципи драматичного роду літератури [14, с. 17]. У контексті нашої роботи доцільним буде звернутися до теорії «нової драми», риси поетики якої наявні в текстах Є. Карпенка [94; 159; 286], датованих 1920-ми рр., що органічно вписуються в модерністську парадигму [159; 286].

На сьогодні в літературознавстві під терміном «нова драма» розуміють: 1) явище, що означає художні відкриття у сфері європейської драматургії і театру кінця XIX – початку XX ст.; 2) «модифікацію жанру драми межі століть» [5, с. 140; 143; 144]. У філологічній науці існує традиція вживати це поняття при аналізі новаторської діяльності окремих європейських драматургів цього періоду, як правило, символістів, експресіоністів (наприклад, Б. Бьорсон, Г. Гауптман, Г. Ібсен, М. Метерлінк, А. Стріндберг; Л. Андрєєв, А. Бєлий, О. Блок, М. Гумільов, Д. Мережковський та ін.) [5; 95; 102; 166; 211; 246; 266]. Це явище в довідкових виданнях, за окремими винятками [144, с. 101], практично не згадується, що може свідчити про неусталеність цього терміна в академічних колах. Серед чинників, які вплинули на формування й становлення «нової драми», дослідники вказували те, що вона виникла в атмосфері культу науки та сприйняла

чимало різноманітних художніх явищ [96, с. 26; 144, с. 101]. Це, своєю чергою, стимулювало пошук нових форм у мові сценічного мистецтва.

Проблемі відсутності чіткої й ґрунтовної дефініції поняття «нова драма» в літературознавстві науковці також приділили достатню увагу [95; 135]. Т. Шах-Азізова щодо початку функціонування названого визначення стверджувала, що «сучасники називали кінець XIX – початок XX ст. “драматичним століттям”, а драматургію цього періоду – “ною драмою”...» [302, с. 7]. О. Кушліна, апелюючи до історії виникнення терміна і до дискусій російських письменників й театрознавців початку XX ст. (А. Белого, В. Брюсова, В. Мейерхольда, Ф. Сологуба) про «сучасні» завдання театру, зауважувала: «саме визначення – “нова драма”, яке використовували учасники дискусії, з того часу отримало цілком визначене смислове наповнення та використовується в театрознавстві як термін» [135, с. 9].

Ю. Бабичева одна з перших запропонувала системний опис рис «нової драми» як конкретного історичного поняття: це не жанр, а «...певний комплекс тенденцій оновлення театральної системи», властивий драматургії, незалежно від її приналежності до певного напрямку [13, с. 31]. У ньому втілюється модерний тип художнього мислення, що ґрунтується на новій концепції особистості, із чого випливає й інший, масштабніший тип конфлікту: не зовнішнє протистояння двох індивідів, характерне для попередньої драматичної традиції, а «людина проти Стіни» (Року), інваріантами чого постають не стільки соціальні умови, спосіб життя, скільки душевні суперечності. Ще Б. Шоу наголошував на тому, що в нових п'єсах драматичний конфлікт ґрунтується на зіткненні протилежних ідей, а не довкола вульгарних нахилів особистості (жадоби, марнотратства, образливості, честолюбства, непорозуміння, дивакуватості тощо), які неповні розкривають моральні проблеми. За словами письменника, «природне в наш час – це насамперед щоденне; і для того, щоб драма хоч би щось важила для читача, вона мусить у кульмінаційних моментах відображати те, що трапляється з ним якщо не щодня, то принаймні раз у житті» [291, с. 95]. Таке перетворення зумовлювало зміни в поетиці драми, зокрема акцентуацію внутрішнього

сюжету [13, с. 42], це, своєю чергою, – видозміни в театральній системі: використання так званої «режисерської або драматичної перспективи» [49, с. 52], яка за допомогою засобів сугестії, стилізації, залучення інших видів мистецтв має сприяти передачі цілісної картини почуттів та вражень; посилення ролі інтерпретатора, реципієнта як співавтора п'єси тощо.

Провідним завданням драматургів-новаторів початку ХХ ст., на думку Ю. Бабицевої, є показ оголення «світової сутності» людської душі, її «підводних течій», коли почуття та думки особистості приховані від сторонніх звичним повсякденним поспіхом [12, с. 489]. У контексті драматургічних пошуків епохи літературознавець також наголошувала на ролі театру «панпсихе» Л. Андрєєва [179, с. 15, 47–48] та «монодрами» М. Євреїнова [12, с. 490–492]. Погляди останнього суттєво вплинули на оновлення драматургії початку ХХ ст. Висунувши ідею так званої «моєї драми», він обґрунтував архітекtonіку п'єси, що базується на принципі її сценічної тотожності зі світом дійової особи (переживання, роздуми тощо), коли чужа історія настільки захоплює глядача, що перетворюється вже на його власну («мою») [76, с. 8–9]. Відповідно наголошувалося, що всі відомі театральні засоби (світло, музика, грим, декорації тощо) підпорядковувалися завданню «співучасті реципієнтові».

Б. Зінгерман також зауважував, що театральне мистецтво межі ХІХ–ХХ ст. пропагувало цілісне бачення дійсності, на відміну від театру другої половини позаминулого століття з його відокремленими формами [99, с. 14]. Учений підкреслював ще одну з особливостей поетики творів цього явища: злиття літературних та сценічних елементів, наприклад, «чехівський настрій» (підтекст, прихований зміст, паузи, що в тексті позначені пунктуаційним знаком чи ремаркою, можуть бути втілені лише на сцені серйозно організованої партитури вистави) [99, с. 17]. У контексті сказаного відзначмо, що О. Чудаков щодо драматургії А. Чехова стверджував: визначною особливістю картини світу письменника є її цілісність – «велике й мале, позачасове та нагальне, високе й низьке – усе розглядається не як різною мірою придатне для зображення, а як рівноцінне для нього. Усе злилось у вічній єдності і не може бути

розділеним» [26; 299, с. 146, 155, 172, 282]. О. Анікст відзначав, що стара драма сповнена зовнішньої дії, а нова – внутрішньої, цим творам властивий глибокий драматизм, хоча сюжетно п'єса може не містити трагічних подій [8, с. 291]. В. Халізов також наголошував на тому, що нова театральність принципово відрізнялася від традиційної: їй властиве відчуття міри й залучення нетеатральних форм дійсності [280, с. 93].

Стосовно специфіки художньої деталі в М. Метерлінка, як і в інших представників символістського театру, М. Ласло-Куцюк зауважувала, що вона має виключно метафоричний характер і не функціонує як відтворення реальної життєвої обстановки: «мистецтво не стверджує і не заперечує певний світ, воно ставить його на обговорення... воно вимагає не відповіді, а певного коментарю» [138, с. 299]. За словами Н. Тишуніної, людина в «новій драмі» нерідко втрачає власну активність, перетворюючись на маріонетку зовнішніх сил. Тож у такому творі практично відсутня дія, що стрімко розвивається, втрачається розуміння сценічності в її традиційному трактуванні [255, с. 75].

«Новодраматичні» ремарки, за словами Н. Іщук-Фадєєвої [103], трансформувалися вже на рівні списку дійових осіб: оновлений, він не містив навіть мінімуму інформації про персонажа як про тип: заперечувалася можливість первісного враження від особи. Ремарковий текст постає вже не лише як короткий коментар, а як важливий засіб розкриття внутрішнього світу персонажів, самовизначення автора, зазначає А. Речка [217, с. 49]. Відповідно межа між розлогою ремаркою й подальшими репліками поступово розмивається, що викликає сприйняття конкретної п'єси як твору «для читання» [217, с. 50]. Л. Ніколаєва дійшла слушного висновку, що суттєвими стали оновлення й у структурі діалогу, що належали М. Метерлінку: репліки дійових осіб утратили родову характеристику бути словом-дією, перетворившись на ліричні монологи, які декларували погляди, інформували про їхнє минуле, тож саме поняття «психологізм» набуває швидше умовного значення, проте залишається об'єктом інтересу з боку митців цього часу [184]. До проблеми специфіки внутрішнього конфлікту в новодраматичних текстах звертався С. Потапенко [207], на думку

якого, ототожнення останнього з психологічним конфліктом є невиправданим, оскільки суперечить сутності драматичної дії: внутрішня дія зосереджується навколо процесу осягнення таємниці буття, що полягає у вічному протистоянні людини та Долі, і не має психологічного характеру, оскільки метафізичний план цілком заступає емоційні порухи дійових осіб. Учений також аргументовано пояснив принцип формування підтексту як додаткового смислового акценту в драмі, який зароджується на основі невідповідності внутрішньої напруженості дії зі спокоєм та статичністю зовнішніх обставин.

Літературознавці [13; 15; 90; 99; 168; 255; 266; 290], охарактеризувавши новаторську поетику «нової драми», стверджували, що вона мобілізувала арсенал засобів, за допомогою яких у п'єсі виявляється власне авторське «я», що було не властиво для класичної драми. Одним із її значущих прийомів, за словами О. Журчевої [90], є риса, раніше притаманна переважно ліриці, – інтонаційно-лірична характеристика тексту та композиції, проте це не тільки ритм мовлення персонажів, а й темпоритм дії на сцені. Дослідниця відзначала роль у становленні цього явища поетики експресіонізму [89]. Суттєвим є зауваження стосовно того, що, незважаючи на сюжетну правдоподібність, психологічні та власне мовленнєві гіперболи при цьому зберігалися [281, с. 343]. С. Андреева також підкреслювала, що із цим «періодом в історії європейської літератури» пов'язані експериментування у сфері тематики та драматичної форми, зміни на рівні поетики: домінантна роль системи ремарок, що перетворюються на своєрідний «метатекст», особливо у взаємозв'язку з репліками дійових осіб; пауза як одна з форм драматичної дії [7].

У контексті дослідження теорії «нової драми» важливою є ґрунтовна студія О. Страшкової [246], у якій наведено формотвірні елементи цього культурно-історичного явища, серед яких: інтертекстуальність; маргінальність («розміреність естетичної моделі в модальному топосі “між” реальний/ірреальний, вічний/випадковий, хоровий/індивідуальний тощо»); екзистенційні проблеми, містичні інтенції, «психологізація» («звернення до інтуїтивно-внутрішніх, “позафабульних” станів, до ліричного вербального та надвербального

самовираження в “дусі музики”»); знаковість хронотопу та образів; епічна функція ремарки; умовність; паузи та умовчання, що виконують ритмотвірну та одночасно психологічну функцію; особливий ритм і «статуарність»; «монологічність» діалогу та «діалогічність» монологу; синтез реального та ірреального, іманентного та трансцендентного, ліричного занурення в душу та епічного – у підсвідоме тощо [246, с. 544–545]. Зверталася дослідниця й до осмислення «новодраматичної» концепції особистості, котра вступає в бінарні, антиномічні стосунки зі світом: «“трагізм буденності” полягав у неусвідомленості прагнення, волі до досягнення неосяжного чи смиренного очікування... Відповідно, з дії драми виключалася боротьба воль, але не виключалося протистояння інтуїції, інтелектів» [246, с. 504]. Відтак, значущості в поезиці п'єс набували ліричні та епічні інтенції, що видозмінювали і драматургічний конфлікт як такий [246, с. 506]. Серед показників «ліричності» «нової драми» як жанротвірного фактору [246, с. 486] науковець аргументовано назвала організацію дії навколо героя–носія світовідчуття, складну екзистенційну формулу «Я – не – Я», лейтмотив двійництва, фрагментарність структури, алюзійність, актуалізацію семантичної пари «життя – гра», поєднання абстрактно-реального з поетичною фантастикою, філософську концептуальність у розв'язанні межової ситуації Життя і Смерть, «надтекстову» іронію тощо [246, с. 487–488]. Тенденції епізації передусім проявляються завдяки розширенню ремарки та аналітичності афіші. За словами О. Страшкової, у цей період простежувалася тенденція відмови від авторського й режисерського «диктату», традиційний трикутник замінювався новою формулою «автор–режисер–актор–глядач», де вирішальну роль виконував саме інтерпретатор; концептуальним було й звернення до феномену синтезу в театрі початку ХХ ст. [246, с. 54–55].

Г. Давиденко виокремлювала основні особливості «нової драми»: вірогідність зображеної дійсності, створення типових образів, нерозривно пов'язаних з оточуючим їх повсякденним світом; контрастність світів – сьогодення і віддаленість; місце дії майже зовсім не змінюється; розрив між благополучною видимістю і крайнім неблагополуччям суспільства; композиція чітка, великого

значення надається деталям, фінал п'єси незавершений, відкритий; відмова від зовнішнього драматизму дії і зосередження на аналітичному розкритті характеру, конфлікту й сюжетних таємниць [68, с. 167].

Д. Чистяк щодо творчості М. Метерлінка, яка стала естетичним зразком для наслідування Є. Карпенком, зазначив, що той переглянув поняття природи трагічного як такого: «воно полягає у відображенні повсякденного, адже “будь-яка подія – поверхова”, психологічна ж дія лише притлумлює основний конфлікт, чи, радше, “діалог” – діалог людської сутності та Долі, індивідуального та загального» [296]. До основних концептуальних принципів символістського театру М. Метерлінка належать: відсутність інтересу до суспільно-політичних проблем часу, натомість превалює увага до повсякденності («трагедія кожного дня»); трагізм ситуації, коли людина залишена віч-на-віч із безоднею; «містичний песимізм» (настрої порожнечі й страху); смерть як недетермінований акт; драми «стану», а не дії; відсутність гострого конфлікту (трагічна ситуація без трагічних героїв); «театр мовчання», або «активне мовчання»; принцип «другого діалогу» (діалогу душ); прийом «людина-маріонетка»; промовистість кольорів; посилена роль звукопису; найвищий рівень узагальнення ремарок; насичення тексту деталями й подробицями, що покликані концентрувати дію за відсутності виразного конфлікту тощо [6; 99; 304; 309].

Л. Тютелова, досліджуючи специфіку поетики простору «нової драми» на матеріалі російської літератури, звертає увагу на новий сценічний простір: по-перше, він набуває часових ознак; по-друге, дійова особа, потрапляючи до якісно нового художнього простору, опиняється в потужному полі, яке впливає на неї й визначає особливості її поведінки [266]. Прикметно, що за таких умов класична п'єса перетворюється на «драму стану»: драматичну інтригу заступає статика ситуації; сама дія виноситься за межі тексту, а конфлікт зводиться до обговорення проблеми, виявлення позицій героїв; зменшення ролі зовнішньої дії зумовлює появу низки внутрішніх планів, своєрідного інакомовлення, багатозначності, підтексту [255, с. 75], що в подібних п'єсах тісно пов'язується із внутрішньою дією [13; 99; 255; 266].

Проаналізувавши праці з теорії літератури, присвячені вивченню питання «нової драми», встановлено, що воно не має єдиного наукового тлумачення в українському літературознавстві. У більшості робіт науковців розглянуто своєрідність поетики п'єс окремих постатей окресленого періоду, проте не представлено висвітлення загальних тенденцій зазначеного явища. Окремо слід відзначити студії Ю. Бабицевої, Б. Зінгермана, у яких на прикладі драматургічного досвіду російських модерністів системно узагальнено основні змісто- та формотвірні елементи цього естетичного феномену. У дисертації ми пристаємо до погляду вчених на «нову драму» як літературно-мистецьке явище, пов'язане з художніми відкриттями в галузі драматургії кінця XIX – початку XX ст.

Предметом дослідження нашої роботи є поетикальні особливості драматургії Є. Карпенка, творчість якого, за словами провідних учених [94; 130; 159; 286], позначена впливом модерністських напрямів, домінантним серед яких називають саме символізм, що виник у 1870-х рр. XIX ст., засвідчивши «дистанціювання довколишнього світу і людської душі, конфліктно непереборного протистояння ідеалу та дійсності» [143; 144; 149]. Вплив символізму на культурний розвиток в останнє десятиліття XIX ст. був надзвичайно потужним, але, починаючи з 1880-х рр., цей напрям у європейській літературі поступово відходить на другий план, поступаючись місцем іншим. Становлення символізму в українській літературі, як обґрунтовують дослідники, датоване початком XX ст. Як окремий тип художнього мислення він оформився в напрям під впливом європейського символізму, водночас маючи й свої національні джерела, зосереджені у «філософії серця» [252, с. 636; 288, с. 24], романтизмі, однак романтична іронія тут уже розуміється як взаємопроникнення внутрішнього та зовнішнього, амбівалентні протистояння «я – не-я», «життя – доля», «людина – митець», «буття – небуття». Проте вітчизняні символісти по-своєму його трансформували, відмовившись від ідеалізації «народної людини», але водночас звернувшись до образу роздвоєної особистості. Н. Калениченко, своєю чергою, категорично зауважила, що український символізм не мав чітко визначеної програми і яскравих представників [106, с. 228–245], із чим ми не можемо

погодитись. В Україні, зазначає С. Хороб, він функціонував як самодостатній і самоцінний тип художнього мислення, що «...опонував ... науковій претензійності натуралізму, а також соціально-історичній конкретиці реалізму...» [288, с. 5]. Отже, символісти за оболонкою тексту, позбавленого значних подій, зосереджували глибокий зміст із найтоншими переживаннями, порухами душі, інтуїтивними осяяннями, розрахованими на розуміння саме елітарним читачем [144, с. 391]. На переконливий погляд І. Дзюби, український символізм відрізнявся від європейського та російського не тільки хронологічно: «...у ньому менше езотеризму, окультизму й містицизму, більше відгуків на життя, небайдужий до ідеї національного визволення» [72, с. 268].

Аналізований літературний напрям апелює до вчення Е. Канта про світ явищ та світ непізнаваних, потаємних сутностей; ідеалістичної філософії А. Шопенгауера з його теорією відчуження людини від суспільства, неможливістю досягнення нею щастя у згоді з оточенням та ідеєю «світової волі»; теорії А. Бергсона з його інтерпретацією інтуїції, життєвого пориву, тезою вивіщення особистості над юрбою [288, с. 9]; філософії «надлюдини» Ф. Ніцше; «критичної» онтології М. Гартмана та ін. Головним художнім інструментом напрямку було визначено символ як засіб і спосіб вираження незбагненої суті явищ життя й таємничих індивідуальних уявлень митців [238, с. 200; 252; 270].

Символізм інтерпретують: 1) як окремий літературно-мистецький напрям у контексті модернізму (ми пишаємося до цієї точки зору) або 2) своєрідний спосіб осягнення дійсності [83; 169; 176; 248; 290]. Немає однозначності у кваліфікуванні його або як однієї з декадентських течій, або стилю в мистецтві кінця XIX – початку XX ст., або течії модернізму [83; 169; 176; 248; 290]. Привертає увагу той факт, що в роботах вітчизняних істориків літератури нерідко відсутнє чітке розмежування літературно-мистецьких напрямів та течій зазначеного періоду. Тому символізм часто ототожнювали з декадансом (М. Євшан [84, с. 50], С. Єфремов [86]), романтизмом (М. Вороний [49]), неоромантизмом, неореалізмом, імпресіонізмом, зі специфікою поетикальних особливостей, властивих модернізму загалом [288, с. 32]. Так М. Сріблянський,

уникнувши будь-яких термінологічних визначень, свого часу звернув увагу на розмежування в українській літературі початку ХХ ст. так званих «старих» і «молодих», для творчості яких характерними були: «імпресіонизм – як манера творчості і як спосіб світовідчуття – такі дві зовнішні прикмети нової літератури, і індивідуалізм – боротьба за визволення людини від усяких нівеляційних напрямів суспільного життя – такий її соціальний зміст» [243, с. 116].

Як зазначав Г. Вервес, М. Вороний утримувався від чіткої номінації напрямів чи стилів, до наслідування яких закликав літераторів межі ХІХ–ХХ ст., термін «символізм» взагалі не згадувався (показовим було лише акцентування уваги на творах французьких символістів Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме, М. Метерлінка, натомість він стверджував, що не визнає «російського декадентства», з якого вирізняє лише творчість К. Бальмонта [49, с. 25]). Щодо специфіки поетики «драми символізму» письменник утверджував думку про те, що вона («...драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини» [49, с. 165]) мала в основі особливий тип трагізму, що існує в буденному житті, «утворюючи галюцинації та фантоми», досягнути який можна лише за допомогою філософського й релігійного пізнання, заглибившись у сферу підсвідомого, надчуттєвого тощо [49, с. 129].

Літературна дискусія кінця ХІХ – початку ХХ ст., що розгорнулася в критиці після «маніфесту» М. Вороного, репрезентувала різні погляди на подальший розвиток української літератури: це орієнтація на досвід європейської літератури (М. Євшан) та неприйняття модерністських тенденцій (С. Єфремов). Ототожнивши «нову» літературу із символізмом або декадансом, С. Єфремов у статті «В пошуках нової краси» (1902 р.) підкреслював передусім її популярність і поширеність серед читацької аудиторії, зосередженість на побутових дрібницях повсякденного життя та звернення до художніх засобів інших видів мистецтва [86, с. 49]. Разом із тим він засуджував надмірний містицизм, гіперболізовану художню виразність, що, власне, призводила, на його думку, до зниження загального рівня сприйняття [86, с. 52–53]; гіпертрофовану

націленість автора на естетизм, тоді як інші сфери життя людини відверто нехтувалися [86, с. 119]. М. Євшан причину панування подібних традиціоналістських думок убачав у домінуванні міщанського світогляду серед учених-українофілів [84, с. 50–51]. За словами критика, суттєвою проблемою оновлення мистецьких принципів початку ХХ ст. в українській культурі була не стільки поняттєва розбіжність у визначенні напрямів (неоромантизм, декаданс, символізм тощо), скільки її «примусова формалістика» та «заскорузлість думки» поряд із «естетичним голодом» широких мас, які були ще не готові до адекватного сприйняття новітніх тенденцій європейської літератури (подібні погляди зустрічаємо й у статті М. Вороного [49, с. 136]) [84, с. 51].

Значний внесок у розуміння теорії символу як культурологічної, філософської та літературознавчої категорії та «символізму як світорозуміння» зробили російські символісти (А. Бєлий [25], В. Брюсов [38], В. Іванов [100], Ф. Сологуб [241] та ін.). Як свідчить Л. Колобаєва, вони виходили з того твердження, що людські почуття дають неістинне уявлення про предмети, тому формується переконання щодо ненадійності раціональних знань і науки, заперечення детермінізму та причинно-наслідкових зв'язків в осягненні людського духу; символісти акцентували увагу на інтуїції, на мистецтві як вищому типі духовного освоєння світу [123, с. 59]. Символістська концепція особистості маніфестує індивідуальність творця, художника, духовного аристократа, здатного осягнути символічну природу всього суцього, звідси й орієнтація цієї естетики світобачення на трагізм та песимізм [122, с. 149–151]. За словами О. Куровської, переосмисливши неоплатонівські й кантівські ідеї, російські символісти розмежовували світ феноменальний (явища, що дані людині в безпосередньому досвіді) і ноуменальний (світ наддосвідний, який відкривається для інтуїтивної здогадки або містичного споглядання) [134].

Філософська програма символізму має в основі твердження, що довкілля – ілюзорне, удаване, а справжня сутність прихована й посередником між цими світами є символ. Для старших символістів була характерною настанова на вище, релігійне світовідчуття, замасковане під містицизм, переоцінку критеріїв і норм

життя [160, с. 71]. В. Соловйов писав про душу людини як частину «Світової душі», що прагне поєднатися з Божим началом; цю ідею також обстоювали молодші символісти [134]. Одним із перших, хто здійснив ґрунтовний аналіз розуміння символу, його природи й сутності, був О. Лосєв [150; 151]. Дослідник переконливо наголошував, що він постає як рівновага між внутрішнім і зовнішнім, ідеальним і реальним; є різновидом знака і знак є різновидом символу, проте не кожен знак є символом [150, с. 5].

З. Мінц обґрунтовувала особливості звернення символістів до міфу, який передусім виконував роль своєрідного «шифру» для інтерпретації глибинної сутності культури. Завдяки «діалогічності» мислення це був один зі шляхів виходу з «кризи пізнання», що склалася в кінці ХІХ століття; спосіб подолання надмірного суб'єктивізму та індивідуалізму творчості [171, с. 83]. Увага вченої була зосереджена й на питанні основних відмінностей між романтичною та символістською концепціями двосвіття: так у символістів «реальний» світ є цілком завершеним та повноцінним, відповідно, його предметне наповнення набувало концептуального значення, тоді як романтики намагалися цілком зосередитися на «ідеальному» та його «рятівній» функції [171, с. 90]. Типологічний зв'язок символізму з романтизмом загалом констатувало чимало дослідників [28; 206; 239; 290]. Думку про вирішальну роль в інтерпретації символів міфологічної площини обстоював також А. Ганзен-Льове, який аргументовано наголошував на існуванні символістського «гіпертексту», що охоплює всі інші тексти, тому «...жоден окремий символ, жоден код як такий, не має художньої цінності; остання виникає виключно в тексті та в перфорованому вигляді, що одночасно його видозмінює та створює заново» [282, с. 11], тобто особливість інтерпретації символістських творів передусім пов'язується з цілісністю їхнього сприйняття.

О. Єрмілова стверджувала, що масштабність ідей символізму дає можливість наближати його до рівня світогляду, оскільки він не обмежувався суто суб'єктивістськими сентенціями [83, с. 3], певної духовно-світоглядної цілісності, яка ґрунтувалася на особливому типі сприйняття дійсності [50, с. 10]. У контексті

розгляду символізму значущості набуває музикальність як першооснова творчості (ще А. Шопенгауер [305] відзначав, що метою кожного мистецтва є уподібнення до музики). Про її вирішальну роль в осягненні надчуттєвого йшлося й у вченні романтиків, котрі за допомогою цього мистецтва намагалися «почути» те, що не можливо було «побачити» [28, с. 32; 290, с. 35]. На переконання Б. Каца, символізм розглядав будь-який звук як повноцінну мелодію, що поставала не просто акустичним феноменом, а своєрідною динамічною стихією, «сутністю світу» (за О. Блоком), отже, символісти «чули» музику й там, де це не можливо апріорі, тобто приписували музикальні характеристики тим явищам, які їх не мають (візуальні компоненти, психологічні стани тощо) [114, с. 85]. І. Мінералова домінантним завданням символізму вважала теургічний вплив засобами мистецтва на предметний світ із метою його перебудування, відповідно, художній символ, явище «нового синтезу» й стилізація виступали в його контексті як носії нового «магічного» змісту, утверджуючи концепцію «музики передусім» [169, с. 262].

Учені [234; 281] наголошували на вирішальній ролі цього напряму в становленні «нової драми» й естетиці модернізму, у якому узагальнено основні принципи названого мистецького явища: творчість – інтуїтивне осягнення світової єдності через з'ясування «відповідностей» та аналогій; музика як праоснова життя; інтертекстуальність тощо. Звернувшись до особливостей художнього мислення перехідного часу, В. Силантьєва детально пояснювала концептуальні принципи його поетики: дискретність, роздрібненість, розколотість картини світу, що зумовлена передусім переосмисленням і знеціненням канонів; ідея синтезу як спроби поновлення цілісності; конвергентність («принцип співіснування та зближення різних за своєю природою естетичних форм та явищ, порушення традиційних міжвидових і внутрішньовидових зв'язків...») [234, с. 50]. Така цілісність літературного твору досягається переважно завдяки композиційній єдності й узгодженості його частин, залученню до організації художнього часу та простору різновидових компонентів [234, с. 63]. Науковець дійшла висновку, що, незважаючи на візуальну перевагу категорій руйнації (втрата надій

та сподівань, вражена, самотня людина, яка шукає підтримки в буденному світі, співвідносячи його з Вічним, відверта умовність та епатуюча викривленість реального стану речей), усе ж таки символічна картина світу передбачає ідею творення [234, с. 70]. У цьому контексті слід зауважити, що як художню актуалізацію жахливого хаосу її кваліфікував і М. Неврлий: «для людини нема на землі спасіння, нема щастя, бо ж світ є шаління, бо ж він котиться кудись до катастрофи й загибелі» [182, с. 83].

Як слушно стверджував Я. Поліщук, французькі символісти та пресимволісти другої половини ХІХ ст. відкрили своєрідну модальність язичницького світу в умовах нового часу, що ініціювало звернення до нових виражальних можливостей: такий світ уявлявся позбавленим численних культурних табу, яких зазнали пізніші історичні періоди людства, тому створення своєрідної версії поганського міфу («неоміфу») давало змогу письменникам вільно конструювати авторську візію, не сковуючи себе переосмисленням культурного досвіду багатьох поколінь попередників [202, с. 353]. У тісному зв'язку з філософією Ф. Ніцше оформлювалася й специфічна символістська концепція людини, наголошував дослідник: «він поклав собі створити образ сильної особистості, в якій риси творця абсолютно б витіснили тваринні ознаки, адже подолати в собі порочну природу зможе тільки надлюдина, котра знехтує суспільною мораллю і відкриє в собі необмежені можливості протистояння догмам» [203, с. 11].

С. Яковенко торкався питання особливостей поезики символізму в ранньомодерністських творах, звернувши увагу на заперечення передусім інформативної та комунікативної функції мови, «символічність» самого мовчання; звільнення від догмату категорій часу та простору (пізнання Абсолюту, вічного й незмінного не може залежати від параметрів хронотопу) [312, с. 202]; сугестію; зміщення семантичних кордонів між різними видами мистецтва [312, с. 204]; поезику, що постулює алюзійність, незавершеність, недомовки, півтони, брак точності тощо [312, с. 208]; цілісність сприйняття (відповідно до теорії «голої душі», твір осмислюється як символ, що

«відчувається» й «переживається» через ірраціональне інтуїтивне враження, «вчування» [312, с. 211]); активне залучення до інтерпретаційного процесу читача, який до визначає полісемантичні «місця недоокреслення» або зреалізовує потенційні можливості тексту [312, с. 207]. Про пізній симбіоз символізму з декадансом, наприклад, у поезії «молодомузівців» зауважував Р. Ткаченко, проте відмінності між ними полягали вже в тому, що останній як певний «умонастрій занепадництва» ніколи не мав в українській літературі власної поетикальної бази, проявлявся здебільшого на рівні «змістоформи» [256, с. 118].

О. Теміршина окреслила структуру притаманної напряму моделі світу, смислотвірними факторами якої виступають універсалізм та принцип «тріади» (що особливо виразно простежується на рівні художнього простору) [248, с. 28]. Специфічним є символістське розуміння світу культури як «завершеної цілісності», де всі сюжети, мотиви та образи «вже були», що зумовлює два суттєвих різновекторних художніх принципи: з одного боку, символісти орієнтуються на широкий культурний інтертекст, із другого – намагаються віднайти його глибинні першоджерела, звідси звернення до архетипів, міфологем. Міф у поезії символізму постає не тільки тематичною чи мотивно-образною одиницею: він виконує концептуальну роль уже на рівні системних зв'язків [28, с. 60; 248, с. 28]. На переконання О. Теміршиної, символістська просторова модель є досить різноманітною у плані семантичного та структурного наповнення: вертикальний вектор (традиційна опозиція «верх/низ») несе в собі позитивне концептуальне забарвлення, тоді як горизонтальний – часто пов'язується із системою негативних мотивів (наприклад, мотиви руху колом, відсутності сенсу буття, невідворотності «безблагодатної» смерті тощо), тому подолання героєм кордонів і проникнення до «духовного» простору є чи не найпоширенішим смисловим вузлом символістського світобачення [248, с. 287], що спостерігаємо в драматургічній системі Є. Карпенка. Відзначено також, що до специфічних прийомів поетики цього модерністського напряму належить техніка метафоризації, типологічні перегуки, наприклад, акцентування ролі іншої медійної системи. Отже, звук перетворюється на онтологічний код, котрий

виконує в тексті важливу смислотвірну функцію [248, с. 288]. Стосовно концепції персонажа в символізмі вчена зауважила, що він немов перебуває між різними просторовими сферами, що зумовлює амбівалентність його внутрішньої сутності: наділений сакральними характеристиками, він, однак, належить реальному світу.

Символісти, підсумовує С. Хороб, у художній творчості передають емоційний світ «Я» персонажа, не апелюючи до логіки, мотивіки появи емоційного настрою. Серед суттєвих змін, які символізм уніс до поетики драматургії, науковець цілком обґрунтовано виділив такі: дійові особи, події і предмети втрачали матеріальну самодостатність і повноту розробки психологічного комплексу; вони переважно невизначені, умовно-фантастичні, тому несли в собі символіку світу вищих реальностей; до структури драми вводилося поняття фатуму [288, с. 20]; реформування монологу: його місце в дійстві посідали конкретні постаті як утілення внутрішніх конфліктів [288, с. 21]; переосмислення концепції людини, роль її буття в координатах як буденності, так і всесвіту, її зв'язок із трансцендентним [288, с. 21]; колізія виводилась із того часопростору, у якому людина приречена нести на собі фатум долі [288, с. 21]; «синтез форм модернізованого стилю» [288, с. 23]; урізноманітнення жанрів і жанрових форм (драматичні етюди, одноактівки, діалоги, ескізи, монологи тощо) [288, с. 24], «збільшена вага ліризації та епізації драматичної дії» [288, с. 25], інтертекстуальність [288, с. 19]. Учений також дійшов висновку, що символістська драма зазначеного та наступних періодів мала певні відмінності: це виявилось в тому, що останні вирізнялися більшою суспільною закодованістю й відображали вже соціально-політичні зміни доби (наприклад, драматургія І. Кочерги, Я. Мамонтова). Науковець наголосив на одному із показових символістських прийомів у драматургії, відзначених М. Вороним, – «драму живих символів», коли за допомогою введення автором нової постаті реалізується проект внутрішньої боротьби, конфлікту в душі дійової особи [288, с. 36–37].

У низці робіт охарактеризовано основні смислотвірні принципи західноєвропейського символістського театру (драматургія Г. Ібсена,

А. Стріндберга та ін.): наявність «простору в просторі», що заторкує проблему пробудження свідомості як боротьби з самим собою, «сном» життя, обігрування парадоксів, уведення елементів «пластичного театру», мотиви виявлення небуденного в буденному тощо [95; 96]. На прикладі творчості М. Метерлінка, одного з «корифеїв» символістського театру, можна простежити особливості реалізації поетики цього модерністського напрямку в межах драматичного роду літератури. За словами науковців [6; 99; 159; 304; 309], до конститутивних рис його п'єс належать наскрізно символічні образи, що передбачає їхні численні інтерпретації; відсутність зовнішнього конфлікту («театр стану»); зміна пріоритетів у жанрових формах, наприклад, жанр одноактівки (практично повна незмінність місця дії, ідея тривалого часу (kontinuum)); умовність часопросторових категорій; концептуальна роль «діалогів другого плану»; «поетика мовчання», яке каталізує мовлення, за словами А. Рікнера, стає механізмом символізації простору й часу, тож розширює сенс цілісного висловлювання.

Розглянуті праці з теорії літератури, присвячені дослідженню рис символізму, дали змогу констатувати відсутність одностайно чіткого окреслення цього явища та його ознак на матеріалі саме української літератури. Серед основних змістових формотвірних рис його поетики визначено: ідеалістичне світосприйняття; віра в можливість інтуїтивного пізнання абсолютного; концепція особистості, не здатної протистояти жахіттям дійсності; мотивний комплекс «містичного песимізму»; містерійність; звернення до інтертексту; інакомовлення, багатозначність, контрастність; увага до деталей, підтексту; схематизм колізій, звернення до фантастичних сюжетів; умовність, дійова особа постає певним символом; неоміфологізація, зміщення реального та ірреального, злиття сценічного та візійного світів; елементи поетики інтермедіальності тощо.

Загальна зорієнтованість символістів на «другу дійсність», на культурній й художній моделі зумовлює побудову «моделі моделей», що надає їхнім творам метатекстового характеру (тексти про тексти) [152, с. 668], і в цьому контексті одне з важливих місць посідає тенденція використати як «кодувальні прилади»

власне художні витвори, що сприймаються на правах дійсності, як елементи буття. Так М. Бахтін під «текстом» розумів усі знакові, семантично значущі системи як носії цілісної інформації [22, с. 281]. Дослідження специфіки внутрішньотекстових зв'язків, за твердженням Ю. Лотмана [152], репрезентує явище поліглотизму (мовного «багатоголосся», або «інтерсеміотичності»), оскільки в поліхудожньому творі взаємодіють різні семіотичні ряди. Як зазначив науковець, коли письменникові замало лише «слів» (вербальної образності), він звертається до «текстів» із так званим іншим кодуванням, які дають можливість зрозуміти, виявити авторський зміст або приховують його, обмежуючи доступ до певних семантичних площин, у чому й полягає суть інтермедіальності як прийому [152, с. 23].

Н. Тишуніна проаналізувала термін «інтермедіальність», звернувшись до понять інтертекстуальності та взаємодії мистецтв. Науковець обґрунтувала відмінності між цими явищами: синтез як елементарне зіставлення, порівняння сюжетів, тем, образів у конкретному літературному творі; інтертекстуальність – специфіка внутрішньотекстових зв'язків у межах одного семіотичного ряду [301, с. 291], тоді як інтермедіальність передбачає організацію тексту, коли залученими виявляються різноманітні семіотичні ряди [255, с. 150, 152]. І. Борисова слушно наголошувала на тому, що інтермедіальна взаємодія, на відміну від синтезу мистецтв, зорієнтована на «інтертекстуальні» зв'язки музики, живопису й літератури, що вступають у поліхудожньому творі в системні відношення «тексту» й «претексту» [36, с. 11]. Поняття «інтермедіальність», зазначає О. Тимашков, уперше зафіксоване в 1983 р. у праці А. Ганзена-Льове про кореляцію словесного й образотворчого мистецтв у російському модернізмі [253, с. 24]. Інтермедіальність є не тільки характеристикою тексту, що виражається у формальній взаємодії видів мистецтв, але й естетичною авторською стратегією, «...мета якої полягає у виявленні структури та художньої формалізації взаємозв'язків медіа», зазначає автор [253, с. 10]. Щодо здобутків зарубіжного літературознавства із цього питання найточнішим, на думку Г. Батюк (як і на наш погляд), є визначення інтермедіальності В. Вольфа, який стверджував, що,

оскільки інтертекстуальність та інтермедіальність є окремими видами інтерсеміотичних відношень, то перша є мономедіальною (вербальною) формою, а друга – полімедіальним варіантом таких відношень [19, с. 7–8]. Отже, інтермедіальність як одна з характерних рис поетики символізму не дорівнює формальному синтезу елементів різних семіотичних систем, а набуває ознак особливої міжмистецької стратегії.

П'єси Є. Карпенка «Земля» та «В долині сліз» утворюють своєрідну проблемно-тематичну діалогію, у якій представлено експресіоністську модель світу, тому доцільним буде побіжно звернутися до теорії експресіонізму як літературного явища [143; 147; 149; 176; 192; 250]. Спираючись на пошуки ідеалістичної філософії (інтуїтивізм А. Бергсона, феноменологія Е. Гусерля), експресіонізм (франц. *expressionisme* від *expression* – вираження, виразність) у полеміці з натуралізмом та імпресіонізмом декларує метою мистецтва не зображення дійсності, а її «вираження» [143; 147; 149]. Так у сучасних дослідженнях наявні протилежні погляди на теорію експресіонізму:

- 1) традиційний, вузьконаціональний, що пов'язує ці твори з тою моделлю «драми крику», яка сформувалася в німецькій драматургії до 20-х років ХХ століття;
- 2) розширений, що відтерміновує явище до початку Другої світової війни й розглядає різні національні варіації пізнього експресіонізму або радше постекспресіонізму [138, с. 272].

М. Моклиця слушно наголосила на зв'язку цієї мистецької течії з романтизмом: персонаж у творах експресіоністів – це людина, яка протестує проти недосконалості світу й послідовно змагається не лише з раціоналізмом, як романтик, а й із технічною цивілізацією [176, с. 142], нерідко цей протест уже має вигляд не просто гнітючої порожнечі, меланхолії, а складного психопатологічного стану героя [227, с. 283–285]. В експресіоністському світобаченні домінантною визнавалася екзистенційна проблематика, яка давала можливість розкрити світовідчуття людини, змученої бездушністю життєустрою, контрастами духу й плоті, живого й мертвого, цивілізації і природи [196, с. 251]. Тому концепція смерті, реалізація якої нерідко набувала гіпертрофованих, відверто кричущих форм, посідала центральне місце

у творчості експресіоністів, тісно переплітаючись із мотивами хворобливості, болю, страждання як способу життя тощо [196, с. 248–251]. Поетика експресіонізму ґрунтується на домінанті вираження над зображенням, на різноманітних контрастах, гіперболах, згущеннях, активно використовує алегорію для об'єктивації максимальних почуттів, «калейдоскопізм», схематизацію образів-персонажів та інші засоби, які підпорядковуються меті виразити посилену експресію і максимально узагальнити її [176, с. 142], тяжіння до загостреної емоційності та фантастичного гротеску [250, с. 357].

Експресіонізм як мистецький, зокрема літературний, напрям почав досліджуватися ще за часів його виникнення. О. Вальцель аргументовано відзначав, що він є «принциповим подоланням завдань імпресіонізму ... означає реакцію майже проти всіх естетичних переконань і світорозумінь, характерних для більшої частини ХІХ століття» [40, с. 87]. За словами вченого, з думкою якого ми погоджуємося, для цього напрямку мистецтва нічого не варта, адже мистець-експресіоніст шукає вічного: звільняє особу від повсякденності, суспільних та родинних обов'язків (людина повинна бути тільки людиною). «Метою, – пише науковець, – є вираження не різноманітних настроїв душі, а єдиного великого почуття, яке виявляється тільки в екстазі» [40, с. 88]. Ф. Гюбнер звернув увагу на те, що експресіонізм вороже ставиться до природи: «він визнає її перевагу в стилі, але сумнівається в її істинності» [307, с. 54]. На думку дослідника, таке світосприйняття робить людину центром усього, а вона вже сама, за власним бажанням, повинна заповнювати порожнечу барвами, думками й власним «Я» [307, с. 54]. М. Крелль відзначив, що це напрям у мистецтві, який виступає проти зображення дійсності: «треба показати не те, що бачиш, а те, що відчуваєш, не об'єкт, а суб'єкт в суб'єкті» [307, с. 75]. Концептуальним для цієї течії модернізму, уважав Г. Лукач, є те, що новий зміст має виражати «створену творчим суб'єктом дійсність» або сам «процес її створення» та заперечувати будь-яку причинність [154].

Суттєвою рисою експресіоністського мистецтва, на думку науковців, є його «антикласичність», відмова від гармонії, врівноваженості, спокійної та зрозумілої

форми, через яку легко прочитати зміст [308, с. 16]. Отже, центром експресіоністської моделі світу, заданої реаліями деформованої, знеособленої дійсності, визнавалася глибоко вражена особистість із розчахнутою свідомістю [144, с. 507]. Значну увагу письменники звертали на поняття «час», оскільки в таких творах актуальність проживання «теперішнього» описується як важливість кожного моменту життя. Абсурдність – основний екзистенційний стан, до якого звертаються митці-експресіоністи, тому їхні твори відображають стан психологічного відчуття втрати власної реальності, стан нікчемності, кинутості, безсилля [192, с. 16]. Прагнення до відкритої емоційності породжує особливу інтенсивність, напругу, «високий регістр» образів, підсумовує П. Майдаченко [155, с. 42]. Особливе місце експресіонізму серед напрямів європейського мистецтва ХХ ст. зумовлюється низкою причин: емоційно-психологічне насичення, виразне соціально-політичне підґрунтя його художньо-образної моделі, інтерес до нього талановитої, непересічної інтелігенції тощо [128, с. 12]. Г. Давидова-Біла слушно наголошувала на тяжінні до цілісного й універсального, майже релігійного зразка світобачення в естетиці цього напрямку. Науковець указувала на наявність в експресіоністській творчості характерного містико-релігійного акценту – «через усвідомлення митця у ролі нового Бога, а творення як катастрофи народження»; зосередивши увагу на втраченій сутності, експресіоністи підійшли до естетики розлому, жаху, війни – аномалій інстинкту й афектації [69, с. 24].

Під впливом поетики експресіонізму, зазначає Н. Шумило, суттєво поглибився психологізм української прози: «письменники прискіпливо приглядаються до непередбачуваної поведінки героя, його плинної свідомості, підсвідомості та самосвідомості, яка стає реальністю головним чином у вигляді морально-етичних рефлексій “я”» [306, с. 36]. Розглянувши національний варіант експресіонізму, учена звернула увагу на те, що українські митці не обмежувалися «голою неґацією», подібно до західноєвропейських письменників, натомість прагнули творити новий світ із себе і «...чистому руйнівництву деструктивістів вони протиставили суб’єктивістичний варіант: не ніщо, а я» [306, с. 28].

М. Закович дійшла висновку, що «видобування експресії із зовнішньої видимості, явленого факту в експресіоністів відбувається за допомогою свідомої деформації, яка увиразнює внутрішню сутність» [93]. Викривлення образів, кольорова напруга, дисонансність мелодики, підкреслена фактурність стають для них оригінальним пластичним інструментом, за допомогою якого можна проникнути в найпотаємніші глибини людської екзистенції з її відчуженням від світу [93]. Щодо основних програмових засад поетики цього напрямку М. Петренко відзначала такі її елементи, як-от: невпинний пошук істини, антиестетизм (підпорядкування форми змісту як основній художній цінності), авторове суб'єктивне інтуїтивне відчуття дійсності, «візійність», «пацифізм», протест проти суспільно-політичної кризи, трагізм розчарування, водночас «активізм», боротьба за спокій і братерство між людьми тощо [197, с. 6]. Г. Яструбецька звернула увагу на те, що в площині хронотопу експресіонізм характеризується позачасовістю й позапросторовістю, із цим пов'язана апеляція до архетипів. Тому експресіоністські тексти нерідко мають візійний характер, часто сповнені пророцькими тенденціями, звідси езотеричність, тож метаісторичне проривається в історію, а «телеграфічність» їхнього стилю можна сприймати як імітацію потоку свідомості, еквівалент експресіоністського відчуття, розструктурованого, деформованого, травмованого болем світу [314].

Стосовно експресіоністської драми С. Савченко підкреслював, що вона має подавати лише істотне, «душевне», «пралюдське», тому авторові здається дріб'язковим усе місцеве, соціальне, звідси умовність як художнього часу й простору, так і сфери антропоніміки творів [223, с. 47], відмова від правдоподібності сюжетів та образів; оголений схематизм колізій, часто представлених у фантастично умовних сюжетах [40, с. 72; 306]. Натомість С. Хороб цілком обґрунтовано наголосив на тому, що модерністський тип художнього мислення в літературі не ігнорував предметного світу: «експресіоністи, навіть зображуючи матеріальне, передусім прагнули до духовної єдності “я” зі світовою духовністю» [286, с. 83]. Учений зауважив, що така драма переходить від «нормативного зображення людини до спостереження

над процесом її самопізнання у зв'язку з тим, що особистість трактується письменниками не як структура, а як процес» [223, с. 47; 286, с. 90]. Спільною рисою для всіх експресіоністських п'єс, на думку Дж. Стайна, є «безжалісний реалізм». До конститутивних рис ранніх драм цього напрямку належать «сонна» атмосфера (нереалістичне освітлення, характерне використання пауз і тиші); декорації, що подають тільки вкрай спрощені образи; як правило, непослідовні сюжет і структура вистави (епізодичність, наявність несподіваних сцен); втрата персонажами індивідуальності (це були радше стереотипи й карикатури, ніж індивідуальні особистості, вони представляли швидше певні соціальні групи, а не конкретних людей); емоційно забарвлений діалог тощо [245, с. 17].

Отже, короткий огляд теорії експресіонізму, актуальний у контексті дослідження драматургії Є. Карпенка, засвідчив, що характерною рисою цього напрямку є настанова не на зображення фактів життя, а на виражальність. Попри обмеженість студій з цього питання на матеріалі української літератури, роботи пострадянського періоду відзначаються об'єктивністю та різноманітністю підходів. Серед головних принципів експресіоністів виділено посилену виразність, лаконізм, епатування реципієнта, підпорядкування форми змісту як основній художній цінності, мотиви трагізму, розчарування тощо.

Важливим для нашого дослідження є звернення до мотивного аналізу [51; 183; 257; 276; 313], особливо продуктивного при вивченні символістських та експресіоністських творів, оскільки такий літературознавчий підхід дає можливість цілісно дослідити поетику тексту або групи текстів із метою реконструювати загальну картину художнього світу митця. Передусім слід зауважити, що поняття «мотив» (від лат. *moveo* – рухаю) виникло в музикознавстві, де означало «найменшу частину мелодії, гармонійної послідовності, яка характеризується смисловою цілісністю та може бути впізнана серед багатьох інших аналогічних структур... репрезентує певну конструктивну одиницю» [180, с. 698]. Уперше аналізований термін було зафіксовано в контексті музикальної культури в «Музичному словнику» С. де Бросара (1703 р.),

у філологічний обіг його увів Й.–В. Гете (розвідка «Про епічну та драматичну поезію», 1797 р.) [52].

На думку більшості вчених, із якою солідаризуємося й ми, мотив – це повторюваний «стійкий формально-змістовий компонент літературного тексту», який можна вичленувати як у межах одного чи декількох творів письменника, так і в контексті всієї його спадщини, а також будь-якого літературного напрямку або літератури цілої доби; є важливим циклотвірним засобом художньої цілісності [51; 257; 281]. Огляд наукових джерел засвідчив, що в історії літературознавства сформувалося декілька основних тенденцій у розумінні поняття «мотив»: за першою – це наративний елемент, тобто такий, що стосується сюжетики, конфлікту (О. Веселовський, В. Пропп та ін.), за другою – тематичний підхід (В. Жирмунський, Б. Томашевський, В. Шкловський та ін.). Уперше в слов'янському літературознавстві до обґрунтування цього терміна звернувся О. Веселовський, котрий визначав «мотив» як найпростішу «оповідну одиницю», якій властива повторюваність і неподільність [43, с. 305]. В. Пропп згодом категорично критикував такий підхід, наголосивши на тому, що мотиви, запропоновані попередником, розкладаються та членуються, розкладна ж одиниця як така не становить собою логічного чи художнього цілого, тому пропонував первинним елементом уважати функції дійових осіб [213, с. 29–31]. Концепцію автора історичної поетики спростовував також А. Бем, котрий не приставав до думки про те, що мотиви зародилися в первісну епоху, а в сучасних творах наявні тільки їхні комбінації та різноманітні інтерпретації [42, с. 205]. Б. Томашевський, представник тематичної концепції мотиву, відзначав, що «тема нерозкладної частини твору» називається мотивом [257, с. 182]. Учений зрештою декларував принцип художньої цілісності, яку забезпечує система мотивів: «замість слова “нерозкладений” у порівняльному вивченні можна говорити про такий, що історично не розкладається, зберігає свою єдність у блуканнях з одного твору в інший» [257, с. 182].

Формалісти [88; 300] наголошували на необхідності розмежовувати сюжет і мотив. В. Жирмунський підкреслював композиційну роль аналізованого

компонента, коли вибір кожного слова є своєрідним прийомом художнього впливу на реципієнта. В. Шкловський зі свого боку, обґрунтувавши принцип «одивнення», під мотивом розумів виключно синтагматичний елемент, тематичний підсумок фабули або її цілісної частини, що є самостійним смисловим «атомом» [300, с. 24]. Б. Ярхо висловлював таку думку щодо цього питання: мотив не є реальним складником сюжету, це робочий термін, який використовують для порівняння, зіставлення сюжетів між собою [313].

Значний внесок у становлення семантичної теорії мотиву зробила О. Фрейденберг. Дослідниця аналізувала поняття мотиву відносно стадіально визначеного міфологічного типу сюжетності, під яким вона розуміє сюжет, створений міфотворчим мисленням [276, с. 224]. Мотив художнього твору, на думку вченої, тісно пов'язаний передусім із персонажем, сутність характеру якого розкривається саме в дії, тож епізоди й ситуації тексту можуть сприйматися як інсценізації мотивів, що у творчості різних авторів будуть оформлюватися щоразу по-різному [276, с. 223–224]. Є. Мелетинський пропонував поняття «архетипний мотив», під яким слід розуміти «певний мікросюжет, який містить предикат (дію), агенса, пацієнса, і володіє більш-менш самостійним і досить глибоким сенсом», «повним сюжетом», за словами науковця, – це ціле плетиво мотивів [42, с. 33]. Дослідник дійшов висновку, що саме міфу, героїчному епосу, легенді та чарівній казці властива архетипна основа [42, с. 33].

В. Халізов звертав увагу на різноманітні форми локалізації мотиву в художньому творі, що «може становити собою окреме слово чи словосполучення, яке повторюється чи варіюється, або поставати як дещо визначене за допомогою різних лексичних одиниць, або реалізуватися через заголовки чи епіграф, або залишатися ледве відгаданим, таким, що входить до підтексту» [281, с. 266]. Учений підкреслив роль мотиву як засобу циклізації, що пояснюється його здатністю поставати об'єднувальною ланкою окремих творів та їхніх циклів або смисловим аспектом усієї творчості письменника, окремих літературних жанрів, напрямів, культурних епох тощо [281, с. 266]. А. Нямцу зробив суттєві уточнення щодо специфічних особливостей

аналізованого поняття, синонімами якого називав «традиційний сюжет», «образ» тощо. Серед таких характеристик: вираження загальнолюдських особливостей буття; відповідність певним психологічним типам або поведінковим моделям; об'єктивна або потенційна схильність до комбінаторності (своєрідна формально-змістова «соборність», коли відмінні структури набувають здатності об'єднуватися в єдиному художньому контексті); значуща роль інтерпретаційних можливостей читача, зазначив дослідник [189, с. 19, 21, 29].

У сучасному літературознавстві на зміну тематичному підходу при вивченні мотиву приходять тенденція розглядати художню систему з погляду лейтмотивної будови. Сутність цього принципу полягає в тому, що мотив, який виник одного разу, репродукується знову, виступаючи при цьому «в новому варіанті, нових контурах і в усе нових поєднаннях з іншими мотивами», стверджував Б. Гаспаров [51, с. 30]. При цьому в ролі мотиву, апріорі інтертекстуального, що формується безпосередньо під час розгортання структури твору, може виступати будь-який феномен, будь-яка смислова «пляма»: подія, риса вдачі, елемент ландшафту, будь-яка річ, вимовлене слово, фарба, звук тощо. Науковець аргументовано наголошував на тому, що автор свідомо створює певну центральну частину структури твору, чим, власне, запускає у свідомості реципієнта асоціативну «машину», яка починає працювати, генеруючи зв'язки навіть експліцитно, без усвідомлення їх митцем (отже, дослідник посилює роль інтерпретатора, який повинен виявити прихований зміст твору) [51, с. 32]. Літературознавець виділяв у структурі тексту смисловий центр та периферію, що заповнюються відкритою множиною очевидніших, усе більш проблематичних асоціацій, зв'язків, паралелей, позначених нескінченністю смислів. Між центральною й периферійною сферою не існує абсолютних меж, тобто спостерігається «ковзання мотивів» від провідних до менш значимих у тексті [51, с. 31]. Слід зауважити, що Б. Гаспаров висунув тезу, концептуальну для нашого дослідження, про те, що текст передусім є єдиним цілим, початковою одиницею якого, відповідно, виступає саме мотив, що забезпечує йому цілісність і належить до основних чинників художньої організації твору.

Мотиви літературного твору, стверджував В. Тюпа, є одиницями художньої семантики, що органічно пов'язані з національною, загальнолюдською культурою та свідомістю, тобто будь-який художній текст становить собою синтез традиційного й новаторського [265, с. 150]. Сутність поняття вчений розглядав із погляду загальної теорії естетичної комунікації. Важливою є також думка дослідника стосовно існування гіпермотивів – так званих «утворень» окремих мотивів, що поєднуються в єдиний мотивний комплекс із певним традиційним сюжетом. До їхнього складу науковець включав «словник інтертекстуальних мотивів, що формують за допомогою своїх синхронних та діахронних переплетінь... живу “гробницю” літературної традиції» [265, с. 150], а також авторські інновації, тобто такі семантичні одиниці художньої мови, підпорядкування яких певному літературному контексту є неможливим.

Л. Целкова, підкресливши той факт, що мотив належить до категорій порівняльно-історичного літературознавства, називала відомі на сьогодні різновиди мотивів: сюжетні, описові, ліричні, інтертекстуальні, внутрішньотекстові, міфологічні, що зберігають смислову сутність, постійно оновлюючись у різних історико-літературних контекстах. Серед показників аналізованої категорії, загально визнаних різними методологічними підходами (наявність яких передусім пов'язується з відмінностями в інтерпретації поняття та його специфіки), учена цілком обґрунтовано виділила знаковість, повторюваність, вирішальну роль у створенні підтексту тощо [42, с. 207]. Окремо слід виділити ґрунтовну, узагальнюючу роботу І. Силантьєва, у якій історіографічно досліджено теорію мотиву в системі основних наратологічних категорій. Як прибічник прагматичного підходу, учений сформулював системне визначення цього поняття: «естетично значуща оповідна одиниця, інтертекстуальна у своєму функціонуванні, інваріантна за своєю належністю до мови оповідної традиції та варіантна у своїх подієвих реалізаціях...» [233, с. 263].

Наукова література, присвячена вивченню поняття «мотив», засвідчила зміни в його трактуванні протягом тривалого часу. Розбіжності в інтерпретації терміна

пояснюються відмінностями в методологічних підходах учених і меті їхніх досліджень. Сучасні літературознавці, до думки яких ми пристаємо, вважають, що поняттям «мотив» слід позначати стійкий формально-змістовий компонент тексту загалом, якому властиві такі специфічні ознаки: знаковість, повторюваність, варіативність, важлива роль у створенні підтексту, циклу, схильність до комбінаторності, напівреалізованість, інтертекстуальність, прирощення значення, посилення ролі інтерпретатора тощо.

### **Висновки до РОЗДІЛУ 1**

Рецепція драматургії Є. Карпенка на сьогодні обмежується переважно інформативно-біографічними розвідками або літературознавчим аналізом окремих п'єс автора в загальному контексті української драматургії початку ХХ ст., що засвідчує необхідність цілісного дослідження творчості митця. Серед причин такої ситуації варто передусім назвати майже повну відсутність сучасних перевидань художньої спадщини письменника, виняток становить лише антологія драматургії української діаспори, упорядкована Л. Залеською-Онишкевич. У радянський період у зв'язку з тогочасною суспільно-політичною ситуацією в країні студіювання його творчого доробку не могло бути продуктивним і об'єктивним: це лише згадки на рівні називання в енциклопедичних джерелах та розвідки інформативного характеру, покликані ознайомити реципієнта з біографічними відомостями автора як одного з талановитих представників театрального життя доби. Студії сучасного літературознавства є малочисельними. Роботи еміграційної дослідниці Л. Залеської-Онишкевич становили потужну наукову базу для активізації вивчення творчості митця, оскільки науковець однією з перших проаналізувала п'єси драматурга (виділила основні мотиви: «чесності з собою», дитиновбивства, жертвності тощо), увівши їх у широкий літературно-філософський контекст доби (уперше зіставила постаті Є. Карпенка та В. Винниченка; простежила особливості драматичного втілення ніцшеанського дискурсу в текстах письменників; відзначила недоліки образної системи). Здійснений аналіз наукових джерел з історії української драматургії початку ХХ ст. дав можливість з'ясувати, що для творчості митця характерним

є вплив поетики символістського, експресіоністського напрямів; орієнтація на психологізм «нової драми», ліризація та епізація структури твору тощо. Літературознавці практично не торкалися питання концепції персонажа, часопросторових особливостей, міфопоетичних мотивів тощо, обмежившись лише аналізом окремих мотивів (мотиви «чесності з собою», хвороби, фатальної залежності від землі, жертвності, гори, високості, вітру, моря, кави тощо) та констатацією рис різних напрямів (натуралізму, неореалізму, неоромантизму, експресіонізму, імпресіонізму, символізму) у творчості митця.

У дисертаційній роботі ключовими є такі літературознавчі поняття: «поетика», «нова драма», «символізм», «експресіонізм», «мотив», важливі для комплексного аналізу драматургії Є. Карпенка, проте жодне з них не є достатньо дослідженим, попри солідну історію їхнього вивчення й суттєву запитаність у філологічній науці. Огляд фахової літератури з питання поетики засвідчив, що поняття на сьогодні є полісемантичним: так нерідко її досі ототожнюють з теорією літератури або розглядають як систему художніх принципів літературного напрямку чи творчості певного автора, основним завданням якої є з'ясування способів побудови художнього твору, його структури (В. Виноградов, В. Жирмунський, Б. Томашевський, Р. Якобсон та ін.). На системності та цілісності вивчення поетики літературного твору наголошували М. Бахтін, М. Гіршман, М. Кодак, Ю. Лотман. Поняття художньої цілісності як системно організованого утворення (Г. Ключек, Д. Лихачов, В. Топоров, О. Чудаков та ін.) є надзвичайно важливим у контексті вивчення поетики тексту, що забезпечує сприйняття надсумарного змісту художнього твору.

Аналіз вітчизняної та зарубіжної наукової літератури з теорії «нової драми» засвідчив, що цей термін не можна ототожнювати з літературним жанром, оскільки це явище, під яким розуміють відкриття в європейській драматургії та театрі межі XIX–XX ст. У роботах провідних літературознавців (О. Анікста, Ю. Бабичевої, Б. Зінгермана, О. Страшкової, В. Халізева, С. Хороба та ін.) і театрознавців (М. Вороного, М. Євреїнова та ін.) виокремлено конструктивні змісто- й формотвірні елементи цього культурно-історичного явища, серед яких:

відсутність динамічного темпоритму, пріоритет внутрішнього конфлікту («людина – Стіна, Рок»); екзистенційна проблематика; епізація та ліризація твору; звернення до інтертекстуальності; зміни в розумінні психологізації; оприявлення епічної функції ремарки; збільшення ваги паузи та мовчання; наскрізна ритмізація та музикальність структури драматичного тексту; «монологічність» діалогу й «діалогічність» монологу; інтермедіальність тощо. Зміна концепції персонажа у «новій драмі» (від безпосереднього сприймання дійсності до пошуків істинної реальності) спричинила подальше оновлення режисури у зв'язку з переорієнтацією традиційної драми-дії на драму-обговорення. За такого переключення класичного подієвого театру на театр стану й обговорення домінантним визнавався символістський тип світосприйняття.

Процес зародження в українській літературі межі XIX–XX ст. модерністських тенденцій був досить складним. У роботах теоретиків символізму зазначено, що концепція персонажа полягала у вираженні світовідчуття людини, оточеної Невідомим, зв'язок з яким здійснюється за допомогою натяків і недомовленостей, звідси апріорі непримиренний конфлікт індивіда з реальною дійсністю, утеча від якої відбувається через сонні марення (онейричний дискурс), позасвідомі стани тощо. Науковці (Н. Берковський, Н. Калениченко, О. Соколов) обґрунтовували типологічний зв'язок символізму з романтизмом, які пов'язує дуалістичність світосприйняття, мотив двосвіття, звернення до міфології, культ дитинства, музики як інтуїтивного, невербального способу осягнення буття. До особливостей символістської драми, констатують дослідники, належать: відмова від класичного зовнішнього конфлікту на користь внутрішній дії, персонаж-символ, тяжіння до малих жанрових форм, умовність категорій хронотопу, посилення ролі образно-символічного, міфопоетичного складника, концепція «активного» мовчання, орієнтація на інтелектуально підготовленого реципієнта тощо. На основі робіт провідних літературознавців (А. Ганзена-Льове, О. Єрмілової, Я. Поліщука, С. Яковенка та ін.) було виділено такі провідні риси символізму: мотив двосвіття; суб'єктивізм; крайній індивідуалізм; «містичний песимізм» (мотиви роз'єднання, розпаду, сну, осені, смерті тощо); містерійність;

домінування лірико-поетичного начала; сугестивність; символізація картини світу; злиття сценічного та візійного світів; тенденції неоміфологізації; фрагментарність та монтованість композиції творів; інтертекстуальність, звернення до інтермедіальності тощо.

Серед основних рис експресіоністської поезики, за роботами Є. Боричевського, О. Вальцеля, Ф. Гюбнера, М. Заковича, М. Крелля, О. Осьмак та ін., визначено переживання зображеного; змалювання людини в стані найвищої напруги душевних сил; неіндивідуалізований персонаж (образи маски, двійника, маріонетки); показ деформованого світу; апокаліптичні візії, танатологічні аспекти; домінанта екзистенційної проблематики, мотиви хвороби, страждання, розлому, жаху перед хаосом буття, війни; звернення до міфу; стрибкоподібний, непослідовний розвиток сюжету; схематичність колізій; фрагментарність композиції та підкреслене контрастування; символізм художнього простору; важлива роль гіперболи, засобів іронії, гротеску; надривний ритм тощо. Конститутивними ознаками експресіоністської драми відзначено: «безкомпромісний реалізм», непослідовність сюжету та структури п'єси, посилену умовність, емоційний діалог, використання пауз і тиші тощо.

Специфіка поезики драматургії митця зумовила звернення до вивчення теорії мотивного аналізу, що має декілька етапів у розумінні поняття мотиву: від тенденції тлумачити його як наративний (О. Веселовський, В. Пропп, І. Силантьєв та ін.) або тематичний (В. Жирмунський, Б. Томашевський, В. Шкловський та ін.) компонент до принципу лейтмотивної побудови, відповідно до якого мотив вважається позаструктурним елементом і визнається основною одиницею аналізу, утворюючи нові комбінації з іншими формально-змістовими компонентами твору (Б. Гаспаров) тощо.

Об'єктом дослідження в наступних розділах стали надруковані на сьогодні драматичні твори Є. Карпенка, що структуруються за домінуванням у них рис поезики символізму або експресіонізму, а також за циклотвірними мотивами.

## РОЗДІЛ 2

### МОТИВНИЙ КОМПЛЕКС П'ЄС Є. КАРПЕНКА «БІЛІ НОЧІ» Й «ЕДЕЛЬВАЙС»

Об'єктом літературознавчої інтерпретації цього розділу обрано п'єси «Білі ночі» й «Едельвайс», які на ідейному рівні об'єднує онтологічна опозиція тілесного та духовного, на поетикальному – апеляція письменника до поетики символізму, «нової драми», зокрема актуалізація мотиву двосвіття, умовність часопросторових категорій, особлива роль мовчання як потужного ритмотвірного чинника, сугестивність, контрастність, фрагментарність, інтертекстуальність.

#### **2.1 Драматична поема «Білі ночі»: семантика заголовка, міфопоетика, риси інтермедіальності**

У п'єсі «Білі ночі» в модерністському ключі зреалізовано традиційний мотив подружньої зради: в основі фабули аналізованого твору любовний чотирикутник, у центрі якого – родина Іра та Вірляни, котра усвідомлює помилковість свого одруження, побудованого на передшлюбній зраді чоловіка. Іро, повернувшись додому після трирічних морських мандрів, дізнається про невірність дружини, котра народила дитину від іншого. У тексті панівною є умовність часопросторових категорій: практично відсутня інформація про місце й час подій. Заголовковий комплекс драматичної поеми «Білі ночі» – важливий складник цілісності п'єси, оскільки анонсує загальну концепцію твору. Оксиморонний образ білих ночей стає маркером одного з провідних мотивів тексту, позначеного зверненням до поетики символізму – мотиву смерті («Вірляна. (Розгублено.) Ніч надходить... а тут ночі... білі, смертні...Стережимось...» [107, с. 22]), причому негативна семантика образу ночі посилюється білим кольором як танатологічним символом. У першій же ремарці I дії драматург пов'язує мотив смерті з просторовою образністю, посилюючи його зверненням до мотивів німоти, тиші («*Старі, загублених часів покої. По кутках тінями висне Дух Минулого. Вічно німі*

кольони. Ніша. Безмежний простір синього моря» [107, с. 9]), які на символічному рівні означають відсутність життя. Локус замку на березі моря, де відбуваються події твору, є місцем трагічної загибелі всіх його господарів: тут за дивних обставин помирають батьки головного персонажа Іра, зрештою і він сам із туги за втраченим коханням іде з життя. Образ моря як непередбачуваної та нестримної природної стихії, що характеризується практично безмірною глибиною й всеосяжністю, а в міфопоетичній традиції асоціюється з мором [259, с. 610], оприявнює один із концептуальних символістських мотивів – містичної смерті. Є. Карпенко використовує семантично наголошену позицію для створення панівного в п'єсі настрою занепокоєння й тривоги.

У «Білих ночах» автор послідовно розгортає мотив смерті – від заголовка, де він уперше заявлений, і до розв'язки, яка відбувається вранці, коли *«всевелично сходить сонце. Радіє і сміється Новий День»* [107, с. 46]. Образ вранішнього сонця, попри традиційну асоціацію з пробудженням та відродженням, несподівано набуває значення туги, безвиході й навіть смерті, що характерно для модерністської творчості початку ХХ ст. (поезія «Айстри» О. Олеся, драма М. Куліша «Маклена Граса» тощо). Важливу роль серед компонентів рамки драматичного твору відіграють список дійових осіб та ремарки. Наприклад, видозмінена (порівняно з класичною театральною традицією) афіша в «Білих ночах» не містить навіть мінімум інформації про персонажа: автор тільки номенує учасників майбутніх подій, що засвідчує тенденцію до посилення умовності, властиву для «нової драми». Відсутність будь-якої вказівки на вік та зовнішність персонажів знаменує її неважливість, другорядність, адже тут дійові особи як символи лише репрезентують певну ідею, перетворюючи п'єсу на своєрідний «полілог» ідей, почуттів. У творі учасниками подій є лише шість персонажів, зокрема: Іро (головний персонаж), Вірляна, Ріта (його перше кохання), Няня, Йона (розпорядник замку) та Юнак (коханий Вірляни, прибулець зі степового краю). Актуалізований мотив зради (випадкового повернення до оселі справжнього батька Вірляниної дитини) посилює психологічну напругу п'єси.

Мотив подружньої невірності, зокрема жіночої, та жорстокого покарання за неї як один із лейтмотивів драматургії Є. Карпенка («Білі ночі», «Едельвайс», «Момот Нір», «Святого вечера») характерний для міфології і фольклору, світової літератури, набуває у творчості автора оригінальної інтерпретації. Карпенківські «зрадники» (Вірляна, Юнак – «Білі ночі»; Роман, Клара – «Едельвайс») не зазнають відплати, натомість отримують як «нагороду» свободу й прощення. Розкриття заданої теми репрезентує особливості художньої концепції дійсності митця-модерніста. Іро сприймає невірність партнерки як кару за власну провину (гріх першої ночі з іншою) і в тому, що сталося, звинувачує передусім себе, а не перелюбницю, відповідно, мотив зради в «Білих ночах», як і в одноактній драмі «Едельвайс», еволюціонує в семантичну площину жертвності. Зміна кута зору на інтерпретацію проблеми адюльтеру в аналізованій п'єсі відбувається не стільки за допомогою зображення любовного чотирикутника, скільки за допомогою плану вираження й символіко-метафоричної системи твору, наприклад, музичного складника. Драматург, розкриваючи мотив музики, порушує проблему подвійної реальності, тож персонажі названої п'єси групуються на представників світу буденності, смерті (Іро, Ріта, Йона, Няня – мешканці «старих, загублених часів покоїв», як зазначено в першій ремарці [107, с. 9]) і гармонії, повноти буття (тих, кому вдалося залишити цей безмежний простір синього моря, – Вірляна, Юнак та їхній син).

Щодо ремарок як чи не найважливішого композиційного елемента аналізованої драматичної поеми Є. Карпенка варто зазначити, що вони втрачають первісну службову функцію допоміжного авторського коментаря, набуваючи найвищого рівня узагальнення, і перетворюються на самодостатній текст у тексті. Твір насичено подібними дискриптивно-розповідними елементами, за допомогою яких додатково оприявлено мотивацію вчинків дійових осіб, схарактеризовано внутрішній стан персонажів. Подібні тенденції епізації драматургічного тексту, коли межа між ремарками та подальшими репліками персонажів розмивається, викликають у реципієнта подекуди оманливе сприйняття п'єси як твору передусім для читання, а не інсценізації. У «Білих ночах» превалує модально-емотивний

тип ремарок, які, акцентуючи психологічний стан дійової особи, містять елемент оціночності її вчинків та поглядів. Важливою є ремарка («*Ніч. Десь палають огні. Від них у повітрі чарівне море освітлення. Рухи казкових тіней. Далекі згуки гришц. У покоях таємничий присмерк. Хвилю нікого*» [107, с. 26]), де митець знову-таки розкриває мотиви ночі, порожнечі, що зближуються з демонстрацією містерійних подій. Показовим у цьому контексті також є залучення засобів художності інших семіотичних систем, що створює ефект так званого об'ємного зображення. У згаданій ремарці простежуємо поступове її наповнення «нелітературними» засобами: візуалізація («чарівне море освітлення»), що позначає семантику безмежності та всепроникності, набуваючи динамічності («рухи казкових тіней»), поступово доповнюючи звуковою образністю («згуки гришц»), і зрештою таке емоційне наростання напруги зазнає вивищення через образи ірреального світу («таємничий присмерк»).

Автор лаконічно, але досить влучно за допомогою такої ремарки як потужного драматургічного засобу характеризує мікросвіт персонажа. Якщо простежити ремарковий текст, можна помітити, що драматург немов «вслухається» та «вдивляється» у внутрішній світ особистості, оцінюючи її голос, тембр, рухи тощо. Мовлення дійових осіб як один із основних засобів характеротворення в драматургії, зливаючись із ремарковим текстом, певним чином ритмізує загальну структуру твору, тим самим задаючи відповідний настрій, відтак, ще раз наголосимо, має сугестивний вплив на читача. Письменник немов прагне інсценізувати біль людської душі: репліки персонажів відлунюють муками від усвідомлення власної приреченості, трагічності буття, оприявнюється глибоко драматичний та принципово непримиренний конфлікт реальності з вищим світом, проявами, «тінями» якого в п'єсі постають візії, містерійні дійства та марення. Неоднозначність, відкритість і нерозв'язаність основного конфлікту «Білих ночей» також підкреслюються амбівалентністю складників заголовка. Є. Карпенко демонструє відчуття індивіда в кризовий для нього момент, фіксує «спалахи» мінливого світу в численних «монологізованих» діалогах,

що постулюють лише план «висловлювання» без «прислухання» до думки співрозмовника, репрезентують комунікативну стратегію «слухати й не чути».

Авторське жанрове визначення аналізованого твору «драматична поема» маркує міжжанрову та міжродову взаємодію як одну з особливостей літератури кінця XIX – початку XX ст., а отже, і новий конфлікт між дійовими особами – виразниками певних ідейних настанов, що є важливою ознакою «новодраматичних» тенденцій. У тексті, де практично відсутня зовнішня сюжетна дія, наявні інтроспективні монологи, статичні діалоги уповільненої дії, розвиток якої може взагалі гальмуватись або губитись у суцільних розмовах персонажів. Автор демонструє складний шлях визрівання правди через звернення до минулого, образу марення тощо. П'єсі властиве повільне розгортання художнього конфлікту: практично всі дійові особи прямо чи опосередковано є причетними до ситуації, що склалася в родині Іра та Вірляни, відтак, мають власний погляд на неї. Щодо особливостей конфлікту драматичної поеми, відзначмо, що попри, на перший погляд, зовнішній його характер (протистояння «зрадник – зраджений»), він поєднується з внутрішнім, адже формується передусім у душі персонажа, реалізуючись через низку екзистенційних проблем: любов як сенс життя, самотність, смерть як порятунок.

Специфіка символістського світогляду зумовлює звернення до певних проблемних рівнів, мотивів, серед яких важливе місце посідає тема глибинних особистісних переживань, любові, часто позначених особливим містичним змістом [83, с. 46]. Слід звернути увагу на схожість поглядів автора на феномен любові, що лежать в основі концепції п'єси, з античним і шопенгауерівським трактуванням [305]. Карпенкова концепція кохання, реалізована в драматичній поемі «Білі ночі», ґрунтується на своєрідному метафізичному протиставленні тілесного й духовного. Актуалізацію аналогічної опозиції простежуємо також в одноактній п'єсі «Едельвайс» (Марія–Клара) та в драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» (Мавка–Килина). Незважаючи на те, що всі учасники любовного чотирикутника вважають себе коханими або кохаючими, лише Вірляна та Юнак пов'язані вищістю духу, натомість Іра та Ріта,

обмежені приземленістю власних бажань і потягів, зображені лише «спостерігачами» чужої гармонії. Рітине «кохання» є рефлексією буття через тілесність, розчарування, відмову від власного «Я», що акцентовано й на вербальному рівні: *«летіти сторч головою в безодню щастя»*, *«купатись у морі кохання»*, *«жирувати з сонечком ласки»*, *«чуміти під виграву крові»*, *«дертись у височінь богів»* тощо. Невипадково автор паралелізує постать героїні до образу щура, утверджуючи ідею партнерки-бестії як своєрідної жіночої персоніфікації смерті, що знайшла художню реалізацію й у живописі («Порнократія» Ф. Ропса, «Гріх» Ф. фон Штука, «Вампір» і «Ревнощі» Е. Мунка). Персонажі на підсвідомому рівні усвідомлюють власну недосконалість, марно намагаючись її подолати, звідси настрої ентропії світу. Почуття Ріти й Іра репрезентують лише егоїстичне прагнення володіти об'єктом кохання, реалізуючи основну світоглядну установку на володарювання як спосіб існування, що є інстинктивним прагненням до безсмертя [277, с. 95]: «Суб'єкт – це не “я як такий”, а “я як те, чим я володію”. Мене і мою індивідуальність створює моя власність» [277, с. 89]. Відповідно, коли така потреба залишається незадоволеною, єдиним можливим варіантом виходу зі схожої екзистенційної кризи виявляється смерть або пошук іншого потенційного об'єкта для привласнення (Іра помирає після від'їзду коханої Вірляни, Ріта ж залишає замок у пошуках сенсу життя). Недарма смерть і любов є ключовими художніми образами у творчості символістів (О. Олесь «Ніч на полонині», І. Кочерга «Майстри часу», Я. Мамонтов «Над безоднею») [83; 282, с. 355].

Концептуальний мотив двосвіття в драматичній поемі «Білі ночі» окреслено на різних сюжетно-композиційних рівнях (образне наповнення, увага до найменшої побутової деталі); зокрема часопросторовому (категорії художнього часу виступають символічними репрезентами вищезгаданого мікросвіту кожного учасника подій); персонажному (дійові особи п'єси групуються залежно від того, що наповнює їхній мікросвіт: любов і прагнення до прекрасного чи нищівна пристрасть); образно-символічному, міфопоетичному, інтертекстуальному. Наприклад, залучення оптичної образності ілюструє в тексті опозицію «реальне–

ірреальне». Головна героїня Вірляна, перебуваючи у світі спогадів, цим самим прагне врятуватися від духу смерті, що панує в замку Іра: «Йона. (Рівно.) Це він усе... Юнак із тих долин... Це мрія, сон... Прокиньтесь, муж до вас вертається...» [107, с. 9]. Подібна художня інтерпретація сну оприявнює програмні принципи символістського мистецтва з його постулатами вираження стану душі за допомогою емоційно-образної символіки та свободи асоціативного творення [162, с. 54]. Важливо, що події п'єси відбуваються протягом ночі – тієї частини доби, коли над усім панує сон, тож драматург використовує функціональну роль сновиддя як засобу сугестії. Усе, що відбувається в родині «сина моря», зрештою нагадує сонне марення Іра, його підсвідомі страхи та бажання: побоювання бути зрадженим коханою жінкою (що засвідчує й розповідь про невірну дружину його колишнього помічника), намагання досягнути повноти буття в коханні, прагнення відновити справедливість ціною людського життя тощо. Сон як вимір бажаної всіма реальності, у якій можливо все, репрезентує зародження стосунків Вірляни і Юнака: «Юнак. Ві сні та мріях ми з нею були разом... Юнак. Снили ми з нею про кохання, про його наслідок... Не стало... Хтось викрав...» [107, с. 21].

У п'єсі «Білі ночі» концепція особистості зумовлена символістським розумінням базових філософських категорій – життя і смерті. Перша в символізмі [50; 83; 282, с. 269] є лише інтуїтивним поступовим пізнанням смерті, що, своєю чергою, розглядається як єдина видима реалізація Невідомого, тому персонаж подібних творів постає лише одним із носіїв або вмістилищ цього Невідомого, що керує реальним світом і навіюється системою образів-алюзій як його відображенням [6; 296]. Відтак, дійові особи аналізованої драматичної поеми виступають лише учасниками своєрідного «діалогу» двох світів – невідомого та реального. Митець-модерніст жодним чином не маркує оцінкою погляди персонажів, репрезентантів тієї чи тієї істини, натомість подекуди навмисно оприявнює їхню релевантність, знаходячи «виправдання» зрадниці Вірляні, агресивному Ірові (готовому вбити дитину, щоб покарати невірну дружину), Ріті, одержимій прагненням повернути колишнього партнера. Гріх

передшлюбного зв'язку, що гнітить «сина моря», у тексті втілено в образі щура як тварини, котра символізує жадібність та непомірну плодючість, а в християнстві ототожнюється з нечистою силою [261, с. 179]: «Іро. <...> При найперших з нею обіймах – мені в душі, як заворушилось... то вже відтоді день і ніч, якимсь щуром – все шкряб і шкряб... по душі... Він твій... Ти мені його вкинула... ось сюди, в душу...» [261, с. 42–43]. У цьому контексті варто зазначити, що в символістському розумінні кохання тяжіє до певної таємничості, навіть містичності, заперечуючи світ буденності. З. Гіпіус [87] належить думка про те, що, закохавшись, людина має почуття не до певної особи, а до Бога в цілому, своєрідним продовженням якого вважається нечистий – звідси тісний зв'язок тем любові й смерті. Такий розвиток подій у драматичній поемі (нешасливе подружнє життя «сина моря» зі «степовою легендою», зрада останньої, гірке розставання) був передбачений ще на початку твору своєрідною «появою» цього гризуна в душі персонажа [107, с. 5].

Драматург в аналізованому тексті реалізує концепцію «оголеної особистості», націленої на власні почуття та прагнення, що пов'язує його творчість із філософськими ідеями Ф. Ніцше. Прямі свідчення цього можна знайти на текстуальному рівні: безтямно закоханий у дружину, Іро позиціонує себе вищим і сильнішим за світ довкола: «Іро. Надлюдьми, богами нам зараз *(в нестямі, все ближче пригортає до себе Вірляну)*, творцями щастя, його слізьми, сміхом, цілунками... промінням його сонця, одчаєм...» [107, с. 16]. Письменник, художньо оприявнюючи трагізм конфлікту людини з Невідомим, Долею («Вірляна. <...> Вона когось шукала? Юнак. Замордованого людьми Світлого Духа понадбуденного Виру життя...» [107, с. 21]), посилює драматизм ситуацій, у яких опиняється дійова особа. У її світі раптом знецінюються звичні моральні норми та канони, відтак, оголюється вразлива сутність особистості як заручниці дисгармонійної дійсності.

При аналізі п'єси слід звернути увагу на один із ключових мотивів у контексті модернізму – мотив дзеркала, що має важливу композиційну функцію через актуалізацію принципу дзеркальності як своєрідної семіотичної моделі

(З. Мінц [269], Ю. Левін [269], Л. Столович [269], Г. Обатнін [269] та ін.). Анонсований мотив уперше порушується в семантично навантаженій ремарці до I дії драматичної поеми, де відзначено, що місцем розвитку подій є старий замок на березі моря, тож всі дійові особи перебувають у середовищі природного водного дзеркала (аналогічну ситуацію, коли непроста родинна історія розгортається на тлі морської безодні, можемо спостерігати у творах Я. Мамонтова «Dies irae», «Над безоднею»). Зазначений проблемно-тематичний вузол з його полівалентною семантикою зреалізовано також у п'єсах Лесі Українки («Блакитна троянда», «Прощання», «Руфін і Прісцилла», «У пущі», «На полі крові» тощо). Основні характеристики дзеркала як об'єкта передусім передбачають його універсальну здатність до відтворення зображення, відповідно драматург-символіст утверджує концепцію подвійної реальності, в умовах якої перебувають персонажі, змушені шукати відради у власних мріях та містерійних явищах. Такі специфічні якості відбитку, як непроникність, німота (відсутність звукових характеристик об'єкта, що відображається), неможливість тактильного об'ємного осягнення підтверджують співвідносність того віддзеркаленого, іншого світу, з містерійним, тому логічно, що центральним для розуміння авторської концепції тексту стає образ свята.

У п'єсі свято Казкової Ночі стає своєрідним засобом інтриги, що забезпечує практично безподієвому драматичному твору посилення напруги та відносно стрімке розгортання конфлікту в умовах сконцентрованості хронотопу. Спостерігаємо певну зміну в стосунках між дійовими особами «до» та «після» згаданого епізоду, оскільки під час святкового дійства оприявнюється правда між персонажами, їхнє ставлення один до одного: Юнак і Вірляна нарешті можуть бути разом; Ріта поринає у спогади першої ночі з Іром; господар замку усвідомлює, що втрачає сенс життя без кохання дружини тощо. Важливу формотвірну роль цієї сцени спостерігаємо й на рівні композиційної організації п'єси, оскільки містерійна Казкова Ніч як репрезентант музикальності постає виразним звуковим акцентом, що значною мірою впливає на загальний, зокрема й сценічний, ритм тексту, перериваючи атмосферу тривожного спокою та німоти,

задану найпершою ремаркою. Слід відзначити, що згаданий образ свята апелює до світової літературної традиції («Камінний господар» Лесі Українки, «Маскарад» М. Лермонтова тощо), де образ маскараду є засобом реалізації мотиву двійництва, відтак, заторкує проблему вияву справжньої сутності людини, її підсвідомих прагнень. Семантика містерійного дійства передбачає існування парності, що є наскрізним мотивом п'єси, додатково окреслюючи конфлікт роздвоєння душі, що виявляється на рівні системи персонажів: поєднані долею Юнак – Вірляна; зв'язок Іро – Ріта, позбавлений духовної близькості, має швидкоплинний характер; Йона – Няня як репрезентанти «погляду збоку» (відповідно, «мудрість резігнації» та «звірячий інстинкт життя» [107, с. 6]). Прикметно, що спорідненість дійових осіб виявляється й на фонетичному рівні: звукова подібність імен (**Іро – Ріта, Юнак – Вірляна, Йона – Няня**), таким чином, засвідчує концептуальність цього принципу в художньому світі драматичної поеми, позначеної рисами символістського світобачення. Стосовно кореня «-ір-», який у перекладі з грецької означає «мир», відзначмо, що тут він ілюструє примирення в смерті різних іпостасей **Іра**: духовно вивищеної **Вірляни** й фатально приземленої **Ріти**.

Персонажі аналізованого твору під час свята не приховують свої обличчя за масками (підготовка до Казкової Ночі обмежується вдяганням святкового вбрання та вінків для жінок), тож мотив маскуванню тут актуалізовано на символічному рівні, адже вигляд персонажів певною мірою змінюється в межах вищезгаданого епізоду. Щодо маскуванню як такого та його атрибутивного елементу – маски, М. Бахтін відзначав, що вона «...пов'язана з переходами, метаморфозами, порушенням звичних меж... у масці втілено ігрове начало життя...» [20, с. 48]. Саме умови містерійного дійства змушують його учасників проявити власне «Я», скинувши «безликі маски»: чоловіка, щасливого в коханні (Іро), зразкової дружини (Вірляна), випадкового гостя з далеких степових країв (Юнак), турботливої названої матері (Няня) та ін. Зауважмо, що «маскуванню» персонажів засвідчує зв'язок із попередньою традицією театрального мистецтва: перевдягання, маски були важливим

складником не тільки античної драматургії, а й народних видовищ, властивих багатьом культурам світу (наприклад, традиція карнавалу, ритуалів тощо). Символічність маскуванню в тексті полягає в тому, що дійові особи п'єси є «основними символами» або масками, як за часів комедії *dell'arte*, для якої, також було характерним залучення парної кількості персонажів [193, с. 154]. Сцена казкового свята в III дії п'єси засвідчує певний типологічний зв'язок твору Є. Карпенка з вищезазначеною театральною традицією. В аналізованому тексті за принципом імпровізації, відсутності чіткого сценарію як сюжетотвірного прийому, що забезпечував «проживання» драми на сцені та уповноважував акторів на співтворчість, було організоване й містерійне дійство, що втілює цілком відмінний від традиційного, стереотипізованого аспект світу [20, с. 10].

«Позазеркалля», попри свою ілюзорність та ірреальність, має ще одну досить важливу характеристику: симетричну викривленість (кардинальна зміна опозицій «правий–лівий», «угорі–знизу»), що може означати імпліцитне перевертання й інших базових категорій універсуму [269, с. 11]. Реалізацію мотиву дзеркала, а отже, і двійництва, можна простежити в драматичній поемі й на рівні системи персонажів: дійові особи представляють певні світоглядні пари, котрі можна кваліфікувати як двійників, або «дзеркало та його відображення», через спільність основних світомоделюючих принципів організації їхніх мікросвітів. Серед особливостей водного дзеркала, образ якого зустрічаємо в аналізованому творі Є. Карпенка, Ю. Левін виділяє його «крихкість» і вразливість, проте воно володіє здатністю до швидкого відновлення; наявність специфічної «глибини» та прозорості як можливості побачити ще щось крізь відображення [269, с. 10]. Така концепція водної дзеркальності дає змогу авторові оприявити проблему пошуків істинності буття. Кожна дійова особа тут уособлює різні вектори осягнення буття: прагнення до задоволення фізіологічних потреб, лукавство й пристосуванство як спосіб життя (Няня, Йона); егоїстичні наміри досягнути щастя шляхом «привласнення» коханої людини (Іро, Ріта); духовна вивищеність і націленість на пізнання вищої, істинної любові, всепрощення (Юнак, Вірляна). Концепція дзеркальності, утілена письменником у драматичній поемі, сягає

міфологічної системи. У тексті репрезентовано міфологеми моря й неба, що апелюють до давньої опозиції «верх–низ», які, віддзеркалюючись один в одному, утворюють єдину безкінечну площину (мотив води у співвідношенні з небесною безоднею представлено також у «Лісовій пісні» Лесі Українки), де водне середовище символічно відсвічує «горній світ», немов профануючи його ідеали. Мотив бездонності в цьому контексті набуває лейтмотивності, оскільки письменник послідовно заторкує проблеми глибини людської душі, безодні, смерті. Така подвійна дзеркальність значною мірою розширює не лише часопросторові (відомо, що в архітектурі дзеркало використовується з метою оптичного ефекту розширення простору), але й смислотвірні межі художнього універсуму п'єси.

Досить показовою в цьому зв'язку є паралель між символами моря та степу як інваріантами безодні через подібність їхніх характерних ознак у сприйнятті людини: «безмежність, відкритість небу, усвідомлення власної загубленості у величезних просторах і переживання самотності, проте й відчуття нечуваного розкріпачення та свободи» [259, с. 604]. Натомість у драматургії Є. Карпенка образи цих природних стихій нерідко зображуються в семантичній антитетичності. Мешканці замку «сина моря» (Іро, Ріта, Няня, Йона) представляють земну, життєву злободенність в усій її мінливості та непередбачуваності, символом чого виступає образ моря як однієї з найменш контрольованих і непередбачуваних природних стихій, що пов'язується з міфологічною інтерпретацією: море більш змістовний та «сильний» образ, який скеровує до екзистенційних глибин людської свідомості та апелює до проблеми смерті, адже, «на відміну від степу, море не має основи; у степу ж – тверда опора, земля, у моря – опори немає, і тому людина у власних зусиллях до порятунку повинна зробити опорою саму безодню, ніщо» [259, с. 604]. Вірляна та Юнак символічно належать до топосу степу як утілення свободи, стабільності, найвищою цінністю чого стає духовна вищість особистості, що має забезпечити людині гармонію співіснування з дійсністю. Логічно, що шлюб «сина моря» зі «степовою легендою» означає поєднання непоєднуваного. Подружжя приречене

на розставання, адже проблема поєднання «земного» та «неземного», «Відомого» й «Невідомого», «минушого» й «позачасся» принципово не може бути розв'язана, а отже, є трагічною за своєю суттю та репрезентує актуалізацію у творі новодраматичного конфлікту. Такою жахливою безвихідністю позначена атмосфера в маєтку Іра, який зрештою перетворюється на своєрідну пастку для всіх, хто в ньому перебуває, і що досить показово – лише Вірляні та Юнакові вдається з неї вирватися. Відзначмо, що символічність просторових категорій тут відіграє важливу смислотвірну функцію, що дає можливість письменникові за допомогою обмежених драматургічних засобів реалізувати комплекс символістських світоглядних настанов.

Є. Карпенко порушує мотив ловів уже на початку I дії в розмові «господині» замку з його управителем Йоною: «Вірляна. (Коротко.) Він мене сполохав... А цей... підкрався, перетяв у моїм шуканню струну...» [107, с. 10]. Ситуація захоплення, заволодіння іншою людиною заради досягнення повноти власного буття, прихована в ретроспективі, є колізією п'єси й фіксується також на символічному рівні аналізованого твору. Невипадково шлюб персонажів асоціюється з ловами, унаслідок якого жінка-птах виявляється ув'язненою в замку-клітці (подібний мотив, щоправда, в іронічному трактуванні представлено також у реалістичній новелі Панаса Мирного «Лови»). Ім'я «Вірляна», що означає «стєпова орлиця», у контексті міфологічної асоціації з образами неба й степу як осередку вольності маркує свободолюбиву вдачу жінки, котра прагне до гармонії буття шляхом духовного єднання, свободи вибору.

Міфологема безодні як безмежного простору та безмірної глибини (з нім. «*ungrund*» – «провалля, пучина») є наскрізною та концептуальною для п'єс Є. Карпенка 1920-х рр., оскільки знаменує буття особистості, сповнене самотності, порожнечі, тісноти й, зрештою, панування смерті. Сенс такого існування персонаж часто вбачає в досягненні ілюзорних мрій, поклонінні «фетишам». Першовідкривачем мотиву подібної екзистенційної безодні в європейському модернізмі є Ш. Бодлер, також він представлений у працях св. Августина, І. Канта, Ф. Шеллінга, С. К'єркегора, Ф. Ніцше та ін. [162, с. 60].

Анонсований мотив акцентовано також у зв'язку з темою кохання як безмежного та всеохопного почуття, що здатне замінити тому, хто його відчуває, увесь світ. Приміром, Іро в бездонних очах коханої Вірляни бачить ту гармонію буття, якої так прагне: «Іро. <...> Через огневу безодню її очей я вбачив був країну, найвищими зорями вимріяну, про яку всі пройдешні йокоління не мали й здогаду...*(Стали.)* І був би я монархом тої країни...» [107, с. 43–44]. Констатуючи зв'язок художнього простору (події твору відбуваються в замку на березі моря, образ якого конотується безмежністю та неосяжністю) зі структурно-організуючою роллю музики як мистецтва, покликаного оприявнювати безодні людської душі, можемо провести семантичну паралель між п'єсою Є. Карпенка та пресимволістським романом «Серафіта» О. де Бальзака. В обох творах письменники розкривають тему кохання як конфлікту тіла (злободенність життя, викликана фізичними чи фізіологічними потребами людини) і духу (нематеріальні аспекти буття), що яскраво простежується на рівні системи персонажів літературного тексту. Автор, творчість якого є прикладом класичного реалізму, за допомогою звернення до однієї з концептуальних ідей символізму – двосвіття привідкриває читачеві образ людини як мікрокосму, котра перебуває на межі двох світів і втілює боротьбу вічного й минушого [66].

Мотив безодні як безмежної величезної всепоглинаючої сили знакує непередбачуваність, страх і навіть смерть. Концептуально він актуалізується в літературі кінця XIX – початку XX ст., що передусім можна пов'язати з тогочасною суспільно-політичною ситуацією у світі, що несла в собі усвідомлення насилля та руйнації, передчуття жаху й катастрофи. Семантична спорідненість цієї теми з проблемою виникнення мистецтва, зокрема музичного, як чи не найбільш загадкової форми осягнення дійсності, «бездонності» людської душі є очевидною (наприклад, сонет К. Бальмонта «Народження музики»). Є. Карпенко і Я. Мамонтов репрезентують концепцію дисгармонійної дійсності та неординарної людини в ній через звернення до безмежної сили мистецтва. Уже в заголовку п'єси «Над безоднею» Я. Мамонтов утверджує думку про відносність та химерність будь-якої стабільності в житті людини, яку за певних обставин

може заступити мінлива буря як вияв потужної некерованої природної стихії життя, натомість мистецтво виступає тією конструктивною силою, покликаною виразити та вгамувати емоційні спалахи в душі людини, повернути її у простір безмежної гармонії, позбавити відчуття самотності, зайвості, буденності. Звертаючись до ідеї про народження порядку/логосу саме з хаосу, письменники оприявнюють семантичну паралель між безмежними та всеохопними образами моря, безодні та мистецтва. Відзначмо, що твори Є. Карпенка та І. Буніна («Пан із Сан-Франциско»), Л. Андрєєва («Океан») споріднює апеляція до міфологеми водної безодні, яка дає можливість передати особливо напружені особистісні ситуації із життя персонажів за допомогою виявлення психофізіологічного субстрату [259, с. 597].

Як уже неодноразово зазначалося, у драматургії митця наскрізно порушується проблема взаємозв'язків людини й буття, що додатково розкривається за допомогою міфологічних аналогій. У центрі художнього світу аналізованої п'єси є, за М. Еліаде, архаїчна космологічна схема «гора і водоймище». Цей простір усвідомлюється водночас «Світом у мініатюрі і Раєм, джерелом блаженства і місцем безсмертя» [80, с. 82]. У драматичній поемі образ замку маркує концепт «гора», тоді як морська глибина виявляється безпосереднім образом мінливого водного середовища. Слід наголосити, що використана автором у «Білих ночах» концентрована модель первісного гармонійного універсуму включає в себе міфологеми чотирьох першоелементів: води (мікросвіт «сина моря» Іра та інших мешканців його замку), землі (світовідчуття «степової легенди» Вірляни, Юнака), вітру (свободолюбива вдача Юнака-мандрівця) і вогню (вияв пристрасного почуття Ріти до Іра).

Однією з базових характеристик хронотопу, як писав В. Топоров, слід назвати наповненість речами, архітектурними спорудами, персонажами, елементами ландшафту тощо, адже завдяки їм письменникові вдається унаочнити картину світу художнього твору [260, с. 234]. Особливого значення ця ознака набуває саме в драматичному роді літератури, зокрема в зразках «нової драми». Автор доповнює просторову модель символічними художніми деталями (солодощі,

патериця, колони), що попри, здавалося б, відверту різномірність і недоречність їхньої появи в певних ситуаціях, послідовно пов'язуються загальною символістською концепцією двосвіття. Драматург вдається до конотації образів із семантикою переходу між реальним та ірреальним. Образ колон, заявлений уже в першій ремарці «Білих ночей», доповнює загальну песимістичну атмосферу помешкання «сина моря». Указаний образ, незважаючи на традиційно позитивну символіку підтримки, стійкості та своєрідної єднальної ланки між дійсним і вищим світами, набуває негативного значення: саме біля цих архітектурних елементів як «німих свідків» відбуваються сцени, коли дійові особи намагаються приховати обман або інші лихі наміри. Темпоральна характеристика в ремарці («загублених часів покої») доповнює загальну похмуру обстановку місця подій твору. Промовистими в аналізованій п'єсі Є. Карпенка є образи тиші, мовчання, німоти, що, безперечно, є драматургічно зумовленими «звуковими штрихами», оскільки підкреслюють важливість моменту або передбачають наростання психологічної напруги. Невипадково кутки в цій оселі заповнені «Духом Минулого» – смерті, присутність якої інтуїтивно відчують Вірляна та Юнак, котрі єдині не належать простору повсякденності. Із репліки управителя замку дізнаємося про історію родини Іра («Йона. <...> Старий пан безвісти десь канув... Пані на дно в море... І всі не таяк треба» [107, с. 9]), у якій усі помирають неприродною смертю. Йона, оприявнюючи вже на початку п'єси мотив трагічного минулого родини головного персонажа, немов «пророкує» і для господаря лихе майбутнє.

Драматургії Є. Карпенка притаманна емоційна забарвленість художнього простору: при читанні ремаркового тексту перед реципієнтом вимальовуються різнопланові перспективи, що створює ефект «живого» зображення. Подібне враження від прочитання художнього твору можна спостерігати на прикладі новелістики М. Коцюбинського [219, с. 312]. Є. Карпенко та М. Коцюбинський за допомогою прийомів алітерації, використання звуконаслідувальних лексем, виразної колористичної гами та живописної образності створюють текстуальні

«картини» в дусі імпресіонізму, фіксуючи миттєві враження від довкілля, покликані оприявнити та розкрити внутрішню сутність індивіда.

У п'єсі «Білі ночі» атрибути предметного світу є малочисельними, проте вони набувають символічного значення. Образ патериці, жезла, палиці для опори, яку використовували під час ходьби, ознаки «вищих» християн та інших священнослужителів, а також символ влади взагалі [115, с. 408–409], тут увиразює проблему обраності особистості. Символічно, що, перебуваючи «в кадрі», вона не потрапляє до рук жодного персонажа, наприклад, протягом сценічної дії господар дому Іро декілька разів намагається взяти її, проте його зусилля виявляються марними. Усвідомлюючи можливість втратити Вірляну назавжди, персонаж визначає для себе лише два можливих варіанти розвитку подій: «...Через мої власні муки прийде до мене безмежна Туга по минулих днях мого Коханя... І я разом з нею... Або он з тою (*показує на Патерицю*) – в широкий світ...» [107, с. 35]. Первинне значення образу патериці як палиці подорожуючого маркує в п'єсі Є. Карпенка мотив мандрів.

Образ дороги як позасценічної локації, що має в собі семантику певного перехідного моменту між пунктами (у концепції символістів – світами), дає змогу письменникові розширити обмежений драматичний простір, адже дорога є давнім символом життєвого шляху, на якому людину зустрічають випробування, перемоги й поразки [213, с. 48]. Усі учасники любовного чотирикутника пов'язані ідеєю руху як сенсу життя індивіда: Іро та Юнак – мандрівники, Вірляна і коханий повертаються у степовий край, Ріта після загибелі коханого Іра вирушає в пошуках щастя. Досить символічним є те, що персонажі Є. Карпенка здебільшого не мають чіткої мети власної «подорожі»: у п'єсі відсутня інформація про те, що змусило «сина моря» три роки перебувати в мандрах; мрійник Юнак «своїм шляхам краю не бачить» [107, с. 22]; Вірляна: «Мої степи співали мені тільки про того – мою Мрію, з блакитною кров'ю в серці... І я серед моїх долин шукала її...» [107, с. 10], що засвідчує їхні прагнення до віднайдення себе в цьому світі, адже будь-яка відмова від певного місця проживання, на переконання М. Еліаде, виявляється своєрідним первісним «паломництвом», бажанням вийти

зі Світу і втечею від будь-якої земної ситуації [80, с. 97]. Дійові особи Є. Карпенка, власне, й репрезентують саме такий тип особистості, яка опинилася в умовах глибокої екзистенційної кризи через усвідомлення нею втрати сенсу існування, невідповідності мрії та дійсності. Тож фінальна сцена п'єси, коли вражена гіркою втратою коханої людини Ріта з патерицею в руках зникає між колонами замку, замикає ідейну рамку тексту, утверджуючи проблему принципової неможливості реалізації споконвічного прагнення індивіда досягнути Невідоме, позачасове. Тут оприявнюється ще один семантичний маркер, пов'язаний із названим артибутом, духовна самотність як стимул до самозосередження, внутрішньої дії.

В аналізованій драматичній поемі кожен із учасників любовного чотирикутника є мандрівником, адже перебуває в пошуках істинного щастя, утіленням якого постає для дійових осіб віднайдене кохання. Світ без щастя присутності коханої людини обертає замок на пустку: від'їзд Вірляни провокує смерть Іра, яка символізує своєрідний початок і закінчення мандрів з метою відновлення гармонії буття, проте вже в іншому вимірі. Уводячи вищезгаданий мотив подорожі з п'єси «Білі ночі» в контекст світової літератури, слід підкреслити специфіку його реалізації саме Є. Карпенком, для якого важливим є утвердження самого процесу перебування особистості в пошуках самої себе.

Мотив повернення до рідного краю як землі обітованної, втілення надії на відродження істинного буття людини актуалізовано Є. Карпенком у «Білих ночах» в образі головної героїні Вірляни, репліки котрої сповнені мрійливого залюбування та живописних картин: «Вірляна. *(Мрійно.)* В степах є долини, де вночі – рухи марева плетуть усе зі співів кохання золоті гірлянди, а вдень – на хвилях пахощів мрійно відпочивають усміхи сояшного ранку, всі чари ночі...» [107, с. 10]. У цьому контексті слід зауважити, що, за словами О. Рисака, у процесі взаємодії різноманітних естетичних полів відбувається інтенсивне «нарощування нових граней», і головне – народження нових якостей, художнє слово постає водночас у декількох вимірах: семантико-

емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному, тобто в смислових полях поетичної, музичної та живописної образності [218, с. 23].

Важливим знаком речового світу драматичної поеми постає мотив солодощів, якими постійно ласує Няня (перша зустріч чоловіка й дружини після трирічного розставання; епізод, коли Іро дізнається про зраду Вірляни; момент знуцання Ріти й Няні над суперницею; «легендовий танок» за участю «степової легенди» та закоханих у неї чоловіків; сцена смерті Іра). Одвічний спокій, певною мірою байдужість «названої матері» до Іра контрастує із загальною атмосферою емоційного напруження, що супроводжує ключові сцени п'єси: *«Йона приніс чорне і накрив ним Іра. Пішов і зараз же вертає з засвіченою свічкою. Ріта повернула голову до Іра... Завмерли струни. В глибині, притулившись до кольони, стоїть Няня, чистить цукерки і **спокійно** смакує їх...»* [107, с. 46] (виділення наше. – М. С.). Попри те, що ця героїня належить до персонажів другого плану, вона відіграє роль, удаючись до термінології М. Вороного, «живого символу». Сава Крилач у передмові так охарактеризував цей образ: «холодне й пристрасне бажання зупинити невмолимий присуд часу хоч на хвилину, хоч на мить. Це звірячий інстинкт життя – злоба конання» [107, с. 6].

Образ Няні репрезентує світ інстинктів приземленої, насильницької реальності: це раптові та зовсім неочікувані появи в «епіцентрах» подій, прагнення залишатися непоміченою серед колон, «німих свідків» розмов подружжя, наполегливість у намаганнях за допомогою натяків та лукавства загострити конфлікт між учасниками любовного чотирикутника. Неодноразові повтори сцен, у яких фігурує Няня, і завжди асоційований із нею атрибут речового світу не випадково акцентують на мотиві їжі як фізичному задоволенні потреб людини. Отже, у творі вкотре викристалізовано конфлікт духовного й тілесного: пристрасні за коханням, смерть вихованця несподівано дисонують із приземленими запитамі героїні. У цьому зв'язку автор порушує проблему фізичного голоду, що безпосередньо контрастує з духовною невиситимістю інших персонажів. Письменник знову ж таки використовує прийом «віддзеркалення», протиставляючи матеріальний і нематеріальний вектори. У драматичній поемі

митець вибудовує символічну тріаду «любов–смерть–їжа», до оприявнення якої вдається також у п'єсах «Едельвайс», «Земля», «В долині сліз», де вона варіюється, що засвідчує концептуальність цього проблемно-тематичного вузла, адже, за Є. Карпенком, світ без любові як вищого, духовного сенсу буття є приреченим на зникнення. Зауважмо, що архетипний мотив їжі є надзвичайно поширеним у світовій літературі, особливо в драматургії представників кінця XIX – початку XX ст., що спричинено посиленням ролі деталі та загального речового наповнення художнього світу п'єс, для яких властива обмеженість засобів характеротворення загалом. Наприклад, персонажі А. Чехова («Вишневий сад», «Три сестри», «Чайка»), В. Винниченка («Гріх», «Брехня» тощо) та ін. нерідко шукають відповіді на хвилюючі питання сенсу буття за чашкою чаю.

Драматичні твори Є. Карпенка, типологічно близькі до традицій «нової драми», становлять собою цілісну картину світу, що реалізується через звернення автора-модерніста до інших мистецьких систем. Слід звернути увагу на виразну, особливо в контексті естетики символістського світобачення, всепроникну музикальність у структурі п'єси «Білі ночі». Символістська традиція, зокрема А. Бєлий, трактує музику як символ, що діє аналогічно до магії; містичний порядок, який пов'язується з виникненням самого життя [39, с. 20], гармонією, адже примітивні звуки передусім базувалися на ритмі та імітації природних сигналів із метою налагодження контакту з вищим світом як джерелом істинного буття [261, с. 230–231]. Увага драматурга до звукової площини драматичної поеми є досить показовою: симфонізм загальної структури п'єси, чергування численних фігур умовчання та акцентовані репліки дійових осіб, що формують своєрідний ритм літературного тексту, сугестія настроїв неспокою та наростання відчуття жаху, спричиненого безвихідністю ситуації тощо; від панівної, тривожної і водночас сповненої сподівань тиші на початку твору (ураховуючи те, що місцем дії є замок на березі моря) до шаленої гри на арфі під час Казкової Ночі. Наскрізна музикальність п'єси зумовлюється також прагненням автора оприявнити внутрішній план особистості, а саме стан емоційної нестабільності, мінливості людської душі, що ідеально співвідноситься з аструктурною

плинністю музики як такої [163, с. 42]. Так репліки-«монологи» в «Білих ночах» нагадують «потік свідомості» персонажів, репрезентуючи концепцію «оголеної» особистості. Саме в цьому вбачаємо одну з характерних рис символістської поезики – відмову від формально-логічної зв'язаності тексту або звичної структурованості, тож цілісність сприйняття художнього твору досягається завдяки музичному складнику, відповідно носієм єдності стає настрій-тон та окремі «слова-символи».

У репліках дійових осіб, що являють собою послідовне чергування коротких фраз із фігурами умовчання, попри безпосередню інформацію, отриману зі слів персонажів, акцентовано загальний настрій, «навіяний» музикою або розмовами учасників подій твору. Спокійний та розмірений ритм загальної структури драматичної поеми подекуди переривається експресивними вкрапленнями, звуковими «сплесками», що супроводжують ключові епізоди із життя мешканців та гостей замку, котрі покликані привернути увагу реципієнта (танок господарів замку на честь зустрічі після тривалого розставання, проникливе виконання Юнаком на бандурі ліричних дум про минуле, святкування Казкової Ночі, колискова Ріти). За допомогою атрибутів музикальності (образи інструментів, пісні, танку, ритмічна побудова висловлювання, звукопис тощо) Є. Карпенкові вдається «подолати» лаконізм п'єси чуттєвістю лірики, реалізувати ідею інтуїтивного спілкування споріднених душ. Звукова партитура драматичних текстів письменника надзвичайно насичена й завжди підпорядкована психологічному завданню на всіх сюжетно-композиційних рівнях: персонажному (дійові особи-митці як медіуми між світами істини та буденності); часопросторовому («озвучені» пейзажі та деталі промовисті в рамках беззаперечної умовності драматичної форми); образно-символічному (звернення автора до музичного складника як можливої форми осягнення дійсності). Одним із суттєвих моментів світобачення більшості митців, які творили в перехідний період, на думку О. Рисака, є гостре відчуття ними непримирених життєвих суперечностей, унаслідок чого особливого значення набуває поезика контрастів, звернення «до суміжних Муз, запозичення певних структурно-композиційних

та стильових ознак і прийомів, а також способів функціонування естетичного явища в художньому просторі та часі» [218, с. 20].

Автор удається до музикального принципу побудови п'єси, позначеної символічністю, багатоплановістю, що сприяє художній реалізації та оприявненню в ній ідеї дисгармонійного світу. Драматичний текст умовно можна поділити на певні смислові частини, які за домінантною настроєвістю відповідають композиції симфонічного музичного жанру [240]: тиша та спокій експозиції (розмірене життя мешканців замку в очікуванні повернення його господаря); мінорні мелодії (журливий спів гостя-Юнака з далеких степів, покликаний пробудити спогади в душі господині-бранки); наростання напруги (власне розгортання стосунків між учасниками любовного чотирикутника); шалений танок як апофеоз, крайня точка напруги (з'ясування правди про подружню зраду, нещасливе кохання та відчуття безвиході, зайвості); фінал (вранішня колискова пісня у виконанні Ріти для коханого). Слід відзначити також поліфонічність діалогів в аналізованій п'єсі Є. Карпенка, де, на думку О. Семак, навмисно відхилено будь-яку дію і час розтягується, ллється як поезія, відтак, єдине, що має значення, це «езотеричне містичне мовлення» персонажів, яке важко зрозуміти поза контекстом [229, с. 134]. Така організація системи мовлення дійових осіб, коли класична драма-дія перетворюється на драму-обговорення (статичний театр), характерна для традицій «новітньої драматургії» кінця XIX – початку XX ст., зазначає С. Хороб [288]. Прийом контрасту як один із чинників створення музично-художньої цілісності сонати, симфонії визначає інтерпретаційні та виконавчі завдання цього музичного жанру, а отже, і літературного твору письменника.

Ритмічна структура драматичної поеми відіграє ключову роль у формулюванні автором загальної символістської концепції дійсності, що будується за принципом контрасту, протиставлення двох світів. Кожна дія п'єси за своєю музикальною характеристикою представляє наголошену або ненаголошену частину цілісного ритму. Уже перші рядки твору задають ідею мовчання як передчуття катастрофи, що в II дії змінюється акцентуацією напруження стосунків між дійовими особами,

які супроводжуються грою на музичних інструментах. Ефект музикальності виникає при читанні тексту чи перегляді твору поступово: «Казкова Ніч» розпочинається знаковою сценою, у якій відсутні персонажі, відтак, панує тиша й німота, натомість завершується «легендовим танком» у супроводі Рітиної гри на арфі. Досить показовим у цьому контексті є «звуковий» фінал твору, коли тужлива мелодія колискової з вуст Ріти раптом обривається й затихає, знакуючи смерть Іра. Слід підкреслити, що такі музикальні контрасти (звук/тиша, наростання/зниження загальної емоційної напруги п'єси) нагадують ритм морської хвилі, відтак, драматург за допомогою образу цієї природної стихії утверджує ідею мінливості, неперервності й неминучості смерті буття. Образність драматичної поеми Є. Карпенка сягає міфопоетичного рівня, торкаючись одвічного буттєвого принципу – циклізації, безперервного та безапеляційного зв'язку життя та смерті (символи моря, степу, безодні, ночі тощо). Порівняймо з новелою М. Коцюбинського «Цвіт яблуні», де використовується аналогічний прийом: різниця полягає лише в тому, що письменник-новеліст вибудовує загальний ритм імпресіоністичного етюд, порівнюючи його з диханням помираючої дитини; важливими у звуковій організації твору прозаїка постають також ритмомоделетвірні образи годинника, кроків (ходіння) головного персонажа тощо.

Важливим включенням до драматичних текстів інших художніх систем є танцювальні партії, що здавна символізували інстинктивне вираження радості та печалі життя; єдність зі світом, природою [261, с. 365], момент єднання зі стихійністю буття (наприклад, творчість Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Олеся, М. Яцківа та ін.). Менует у III дії драматичної поеми «Білі ночі» [107, с. 36] має важливе символічне значення, оскільки фактично є відбитком дійсності, умовною моделлю життя персонажів, назавжди поєднаних морською стихією. Прикметно, що саме господар замку, «син моря», розпочинає танок і далі по черзі вводить до нього інших дійових осіб саме в тій послідовності, у якій вони з'являються в його житті: Няню, яка вигодувала його з дитинства, замінивши рідну матір; кохану Вірляну, котра стала для нього сенсом життя,

і Юнака, який позбавив його примарного родинного щастя. Символічним є той факт, що Ріта не бере безпосередньої участі в танці, оскільки грає на арфі: вона, подібно до Іра, лише спостерігає за істинним коханням як виявом сенсу буття, що зародилося між Вірляною та Юнаком. Танок як своєрідний ескіз життєво необхідного комунікативного зв'язку [263, с. 50] демонструє родинну ситуацію, сповнену неправди та обману, на яких ґрунтуються стосунки подружжя, що заздалегідь приречені закінчитися розчаруванням, болісним розставанням. Доцільно згадати драму «Украдене щастя» І. Франка, де письменник порушує мотив подружньої зради також за допомогою введення танцювального епізоду. Слід відзначити глибинний зв'язок мотиву танцю в аналізованій п'єсі Є. Карпенка з неоміфологічними тенденціями в українській літературі ХХ ст. Як і в повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» [29, с. 11], мотив танцю в Є. Карпенка набуває рис «невилученості» із загальної структури художнього твору, нерозривної взаємопов'язаності з подіями до танцю та після нього.

На образному рівні аналізованого твору промовистим є вибір музикальних інструментів дійовими особами. Приміром, арфа в руках Ріти, під акомпанемент якої вона виконує трагічну колискову, звернену до Іра, асоціюється з невимовними душевними муками. Також слід провести семантичну паралель із біблійним царем Давидом, котрого часто можна було побачити за грою на арфі перед страждаючим на меланхолію Саулом, або ж згадати пано «Пекло» в картині І. Босха «Сад земних насолод», де цей інструмент як символ мучеництва та жертвності представлено фігурою, що розп'ята на його струнах [261, с. 17]. Згаданий образ в українській літературі початку ХХ ст. характеризується значною символічною поліваріативністю (наприклад, творчість Лесі Українки – поезія «Відгуки», нарис «Сліпець», триптих «Орфееве чудо», драматичні поеми «У полоні», «На руїнах»). Семантика образу арфи як маркера смерті оприявлена в п'єсі Я. Мамонтова «Дівчина з арфою», де легендарна пісня дівчини в супроводі цього інструмента пробуджує в душі головного героя «екстаз божевільної мрії», нездійсненність якої змушує персонажа шукати її реалізації в «другому світі» [132, с. 150, 172]. Своєрідність Карпенкової інтерпретації зазначеного

символу полягає у зміщенні семантичного вектора його тлумачення: гра на арфі в аналізованому тексті маркує страждання особистості, позбавленої гармонії з дійсністю, і мотив смерті як своєрідний шлях до її віднайдення. Бандура ж, традиційний український народний музичний інструмент [82, с. 88], під мелодії якої Вірляна поринає в спогади про батьківщину, уособлює велич та красу рідного краю, повноту буття, яких тривалий час була позбавлена головна героїня. У цьому контексті доцільно буде зауважити, що мотив туги за домівкою та неможливості повернення до неї є лейтмотивом творчості письменника-емігранта (п'єса «Земля», одноактівки «Осінньої ночі», «Святого вечера»), якому так і не вдалося здійснити жодної подорожі в Україну після виїзду за кордон [46; 199].

Отже, у драматичній поемі «Білі ночі» Є. Карпенко осмислює проблеми життя та смерті, вірності та зради, звертається до основних принципів символістського світобачення (мотиви двосвіття, любові як сенсу життя, містичної смерті, звернення до музикальності, ритму тощо), неоміфологічних тенденцій (космологічні схеми, архетипна образність тощо), характерних для модерністського дискурсу та поетики «нової драми». З'ясовано також, що внаслідок поєднання аспектів музикальності (злиття розлогого ремаркового тексту з уривчастим інтроспективним мовленням дійових осіб) та візуальності («оживлені» картини природи) митцеві вдається створити так зване «об'ємне» зображення художньої дійсності.

## **2.2 Флористичний код п'єси «Едельвайс»**

Одноактна драма «Едельвайс» Є. Карпенка привертає увагу безпрецедентністю та дискусійністю обраної українським автором початку ХХ ст. теми сурогатного материнства. П'єса, написана в 1918 р. (надрукована в 1921 р. у Відні), передуючи драмі В. Винниченка «Закон» (рік видання – 1923), привертала читацьку увагу спробою модерністської інтерпретації старозавітних історій про Авраама та Сару, Якова та Рахиль. В основі фабули одноактівки «Едельвайс» – історія бездітного подружжя Романа та Марії: чоловік, письменник-революціонер, зраджує хворій дружині з її близькою подругою Кларою. Натомість зраджена жінка виявляє

нетипову реакцію на ці події: щиросердно благословляє союз майбутніх батьків. Є. Карпенко, як і В. Винниченко, апелюючи до біблійного сюжету, значною мірою його переінакшує. У християнській традиції наявність дитини в шлюбі засвідчувала знак Божого благословення на родині, тому для старозавітної Рахилі відсутність власних дітей тотожна смерті (Бут. 30:1). В анонсованих же творах героїні, навпаки, вивищуються та доводять власну «обраність» завдяки альтруїстичним вчинкам (і Марія, й Інна відпускають чоловіків до жінок, які мають їм народити). За словами Л. Залеської-Онишкевич, драматурги хотіли цим самим наголосити на тому, що «людина вибирає і діє не тільки задля потреби біологічного продовження роду, але й задля щастя ближнього» [94, с. 198].

Список дійових осіб аналізованої п'єси складається лише з чотирьох персонажів (Марія, Роман, Клара, Марта). Вартою особливої інтерпретаторської уваги є інформація про професійну діяльність головних персонажів. Парадоксальність ситуації полягає в тому, що Роман, пропагуючи гасла свободи та злагоди (працює над рукописом, за яким «...само життя повстане в оборону прав і волі поневолених, зневажених» [109, с. 13–14]), водночас власноруч руйнує свою родину. Автор заторкує проблему принципової утопічності будь-яких намагань особистості глобально змінити світ без зміни власного «Я» (подібно до В. Винниченка, М. Куліша, М. Хвильового та ін.). Невипадково Марія, випроводжаючи в дорогу чоловіка та подругу, радить їм звільнитися від ланцюгів меркантильної дійсності, пізнати істинну волю до життя, у якій «...всі наші вищі цінності, вона душа і серце краси нашого духа» [109, с. 19].

У «Законі» В. Винниченка ж, як стверджував драматург в одному з листів, у центрі уваги – конфлікт між підсвідомими потягами людини та умовними суспільними законами [178, с. 13–14]. Для нього, на думку Л. Мороз, важливо показати ставлення до дитини батьків, розкрити у зв'язку із цим глибинні, приховані навіть від самих себе бажання, емоції, зрештою, – життєву позицію людини як певного типу [178, с. 14]. Головна відмінність між реалізацією вищезазначеної проблеми В. Винниченком та Є. Карпенком полягає у зверненні останнього до естетики символістського світобачення, тоді як у драмі «Закон»

панує експресіоністська поетика з оприявненням надриву пристрастей, що виникають унаслідок реакції особистості на дійсність та її «закони». Є. Карпенко ж ускладнює тривіальний сюжет подружньої невірності низкою концептуальних особливостей: зраджена дружина смертельно хвора, чоловік не любить коханку, чия вагітність для нього, незважаючи на неможливість родини мати дітей, є небажаною, і, зрештою, саме Марія благословляє зрадників, залишаючись на самоті. Відтак, відчутним у тексті є звернення митця до провідних філософських ідей кінця XIX – початку XX ст., зокрема доктрин Ф. Ніцше про «переоцінку цінностей», про що писала Л. Залеська-Онишкевич [94, с. 194].

Ніцшеанський дискурс, широко представлений у літературі зазначеного періоду [3; 63; 202], постає важливою змістотвірною віссю аналізованого твору, як і всієї драматургії Є. Карпенка загалом. Простежуючи реалізацію в п'єсі «Едельвайс» образу «надлюдини» як особистості, вільної від суспільних «ланцюгів» (законів, норм, релігії, моралі тощо), виокремлюємо дві авторські тенденції в зображенні героїнь. Марія, котра зрікається власного щастя і, зрештою, самого життя заради кохання, репрезентує ідею «надлюдини», яка стоїть по той бік добра і зла, є володаркою своїх чеснот, величезного запасу волі (волі до влади) [185, с. 34–37, 51] і духовно вивищується над прагматизмом соціального буття, презентуючи такі риси, як альтруїзм, самозречення, жертівність тощо. Іншою варіацією згаданого образу в тексті постає Клара – втілення егоїстичних прагнень світу: закоріненості в матеріальному вимірі буття, домінування споживацького світогляду. Типологічно близькою до образу Клари є Ріта з драматичної поеми «Білі ночі». Досліджуючи поетику драматургії Є. Карпенка, доходимо висновку, що автор немов міфологізує сильну особистість, окрему увагу приділяючи образу надлюдини, який найчастіше пов'язується саме з жіночими персонажами. П'єси Є. Карпенка містять прямі апеляції до філософських ідей Ф. Ніцше, зокрема про «смерть Бога» в одноактній драмі «Едельвайс»: «Марія. <...> В моїй хворобі мати моя тільки винна... З її ладаном, хрестами, Богом... З усіма тами її істинами, що пережили самих себе і стали загальним злом» [109, с. 16]; про «надлюдину» в драматичній поемі «Білі ночі»:

«Іро. ...нам же зараз, по такій довгій розлуці – ховатись від самих себе... Надлюдьми, богами нам зараз (в нестямі, все ближче пригортає до себе Вірляну), творцями щастя...» [107, с. 16].

У контексті тверджень провідних дослідників [94; 157; 286] щодо функціонування драматургії Є. Карпенка в парадигмі модернізму, скерованого передусім на виявлення неосяжності внутрішнього світу особистості, варто наголосити на тому, що творчість митця засвідчує інтерес до ірраціональних основ буття, звідси звернення автора до міфу, осмислення культурного досвіду людства. Відчутним є зв'язок між художніми концепціями Є. Карпенка та Лесі Українки («Лісова пісня»), котра, на думку Я. Поліщука, мала на меті «...творення парарелігійного інтелектуально-духовного простору ... і, нарешті, ідеальне уявлення про високу неперебутню духовність, яка водночас є й одвічно-природним чинником, і елітним плодом людської культури» [203, с. 25]. Своєрідна гендерна домінанта в модерністській концепції персонажа ще раз підкреслює «ідейні перверсії сили та слабкості в естетиці схилу віку» [203, с. 16]. Відзначмо, що обидві героїні як варіації образу «надлюдини» набувають такого статусу виключно через «своєрідне передавання власної волі світові через жертву кохання» [203, с. 15]. Письменники-модерністи утверджують так званий принцип «самого життя», що пропонує особистості перспективу вибору світоглядних категорій, заперечуючи будь-який суспільних досвід, нав'язаний ззовні.

У часопросторовій картині світу одноактівки Є. Карпенка важливою умовою стає структуротвірна опозиція «верх–низ». Розкриваючи специфіку осягнення автором категорії онтологічної вертикальності, звернімося до М. Еліаде, який відзначив, що в самій структурі Космосу ще живе спогад про вищих небесних богів, які наче створили Світ так, що він «не може не віддзеркалювати їхнє існування» [80, с. 68]. Міфічний образ *Axis mundi* (наприклад, гора, дерево, ліана тощо) перебуває в центрі Світу й покликаний сполучити Небо із Землею, тобто наблизити людину до ідеального, божественного виміру [80, с. 164]. Прикметно, що центральною просторовою точкою п'єси постає саме образ гір, з якими асоціюється високість духу Марії, її духовний аристократизм. Героїня завдяки

своїм душевним рисам виявляється включеною у вимір небесної священності, який вона репрезентує в реальному, земному світі. Автор також удається до додаткової символізації як опосередкованого характеротвірного засобу, пов'язуючи духовну стійкість жінки з флористичним образом рідкісної квітки едельвейса. У такому порівнянні знову-таки акцентовано білий колір: німецькомовний варіант назви квітки (*edel* з німецької – «шляхетний», *weiß* – «білий») увиразнює ідейний зміст драматичного твору та концептуальне значення в ньому згаданого кольору [131]. Звертаючись до дружини, Роман називає її «Квітонька» (отже, свідчення прямої авторської асоціації Марії з унікальною рослиною оприявнюється й вербально), «Сонечко», «Зіронька». Доречним буде зіставити образи Карпенкової героїні й Наталі Павлівни («Брехня» В. Винниченка). У цьому контексті не можна не відзначити міфопоетичний аспект актуалізованого автором образу сонця. Героїня Є. Карпенка, аналогічно персонажам значної кількості героїчних міфів, що мають сонячну структуру, уподібнюється цій космічній силі і, відповідно, як і вона, «бореться проти темряви, спускається в Царство смерті і виходить звідти переможцем» [80, с. 84]. Натомість Клара для чоловіка – лише хитра, здатна до перевтілення «Киця». Контрастним, відверто «приземленим», позначеним бестіарною символікою, є цей жіночий образ, що репрезентує протилежний бік символічної вертикалі. Саме кішка є одним із неоднозначних фольклорних персонажів, який асоціюється з інфернальним світом [261, с. 166].

Постать Романа послідовно осмислюється в п'єсі кризь призму міфологеми вітру, домінантними ознаками якої є мінливість і неоднозначність, уподібнюючись до нього персонаж немов весь час маневрує між «небом» і «землею», неспроможний зробити свідомий вибір життєвого шляху. Недарма Марія просить чоловіка залишатися чесним із нею та передусім із собою, як Мавка з «Лісової пісні», котра докоряє Лукашеві, що той не може «своїм життям до себе дорівнятись» [267, с. 71]. В одноактній драмі «Едельвайс» також наявне порівняння Романа з Еолом, котрий за давньогрецькою традицією знаний як бог вітрів [174, с. 663]. За Гомером, цей міфічний персонаж мешкав на острові

Еолія, що був оточений мідними стінами й високими скелями, тож символічна аналогія до художнього простору є безпосередньою. Подібна апеляція Є. Карпенка до міфологічного матеріалу як образного репрезентанта первісного «колективного несвідомого» (за К. Юнгом) сприяє звільненню від масок, своєрідному «оголенню» справжньої архаїчної сутності людських бажань в умовах жорсткої визначеності соціальними нормами часу [164, с. 32]. Почуття Романа та Клари також асоціюються зі стихією вітру: «Роман. <...> Наше з тобою кохання – це одна тільки буря...» [109, с. 9]. На прикладі цих «заборонених» стосунків автор намагається передати сутність потягу чоловіка та жінки, порівнюючи їх із первісними богами, адже таке стихійне явище як буря здавна було демонстрацією божественної сили, яка спершу окриляє та підносить, проте його руйнівні наслідки є неминучими [261, с. 45].

Проблема обраності особистості реалізується в художньому світі п'єси й за допомогою просторової символіки вертикалі: міфологема гори як уособлення тверді, стабільності, непорушності та незмінності [261, с. 63] пов'язується передусім із головною героїнею. Важливим просторовим образом твору є дорога, що немов розгалужується від гори. Життєві лінії інших персонажів (Марти, шахтаря, Романа й Клари) цілком передбачено відділяються від Маріїного гірського світу: на сюжетному рівні це семантично-наголошені сцени прощання, випроводжання Марією близьких у дорогу. До речі, суттєвого емоційного навантаження згаданим епізодам додає той факт, що всі дороги від будинку самотньої жінки спрямовані в один кінець, а отже, маркують протилежне буттєве існування. Митець згідно з принципами «нової драми» вибудовує основну драматичну колізію одноактної драми «Едельвайс» довкола єдиної події – повернення з походу в гори Романа та Клари, тим самим зосереджуючи увагу на внутрішній дії, посилюючи психологізм та наголошуючи на особливому, символічному сприйнятті кожної деталі. Можливість поліінтерпретації образу гір в аналізованій п'єсі Є. Карпенка зумовлена місцем подій, що, як дізнаємося з епіграфа-присвяти, відбуваються в Швейцарських Альпах. Такий прояв екзотизму, свідоме звернення українського письменника до європейської

географії ілюструє його націленість на новітні тенденції світової літератури. Відзначмо, що ще критики початку ХХ ст. (М. Євшан, М. Вороний та ін.) підкреслювали відсутність театральної культури межі ХІХ–ХХ ст.: тогочасному реципієнтові, який не мав спеціальної освіти та звик до традицій етнографічно-побутової, реалістичної школи в мистецтві, апіорі складно було сприйняти безподієві п'єси, насичені метафорами та іносказаннями (прикметним був провал першої інсценізації трупю М. Кропивницького в 1899 р. драми Лесі Українки «Блакитна троянда» й «трагедії» Є. Карпенка «Момот Нір» за режисури О. Загорова). Тож автор, звертаючись до екзотизації художнього простору, підкреслює таким чином філософічність й універсальність проблем особистості.

Письменник, обираючи місцем дії твору Альпи, знову-таки акцентує семантику білого кольору, оскільки ця лексема, як відомо, теж має у своїй основі корінь *\*альб\**, тобто «білий». Дослідження символіки білого кольору як смислотвірного компонента п'єси, що в тексті набуває різноманітних позитивних і негативних конотацій, засвідчило його художню інтерпретацію автором із погляду естетики символістського світобачення [125]. Білий колір у художньому світі Є. Карпенка означає життя, що тісно пов'язане зі смертю як невідворотним Роком. Образ Марії оприявнює модерністську концепцію особистості, котра через усвідомлення трагічної невідповідності між ідеалами та дійсністю перебуває на межі цих двох світоглядних полюсів. Семантика «гірського» є символічною характеристикою Маріїної духовної вищості над загалом, який сповідує прагматизм буття. Гори – це і своєрідний символічний центр художнього світу одноактної драми, де сходяться історії всіх дійових осіб (життєві лінії персонажів тісно пов'язані з долею Марії шлюбними, товарицькими чи професійними взаєминами; «гріховний» союз зрадників Романа та Клари також зароджується саме там) і який вони, зрештою, залишають. Ця просторова міфологема впливає й на місце персонажів у символічній картині твору: певні образи асоціюються виключно з «верхом» (наприклад, це сонце, квітка едельвейса, з якими порівнюється Марія; відлуння з гірських долин, що підкреслює екзистенційну самотність особистості) і «низом» (образ кішки як уособлення Кларіної хитрості, хижацької сутності).

Серед лексем із позитивною семантикою білого важливим є прикметник «світлий»: приміром, служниця як мимовільний свідок стосунків подружжя називає Марію «Світла моя!» [109, с. 7]. Подібні звертання, що лунають із вуст хворої до Романа («Світлий мій!» [109, с. 14]) і Марти до коханого шахтаря («Світлий мій! Радість моя!» [109, с. 5]), також окреслюють один із провідних мотивів твору – любові як сенсу життя. «Білий» символізує також невинність, чистоту, що семантично пов'язується з образом жінки-квітки. Прикметно, що всі колористичні маркери, які в тексті пов'язуються із цією героїнею, позначені конотацією «білого»: це й шати, у яких Марія зустрічає коханців із походу в гори («Клара. Як лілея ти в них» [109, с. 11]); й образ похиленої вітрами берізки, свідка їхнього подружнього життя («Марія. Підпери яюсь березку оту... Вона на такій белебені... до самого долу вітри її нагинають...» [109, с. 17]) тощо. Поведінкова модель Марії, сповнена самопожертви, любові, потреби віддавати, – це, власне, і є опір особи знедуховленому світу, його прагматизації.

Митець, удаючись до прийому семантичного нанизання (послідовної актуалізації концепту білого кольору від заголовка через просторову лексему Альпійських гір до трактування світанку як вісника смерті), за допомогою такої неоднозначної візуальної характеристики сугестує загальну тривожну настроєвість драматичного твору. Беручи до уваги дослідження Т. Сейфі, яка стверджувала, що митці-символісти за допомогою засобів слова реалізували колористичний аспект, виявивши естетичний і психологічний вплив на читача для вираження специфічної символістської картини світу [228], доходимо висновку, що анонсований візуальний маркер має концептуальне значення в художньому світі п'єс Є. Карпенка, зокрема в аналізованій одноактвці та драматичній поемі «Білі ночі». Специфіка колористичної моделі тут полягає в тому, що «білий» символізує ніщо інше як буття людини, амбівалентний характер її стосунків із дійсністю. Приміром, згаданий маркер у «Білих ночах» (образ вітрил корабля коханого Юнака) асоціюється з надією на відродження Вірляни, тоді як білі ночі в оселі «поневолювача» Іра сама героїня називає «смертними» (порівняймо з давнім кельтським міфосюжетом про Трістана

та Ізольду). У контексті оприявнення зазначеної колористичної парадигми зауважмо також, що важливого значення в названих текстах набуває образ світанку: конотований мотивом смерті, він знаменує загибель головних персонажів унаслідок зникнення з їхнього життя коханої людини.

Зважаючи на думку Є. Мелетинського, що ключовим ідейним завданням будь-якого міфу є підтримка ідеї гармонії світу [165, с. 169], письменники-модерністи у своїй творчості нерідко моделюють прообраз такої гармонії. Її особливість полягає в тому, що вона не може бути досягнута героєм і його вчинками, тоді як запорукою відновлення рівноваги й новітньої гармонії світу, викривленого примарними стереотипними істинами, може виступати лише «істота вищого порядку» [201, с. 3], людина, здатна на духовні зрушення. Згідно з цією концепцією, Марія Є. Карпенка та Мавка Лесі Українки мають свідомо зректися власних бажань і прагнень задля щастя інших, таким чином виявляючи свою здатність до духовних подвигів в ім'я світу. Нездорова героїня свідомо прирікає себе на самотність, а отже, фізичну загибель, водночас ця передбачувана смерть на символічному рівні пророкує надію на відродження універсуму через самопожертву. Революційне письменство як один з інваріантів мотиву творчості, діяльність свобідного духа Марії цілком заступає її особистісну драму, адже останні сили хвора вирішує віддати праці задля «викорчовування всього нелюдського, срамотнього», «свобідним і прекрасним, як сонце, щоб воно вже стало, життя наше» [109, с. 11]. «Балансування» героїні між життям і любов'ю, що для зрадженої жінки виявляється фактично тотожною смерті, маркує трагізм існування жертвовної особистості. Символіка імені головної героїні також засвідчує звернення до ідеї християнського всепрощення, самозречення, уособлених у постаті Матері Ісуса Христа. Самотня Марія постає прообразом сильної особи, котра жертвує власним життям заради любові, хоча й усвідомлює весь трагізм невиправданості таких внутрішніх зусиль.

Заголовок та епіграф-присвята п'єси «Едельвайс» (*«Альпійським, од людської руки виміраючим едельвайсам – присвячує автор»* [109, с. 3]) порушують тему жертвовності в контексті основної світомоделюючої опозиції «життя–смерть».

Названий флористичний образ, який передусім асоціюється зі стійкістю та витривалістю, прагненням до життя (відомо, що ця квітка росте високо в горах на засніжених вершинах і є практично недосяжною для бажаючих володіти нею), заторкує символістський мотив винятковості неординарної у своїй духовності особистості. Едельвейс символізує чистоту та праведність (жертвність) «вищого світу», тоді як зірвана квітка «од людської руки» – руйнацію та смерть. Отже, мотив людської руки виявляється смислотвірною віссю аналізованого драматичного твору. Заявлений ще в семантично наголошеній позиції, у тексті він набуває інших значеннєвих інваріантів, що розкривають концептуальну опозицію тілесного та духовного дискурсів. Людська рука як символ деструкції, нищівної сили реальної дійсності з її жорстокими законами виживання в одноактній драмі асоціюється з образами Романа та Клари. Іншого смислового потрактування названий мотив набуває у зв'язку із семантикою фізичного та духовного безсилля Марії. Свідченням чого є сцени, у яких героїня переконує чоловіка, подругу та себе у власному швидкому одужанні («...Та більше і не хвора я» [109, с. 11]), воліє галасувати й танцювати від радості («...Кричати од радості хочеться. В танок іти... *(Кашляє)*» [109, с. 10], «Я працюватиму... *(З безсилою розпукою)*. Працюватиму, працюватиму!» [109, с. 17]), проте ремарки, що супроводжують ці репліки, демонструють виразний дисонанс між говореним і реальними можливостями дійової особи. Така специфічна особливість ремаркового тексту «Едельвайса», який виконує функцію спростування сказаного персонажами, пов'язана з реалізацією мотиву невідповідності мрії та дійсності, прагнень та можливості їх здійснити. Хвора, попри свою тілесну неповноцінність і душевний біль, завданий їй зрадою найдорожчих людей, постає безсилою проти закону життя. Автор також гіперболізує ситуацію, що склалася, репліками Марії, у яких вона щиросердно виправдовує кривдників, звинувачуючи себе в нещастях, що з нею відбуваються [109, с. 7, 12]. Драматург у п'єсі звернувся до одного з найпопулярніших у світовій літературі мотиву любовного трикутника, проте класичний, на перший погляд, конфлікт, що так і не окреслюється як зовнішній, продукує суто модерністську проблематику (мотиви зайвості, покинутості,

страждання, самопожертви), тож в аналізованому творі наявне зміщення вектора опозиції «хворий–жертва».

Категорія любові є базовим складником художнього світу драматичних текстів Є. Карпенка «Едельвайс» та «Білі ночі». Тісно переплітаючись із екзистенційними проблемами сенсу буття, життєвого вибору, вона постає своєрідним лакмусовим папірцем, за допомогою якого митець оприявнює істинну сутність персонажа. Автор, репрезентуючи різні типи цього почуття (від пристрасного потягу між чоловіком та жінкою до самозречення заради щастя близької людини), утверджує концептуальну тезу про пізнання істинності буття через осягнення вивищеної любові, що в основі має велич духовних зусиль особистості. Дійові особи п'єс Є. Карпенка представлені як володарі (Марія, Вірляна та Юнак) або спостерігачі (Роман і Клара, Іро та Ріта) цього буттєвого імперативу. Актуалізуючи анонсований мотив у «Едельвайсі», письменник на рівні мовлення дійових осіб поліаспектно трактує це почуття: від еротичного потягу між представниками різних статей – для Клари [109, с. 9] до усвідомлення любові як сенсу життя, головної умови повноти буття – для Марії, Марти («Марія. ...він для мене, а я для нього – ми все» [109, с. 8]). Заявлена опозиція на поетикальному рівні представлена міфологемою «гори/вітер» (у «Білих ночах – «море/степ»): кохання Марії як уособлення духовної висоти, стійкості контрастує з почуттям Клари – потужною непередбачуваною руйнівною силою вітру: «Марія. <...> Коханий мій, ходім у гори і я тобі отак їх, розсуну, гори, скелі...» [109, с. 13]; «Клара. (*Кричить*.) <...> Вгору з тобою я хочу... Щоб ловити там дикі, гривасті вітри і запрягати в хмари їх...» [109, с. 9].

Драматург у цьому творі знову-таки варіює ідею розуміння людиною феномену любові, коли особистість ототожнює це почуття і себе в ньому з матеріальною площиною буття (звідси мотиви одержимості, зради тощо) або через смиренність та самопожертву обирає духовне існування. У такий спосіб Є. Карпенко реалізує одну з модерністських моделей любові – *caritas* (або любов-агапе), яка значною мірою ґрунтується на шопенгауєрівській концепції жалості: співвідчуванні й пом'якшенні страждання світу. Адже жалість у такому сенсі,

за А. Шопенгауером, виявляється єдиноавтентичною й вільною від егоїзму любов'ю, тож веде до звільнення від болю й страждання світу [162, с. 68; 305].

Окрему увагу слід приділити специфіці реалізації драматургом розуміння кохання саме жінкою. Традиційно в культурі кінця XIX – початку XX ст. жіночий світ інтерпретувався відверто меншовартісним, порівняно із чоловічим (серед свідчень цього знаходимо тезу Ф. Ніцше з роботи «Так говорив Заратустра»: чоловік повинен виховуватися для війни, а жінка – для надихання воїна, все інше – дурниці [186, с. 56]; гендерну диференціацію маскулітності порядку та фемінності хаосу у філософії Срібного віку [222]). Є. Карпенко реалізує в одноактівці «Едельвайс» ключовий для символізму мотив любові як сенсу життя саме з проекцією на жіноче сприйняття і доводить духовну вищість такого бачення над чоловічим (як і в драматургії Лесі Українки).

О. Рябов, спираючись на ідеї М. Бердяєва, пояснює основну відмінність між почуттями жінки та чоловіка їхньою закоріненістю у стать: чоловік у статі означає менше, ніж жінка, котра є самою статтю [222]. Тож прикметно, що в естетиці символістського світобачення нерідко саме трактування митцями кохання жінки, заглибленої у світ понадбуттєвого, виявляється сильнішим і шляхетнішим за силу чоловічого почуття. На думку Д. Мережковського, можна навіть провести семантичну паралель до специфіки любові жінки в Біблії: Ісуса Христа зреклися всі учні, окрім учениць, тому – «мужність» у любові безсила, порівняно з «жіночністю» [169, с. 516]. Драматург в образі Марії, котра, цілком віддаючись глибоким почуттям до Романа, відверто нехтує суспільними нормами, релігійними канонами, власним здоров'ям і, зрештою, життям, реалізує вищезгадану символістську концепцію духовної вищості жіночої любові. Автор за допомогою прийому контрасту оприявнює також слабкість, нерівнозначність почуття її чоловіка: Роман не має сил зізнатися дружині в скоєному – відповідно духовна зрада завдає дійовій особі більшого болю, ніж фізична. Зв'язок між чоловіком Марії та Кларою осмислюється, як ми вже зазначали, через символіку бестіарності: служниця Марта, говорячи про неї, вживає експресивну лексему «шкура», що також характеризує тваринну сутність героїні. Клара усвідомлює

себе «надлюдиною» через здатність брати від життя все (на заваді їй не стоїть ні шлюб найближчої подруги, ні смертельна хвороба останньої): «Клара. <...> Життя ж, як не брати з мясом і не запивати його його ж кровю – нема його тоді, нема...» [109, с. 9]. Таким чином, персонаж Є. Карпенка репрезентує особливий тип жінки-володарки як індивіда, екзистенція якого (за дефініціями Е. Фромма [277]) полягає в межах онтологічної категорії володіння, а не буття. У цьому контексті варто згадати аполонічний міф «нової жінки», представлений у творчості Лесі Українки й О. Кобилянської, що, на переконання Т. Гундорової, «...увібрав у себе спротив, з одного боку, романтичному ототожненню жінки з природою, а з іншого – протест проти дарвінівського витлумачення її як біологічної, репродуктивної сили роду» [64, с. 227].

Специфіка художньої актуалізації мотиву хвороби в п'єсі «Едельвайс» полягає в тому, що, апелюючи до образу нездорової жінки, драматург утверджує тезу про обраність особистості, наділеної розумінням істинної цінності буття, котре не обмежується виключно фізичним виміром. Текстуальність і тілесність [127, с. 12] перехрещуються в символічному просторі знака, зазначає О. Гомілко, що розуміє тіло як «соціокультурний конструкт, як задану суспільством матрицю та засіб керування й репродукування культурних цінностей, ідей, норм та настанов» [55, с. 11]. Хвороба тут стає важливою умовою для перевірки почуттів персонажів і можливості потенційного вияву жертвності як вищого прояву любові (Марія), на відміну від експресіоністських творів, у яких патологія персонажів може маркувати ідею божевілля світу, його розпаду (творчість В. Винниченка, «Родина щіткарів» Мирослава Ірчана, «Зона́», «Закут», «Народний Малахій» М. Куліша тощо).

Чільне місце в художній концепції одноактної драми «Едельвайс», як і в інших п'єсах Є. Карпенка 1920-х рр., посідає тема дитини або дитинства. Значною мірою її інтерпретація письменником відрізняється від традиційного розуміння дитяти як уособлення простоти та невинності, що являє сподівання на оновлення чи гармонізацію дійсності. Зародження нового життя або, власне, образ дитини як такий у п'єсах митця пов'язуються передусім зі зрадою і навіть

зі смертю: в «Едельвайсі» та «Білих ночах» – як привід для розставання подружжя; у п'єсі «Святого вечера» – знак важкого розчарування матері й несправджених надій людства; «В долині сліз» – ставлення до хворого сина як свідчення духовного занепаду сім'ї, «Осінньої ночі» – символ інтуїтивного пізнання світу. Слід зауважити, що концептуальною в одноактívці «Едельвайс» є саме відсутність дітей у подружжя. Драматург підкреслює, що Роман і Марія, по-різному відчуваючи дійсність, не можуть духовно поєднатися, адже, за принципами романтизму, а відтак, і символізму (про ідейний зв'язок напрямів неодноразово зазначали дослідники [50; 170; 290]), саме в дітях відкривається своєрідна «етимологізація» життя, у них його першослово. У цьому зв'язку доречним буде констатувати близькість карпенківського бачення феномену дитинства до філософії Ф. Ніцше (робота «Так говорив Заратустра») [186, с. 71–73]. Тож письменник за допомогою уведення до сюжету драматичного твору факту зародження нового життя між коханцями «віддзеркалює» дійсність, стан особистості, котра усвідомлює, що ця дитина, яка генетично успадкує від неї все, для всього світу привідкриє найпотемніші куточки її неідеального, здебільшого егоїстично налаштованого, засліпленого бажаннями-інстинктами внутрішнього світу. Невипадково Марія наголошує на тому, щоб майбутні батьки поїхали: «Марія. <...> Самих себе пошануйте, свої бажання, волю, красу свого духа, кохання... Не повидавлював, щоб наш власний сором за самих себе очей нам. Збирайтесь. Ідіть...» [109, с. 16]. Дитина, уособлення чистоти, щирості та безпосередності, якої позбавлені дорослі, суспільство загалом, постає посередником між реальним й ідеальним світами [70] або ж своєрідним «дзеркалом», що позбавляє масок і являє справжню сутність персонажів. Згаданий мотив у драматургії Є. Карпенка є досить неоднозначним і таким, що набуває певної семантичної ускладненості. Наприклад, у «Білих ночах» образ дитини Юнака та Вірляни символізує піднесеність почуття споріднених душ, маніфестуючи ідею кохання, тоді як в одноактívній драмі «Едельвайс» вагітність коханки Романа означає наближення смерті для Марії. Таким чином, митець, удаючись до трагічної іронії, підкреслює істинність

перемоги високодуховної «надлюдини», незважаючи на те, що в реальному житті вона нічого не здатна змінити.

Концептуальну роль у художньому світі твору Є. Карпенка відіграє образ дому. Уже в першій ремарці [109, с. 5] повідомляється, що події п'єси відбуватимуться на світанку в оселі Марії, де панує гнітюча атмосфера мовчання й тиші, що задає тривожну тональність як анонсування мотиву смерті. Останні ж рядки тексту, з яких дізнаємося, що хвора жінка свідомо прирікає себе на самотню загибель, немов замикають окреслене семантичне кільце мотивами туги, безпорадності та невідворотності смерті. Попри традиційну позитивну семантику будинку як осередку родинного затишку, що має функцію захисту життя, в «Едельвайсі» інтерпретація цього локусу набуває протилежного смислового забарвлення. П'єсі властива єдність часу й місця подій, які відбуваються в межах швейцарського гірського будинку. Викривлена інтерпретація образу дому маркує мотив смерті, апелюючи до символу «дім-труна» (подібно до роману Ф. Достоєвського «Злочин і кара», новели «Сама-саміська» В. Стефаника) тощо. Окреслюючи внутрішній світ особистості як мікрокосм, письменник на рівні локацій конотує символ кутка як своєрідного простору самотності (на думку Г. Башляра, саме в цьому затишному місці індивід може сховатися від оточуючої реальності, прообразом якої тут виступає вся кімната або навіть будинок [23, с. 122]). Марія («Едельвайс») дізнається правду про стосунки чоловіка й подруги, перебуваючи в кутку кімнати; покинута коханим Покритка («Святого вечера») тільки там має змогу висловити все наболіле, сховавшись від жорстоких законів і приписів соціуму.

В аналізованій одноактівці у фокусі авторової уваги передусім перебуває внутрішній світ персонажів, зокрема його духовний вимір, тоді як побутовий план є відверто лаконічним, обмеженим, хоча й значною мірою семантично навантаженим за рахунок його символічної наповненості. Важливим його знаком постає образ кави, у чому вбачаємо ще одне свідчення звернення Є. Карпенка до європейського контексту [131]. Автор, заторкуючи мотив кавоваріння, що традиційно асоціюється з початком нового дня в родинному колі, звертає увагу

читача на драматичну ситуацію, яка склалася в родині Марії та Романа. Невипадково дружина, чекаючи на повернення з гір чоловіка й подруги, просить Марту «настановить каву», проте про напій зрештою зовсім забувають через випадкове викриття подружньої зради. Названий мотив паралелізується до стосунків персонажів: недарма після того, як з'ясовується правда, лунають слова Клари: «Згорів і кофейник» [109, с. 15]. Традиція родинного чаювання, тут кавування, як стверджує Т. Шеховцова, апріорі виявляється символом родинного затишку, засобом зближення людей, «утеплення» стосунків між ними [303, с. 302]. Натомість в аналізованому тексті за допомогою образу «кофейника», що згорів, митець додатково підкреслює неможливість воз'єднання сім'ї. Подібний кулінарний код у п'єсі Є. Карпенка зі звичної реалії повсякдення, декорації побуту людини перетворюється на засіб моделювання мікросвіту особистості. Показовим семантичним акцентом у цьому контексті є фінальна сцена одноактівки, у якій автор анонсує те, що кавування все ж таки відбудеться («Клара. А кава знову згорить? Марія. Ні. Я зараз піду подивлюся...» [109, с. 20]), проте його єдиною учасницею буде лише Марія, котра через від'їзд близьких людей залишається самотньою.

Беручи до уваги ідеї М. Бахтіна [20, с. 310], відзначмо, що їжа (точніше, питво) в обмеженому обсягом драматичному творі набуває статусу повноцінної події та особливої ідейної акцентуації, навіть якщо її вживає лише одна дійова особа. О. Фрейденберг простежує зв'язок між їжею, народженням, статевим актом та смертю, пов'язуючи першу з основними світомоделюючими процесами [276, с. 55]: плодючість–життя–смерть–жертвопринесення. Тож автор через анонсовану самотність героїні та неможливість розділити кавування ще з кимось підкреслює реалізацію в художньому світі одноактівки лише міфопоетичної тріади «їжа–смерть–жертвопринесення», адже про продовження стосунків між Марією та Романом після зради останнього не йдеться, відтак, поступово з цього дому іде й життя. Є. Карпенко уводить до драматичного тексту образ кави як знак, елемент щоденного ритуалу родини, знищеної Романовою зрадою й бажанням самопожертви Марії. Письменник, звертаючись до, на перший

погляд, «непотрібних» і «випадкових» деталей, додатково акцентує на усвідомленні людиною трагізму «щоденного буття». Такий тісний зв'язок «земного» (побутові звички людей, їхні інстинкти, соціальна діяльність тощо) з «неземним» (націленість особистості на самозречення заради щастя інших, здатність відчувати чужий біль, усвідомлювати трагізм наслідків власних вчинків) дає можливість авторові відобразити персонажа як цілісну особистість.

Лаконічність жанрової форми одноактної драми зумовлює й особливе функціональне навантаження ремаркового тексту, що первісно як суто службовий засіб покликаний «озвучувати» дії в п'єсах. Ремарки передусім сприяють навіюванню загального настрою твору, позначеного рисами символістського світобачення, для якого ключовим завданням є вираження стану душі. Із цією метою митець послуговується опосередкованою експресією, що полягає в оперуванні системою символічних еквівалентів (багатозначних образів, аналогій тощо) [162, с. 34]. Важливою функцією авторського слова, що виявляється потужним засобом характеротворення, в аналізованій п'єсі є передати емоційні стани персонажів. Як приклад, можна назвати авторський текст, що супроводжує діалог коханців, де оприявнюється занепокоєння з приводу того, що правда про їхні заборонені стосунки викриється: *«Завмерли в обіймові. Хвиля. Заворушилися. Сидять. Прислухаються. Мовчанка»* [109, с. 9]. Характеризуючи типи ремарок в одноактвіці «Едельвайс», зауважмо, що письменник значною мірою уникає будь-якої оціночності вчинків персонажів, тому більшість із них становлять акціональні ремарки (немодальні), покликані лише інформувати реципієнта про місце дії.

Композиції аналізованого твору, як і драматичній поемі «Білі ночі», властива своєрідна ритмічність, що є однією з базових категорій музикальності [60, с. 24; 172] і проявом інтермедіальних зв'язків у символістському тексті. Письменник на рівні художнього мовлення створює ритм за допомогою численних повторів, прийому парцеляції: *«Марта. Еге... (Ходить). Еге... (ломить руки). Ви кохали і кохаете... Ви... Кохали і кохаете...»* [109, с. 7]. Характерні повтори, окрім безпосередньої функції

гармонізації звукового потоку, навіюють певний песимістичний настрій, викликаний мотивами туги та безпорадності людини. Зважаючи на те, що події п'єси відбуваються неподалік від гір, для яких характерним є акустичне відлуння, луна, можна припустити, що автор навмисно вдається до повторів, зокрема і з метою «озвучити» самотність героїні, ту фізичну порожнечу, що утворилася навколо неї. Адже відповідні репліки Марії, спрямовані до учасників діалогу «слухати й не чути», справді постають нічим іншим як монологом, що апріорі не вимагає відповіді. Отже, дійову особу, котра кинула виклик «законам» дисгармонійного, культурного світу, ніхто не може зрозуміти та «почути». Драматург у п'єсі порушує екзистенційну проблему духовної самотності особистості, що оприявнюється через мотив камінності (наприклад, подібний семантичний код реалізується у творах «Камінний господар» Лесі Українки, «Камінна душа» Г. Хоткевича, «Камінний хрест» В. Стефаника, «На камені», «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського тощо). У одноактівці Є. Карпенка образ камінності безпосередньо увиразнюється на рівні художнього простору. На символічному ж рівні гори як твердь і стабільність уособлюють непорушність духовних переконань Марії. Негативна ж семантика мотиву розкривається у зв'язку з байдужістю та прагматизмом людини, що еволюціонують у масштабну проблему руйнації світу.

Серед важливих ритмотвірних факторів сюжетно-композиційної системи п'єси доцільним буде назвати також «музикальні» ремарки, тобто такі, що фіксують, описують певний звук або його відсутність. Загальна атмосфера мовчання, що задається першою ремаркою, від утаємниченого шепотіння коханців, які вранці повернулися з походу, поступово змінюється ритмом емоційно напруженої розмови чоловіка з дружиною, що час від часу переривається взаємною мовчанкою. Іншу ж, акцентовану фазу такого «ремаркового» ритму репрезентують вигуки з долин («...В долині – “Г-о-о-о-н, г-о-о-о-н!”» [109, с. 18]), звуки з гір («...Мовчанка. Дзвінки товару, далеко в горах, дзвенять, ледви чути, з хвилею ближчають» [109, с. 19]), бряжчання транспорту («...Чути, як ті, що Марту дожидали – погуркотіли, поїхали...» [109, с. 18]), скорбної пісні пастуха

(«Довга мовчанка. Дзвінки товару. До них влітається з сопілки пастуха – “Die Alpenkönigin – heißt Edelweiß”» [109, с. 20]) тощо. Таким чином, митцеві за допомогою всепроникаючої ритмічності вдається задати твору певний тон-настрій, що сприймається реципієнтом як відповідний ритм, що нагадує серцебиття, дихання людини і, своєю чергою, на символічному рівні асоціюється з мінливістю життя («Mein Leben» [109, с. 20]) та смерті («Mein Tod» [109, с. 20]).

Окремої уваги в цьому контексті заслуговує залучення автором двох мовних систем, чергування яких теж певним чином впливає на загальну тональність одноактної драми. За текстом, лише головна героїня час від часу (що показово саме в складних, емоційно напружених ситуаціях) говорить німецькою мовою: очікуючи «рятівників» із цілющим зіллям («Марія. <...> Зпід самого неба. Воскрешаючих крапель принесуть мені... Ха-ха... О, mein, Leben...» [109, с. 8]); дізнаючись правду про зраду найближчих людей («Марія. Willkommen!» [109, с. 10]) і, нарешті, благословляючи їх на щасливе подружнє життя (Марія. <...> Meine Liebe! (*Іде*). Mein Leben! (*Зупинилась, коротко*). Mein Tod...» [109, с. 20]). Тож письменник за допомогою звернення до варваризмів немов виділяє головну дійову особу із загалу, ілюструючи таким чином неможливість персонажів співіснувати разом: це люди, котрі говорять різними мовами, як у прямому, так і в переносному значенні цього слова. Апеляція автора до німецької є важливою також і з погляду ритміко-інтонаційних особливостей, оскільки специфіка її фонетичної системи (домінування шиплячих і глухих приголосних звуків) значною мірою відрізняє її від мелодійного звукового складу української мови. Отже, подібне чергування німецької та української фонетики в тексті, по-перше, задає п'єсі оригінальний ритм; по-друге, акцентує увагу реципієнта на найбільш концептуальних сюжетних моментах за допомогою підсвідомого впливу на його аудіальну систему. У цьому, можливо, виявляється роль біографічного чинника: відомо, що Є. Карпенко протягом 1920–1923 рр. мешкав у Празі, Відні [46; 199].

Отже, щодо дослідження художніх особливостей п'єси «Едельвайс» доходимо висновку: специфіка актуалізації автором теми сурогатного материнства полягає

у зверненні до жанрової форми одноактної драми, тенденціях до неоміфологізації, залученні виразних інтертекстуальних перегуків та символічному наповненні речового світу твору. Варіація провідного модерністського конфлікту «любов і творчість» в одноактівці вирішується за допомогою часопросторової вертикалі, зокрема смислотвірної опозиції «земного» й «надземного». Окремо слід наголосити на ролі флористичного коду як специфічного засобу характеротворення у зв'язку з реалізацією онтологічної опозиції духу й тіла. Серед характерних поетикальних ознак п'єси також відзначено особливу ритмізовану композицію, що сформувалася завдяки введенню «музикальних» ремарок, парцельованого мовлення дійових осіб та чергуванню двох мовних систем.

### **Висновки до РОЗДІЛУ 2**

Мотивний комплекс п'єс «Білі ночі» й «Едельвайс» (мотиви ловів, подорожі, повернення до рідного краю, двійництва, німоти, безодні, хвороби, самотності, смерті тощо) реалізується Є. Карпенком у зв'язку з окресленням провідної екзистенційної опозиції тілесного та духовного на часопросторовому, образно-символічному, мовленнєвому, ремарковому рівнях, що сприяє цілісному сприйняттю художнього світу аналізованих творів.

Провідне місце в художній системі п'єс посідає архетипно-міфологічний мотивний комплекс природних стихій (води, вогню, землі, повітря), міфопоетична семантика якого позначена амбівалентністю, зверненням до давньої опозиції життя і смерті. Показово, що ці мотиви будуть знаковими й для наступних, заявлених для розгляду творів, формуючи таким чином метатекст автора. Важливою смислотвірною віссю цих драматичних текстів є проблемно-тематичний вузол любові, що порушується в таких варіаціях, як любов, що є сенсом життя, головна умова досягнення істинності буття, жертва, одержимість, володіння, страждання і навіть смерть. Також виокремлено мотивний шар біблійного та літературно-мистецького інтертексту, тож частотно відтворювані митцем претекстуальні елементи відіграють важливу роль у новому смислотворенні.

У ході дослідження було з'ясовано, що в цих творах переважають риси поезики символізму (заторкнуто мотив двосвіття, містерійність, домінування лірико-поетичного начала, сугестивність, екзотизм, посилена умовність, тенденції до неоміфологізації, елементи інтермедіальності тощо) та явища «нової драми» (звернення до жанру одноактної драми, домінування внутрішнього сюжету, посилення функції ремарок, незмінність художнього простору, увага до деталей, підтексту тощо). Відзначено також важливу роль у драматургії Є. Карпенка філософських ідей Ф. Ніцше (теза про «надлюдину», «переоцінку цінностей», максима «Бог помер»).

Аналіз п'єс засвідчив включення творчої спадщини Є. Карпенка в широке коло світового мистецького дискурсу: звернення до міфологічної площини (давньогрецької, християнської тощо), до інтертексту, до засобів інших семіотичних систем (передусім музики, живопису тощо). Стосовно відмінностей між основними способами реалізації загальної авторської концепції в цих творах зауважмо, що вони полягають у доборі автором ідейно-сміслових пуантів. У драматичній поемі «Білі ночі» таким структуротвірним акцентом постає особлива ритмізована композиція п'єси, що формується синтезом «езотеричного містичного» мовлення дійових осіб із ремарковим текстом та виконує сугестуючу функцію. Одноактну драму «Едельвайс» вирізняє дебютне звернення митця до безпрецедентної в українській літературі теми – сурогатного материнства.

Тенденції до неоміфологізації, оприявлені в аналізованих творах Є. Карпенка (запозичення міфічних сюжетів, образів, навіть самої моделі універсуму тощо), властиві драматургічному корпусу текстів митця 1920-х рр. Відтак, дослідження способів їхньої реалізації, зокрема міфологем основних природних стихій, становить перспективне завдання подальшого літературознавчого аналізу п'єс «Земля» і «В долині сліз», позначених зверненням до поезики експресіонізму.

### РОЗДІЛ 3

## СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКОЇ МОДЕЛІ СВІТУ В ДРАМАХ Є. КАРПЕНКА «ЗЕМЛЯ» І «В ДОЛИНІ СЛІЗ»

У творах «Земля» та «В долині сліз», для яких стрижневим є міфологічний мотив синовбивства, Є. Карпенко модифікує новодраматичний конфлікт «людина й Стіна», що полягає в зіставленні онтологічних категорій духовного й тілесного. Основну драматичну колізію аналізованих п'єс, позначених зверненням до поетики експресіонізму, порівняно з попередньо розглянутими творами митця, порушено в іншій семантичній площині: на перший план висувається проблема володіння як способу буття особистості в умовах екзистенційної кризи.

### **3.1 Особливості актуалізації проблеми влади землі в однойменній п'єсі Є. Карпенка**

Тема землі, її влади над людиною порушується в європейській літературі наприкінці XVIII – на початку XIX ст., набуваючи згодом нових семантичних нюансів, зумовлених суспільними поглядами доби та поетикою літературного напрямку [65, с. 44]. На думку А. Гурдуза, в історії світової літератури саме з раннім модернізмом пов'язані значні трансформації в інтерпретації «селянської теми» (наприклад, твори М. Коцюбинського «Fata Morgana», О. Кобилянської «Земля», В. Стефаника «Вона-земля» тощо), оскільки в цей час погляд на світ і особистість у ньому кардинально змінюється: у мистецтві та культурі проявляється підвищений інтерес до міфотворчості, особливо з висуванням на перший план «філософії життя» з її абсолютизацією міфу. Водночас у літературі актуалізуються проблеми гармонізації життя індивіда через наближення до природи, отже, у центрі уваги письменників часто опиняється образ землі та комплекс пов'язаних із ним екзистенційних проблем [65, с. 46].

У чотирьохактній п'єсі «Земля» порушено проблему цінностей людського буття через потужний міфологічний потенціал, в основі якого – відчуття сталості,

стабільності, що для Є. Карпенка знакує тема землі. У центрі фабули – події з життя селянської родини, страждання якої спричинені батьковою фанатичною залежністю від землі: господар Трохим, одержимий прагненням накопичення, вирішує будь-що викупити панський земельний наділ, навіть ціною життя тяжко хворого сина Харитона. У списку дійових осіб до твору фігурує сім постатей, які є членами однієї сім'ї: це дружина Устя, Брат, Дід, дочка Олена, Харитон та невістка Марійка. В афіші не міститься вказівок на вік, вид занять або соціальний статус персонажів, автор лише перелічує їх у такій послідовності: «Дід. Трохим. Устя. Олена. Харитон. Марійка. Брат» [110, с. 4], цим самим дотримуючись логіки родинної ієрархії, тяглості, утіленої в образі найстаршого члена сім'ї – Діда. Прикметною тут є відсутність прізвища як родового об'єднувального знака, що має підкреслити ідею універсальності образів як своєрідних «живих символів».

Знаковим в історії української літератури драматичним твором із подібної тематики вважається реалістична драма «Хазяїн» І. Тобілевича, у якій репрезентовано художній тип людини, одержимої жадобою збагачення [298, с. 146]. Є. Карпенко ж пропонує новий погляд на ситуацію: «володар – об'єкт володарювання», коли саме земля постає тією рушійною силою, що підкорює собі людину-маріонетку. У зв'язку з проблемою онтологічного споживацтва як певного світогляду доцільно звернутися до роботи Е. Фромма «Мати чи бути?», де вже в заголовку, власне, і визначаються протилежні способи існування індивіда: *володіння* («ставлення до світу втілюється в прагнення зробити його об'єктом володіння, у намагання перетворити все і всіх, зокрема і себе самого, у свою власність») і *буття* як «протилежність володінню», що означає «життєлюбність і справжню причетність до світу», «протилежність видимості» [277, с. 36]. Зображуючи в центрі фабули п'єси історію селянина в споконвічній залежності від землі, автор художньо осмислює екзистенцію особистості-«володаря». Одним із первісних проявів такого існування вчений називає інкорпорування («архаїчна форма оволодіння, прикладом якої може бути поїдання чогось або пиття» [277, с. 38]). Об'єкт, що понад усе прагне мати

Трохим, – це земля, родючість якої асоціюється з продукуванням того, що можна споживати в їжу. У п'єсі наявні дві сцени, пов'язані з прийманням їжі, у такий спосіб гіперболічно акцентовано екзистенційну націленість особистості на споживання. Прикметно, що члени сім'ї ніколи не збираються разом за столом (Дід вечеряє на печі, господар сидить край столу, Марійка й Харитон, як тварини, їдять на підлозі), тож символічного єднання членів родини не відбувається.

Мотив їжі як один із маркерів тілесності відіграє важливу роль в ідейній концепції твору. Не можна оминати увагою ще один важливий символічний аспект їжі, про який зазначає К. Леві-Строс [139, с. 362]: ототожнення процесу травлення зі своєрідною органічною моделлю культури. Проектуючи вищезазначене на аналізований текст, помічаємо націленість автора на оприявлення внутрішнього стану дезорієнтованої особистості, зображення духовного «зогнивання» персонажів, життя яких обмежене суспільними нормами (традиційного селянського світогляду, патріархального ладу, гендерних стереотипів тощо). Інший аспект екзистенційного споживацтва, зокрема володіння іншою особою, представлений на прикладі стосунків Трохима з дружиною Устею. Ілюстративною в цьому контексті є теза Е. Фромма: «в патріархальному суспільстві навіть найбільш знедолені представники чоловічого населення з найдрібніших класів можуть бути власниками, коли йдеться про дружин, дітей, худобу, щодо яких той відчуває себе господарем» [277, с. 82]. Аналогічний спосіб завоювання одухотвореного «майна» дає можливість дійовій особі задовольнити відчуття власної безпеки, таким чином угамовуючи біологічно закладене в людині бажання жити. Питомим фізіологічним прагненням «Я», на думку Е. Фромма, виявляється також досягнення власного безсмертя, «...якщо речі, якими я володію, не піддаються руйнації» [277, с. 95]. Тож головний персонаж п'єси Є. Карпенка «Земля», завдяки купівлі землі як незнищенної субстанції та диктаторському впливу на інших членів родини, прагне забезпечити власне «нетління». Зрештою всі намагання Трохима здійснити це виявляються незреалізованими, тому у фіналі твору автор передрікає приреченість подібного вибору особистості.

Аналіз поетики драми засвідчив звернення до модерністських принципів зображення дійсності. Елементи експресіоністського дискурсу є доміантними в художньому універсумі цієї п'єси, оскільки митець, зображуючи кризу свідомості особистості початку ХХ ст., гротесково «оголює» та маніфестує потворні явища життя, жорстокість світу. Письменник при творенні картини світу звертається до дражливої теми жертвопринесення сина батьком, що вже на інтертекстуальному рівні ілюструє апелювання до потужної міфологічної площини (наприклад, варіант старозавітного сюжету). Проте карпенківський персонаж виявляється неспроможним виконати «обітницю», оскільки гроші, що відклалися на придбання наділу, в останній момент усе ж виділяються на лікування сина, проте наслідком такого запізненого рішення стає практично повне знищення родини. Драматург прагнув звернути увагу не на стосунки «божества» та його «служителя», а привідкрити світовідчуття людини-фанатика, готової на все заради примарної цілі. Патологічна залежність одержимого суб'єкта від новітнього «ідола» виявляється в усіх сферах його життя (стосунки з дружиною, дітьми, господарські розрахунки) і спричиняє викривлене пізнання людиною самої себе, коли не вона, а нею починає володіти об'єкт, – зрештою сам господар, перетворюється на річ, що для особистості тотожне смерті. На символічному рівні «дієвим» персонажем виявляється саме земля, що керує життям Трохима як маріонеткою: вона «вимагає» вбити Харитона й Брата, відректися від дружини, фактично продати Олену тощо. Як і біблійний Каїн, Трохим спричиняє смерть власного Брата (через відмову в грошовій допомозі) і як покарання отримує вигнання з рідної землі, адже у фіналі п'єси дізнаємося, що «пан дому цього» залишає власний будинок і вирушає назустріч розлюченому натовпу односельців. Звернення до біблійного коду, його художнє переосмислення є ще одним прикладом міфопоетичного складника модерністських текстів початку ХХ ст., про що зазначають Т. Гундорова й С. Павличко, зокрема стосовно роману О. Кобилянської «Земля», у якому маніфестовано «деміфологізацію» «патріархального народного міфу» [194, с. 63], створення нового соціокультурного міфу про вивільнення людини з-під влади землі для «осягнення культурного, модерного виміру поступу народу» [64, с. 16].

Письменник, концептуалізуючи опозицію духовного й тілесного вимірів буття особистості, звертається до художнього осмислення філософських ідей Ф. Ніцше. Смыслотвірним пуантом твору постає максима «Бог помер», яка реалізується на різних семантично-композиційних рівнях тексту, щоразу варіюючись. Формальна її актуалізація за допомогою мовлення дійових осіб пов'язана з образом тяжко хворого Харитона: доведений до відчаю прогресуючим недугом, байдужістю й фарисейством власних батьків, він ставить під сумнів наявність вищої сили, здатної як покарати, так і виправдати, як надіслати випробування, так і врятувати від них [110, с. 17]. Є. Карпенко в п'єсах «Земля» і «В долині сліз» досить гостро порушує мотив знебожнення світу. У художньому універсумі драматургії митця роль Бога в житті людини оцінюється здебільшого суперечливо, як наслідок, персонажі, позбавлені вищого імперативу, відчують себе приреченими, залишеними сам на сам із ворожою дійсністю, звідси мотиви туги, сирітства, покинутості, духовної самотності та ізольованості, страху як основи їхнього світовідчуття.

Духовну порожнечу в житті персонажів без Бога, сповненому страхом від такої «свободи», зрештою заповнює Ніщо, фетиш: для Трохима й Діда – це влада землі, для Олени – ідея революційних змін. Харитон же порятунок «мертвого» світу вбачає в поширенні грамотності, «символічної темності» як сили, здатної допомогти людині подолати занепокоєння перед дійсністю. Певними аспектами, зокрема через тематичну, мотивну спорідненість, драма наближається до повісті М. Коцюбинського «Fata morgana», де кожен персонаж теж зображується як заручник власного фетишу [279, с. 9]. Прикметно, що герої п'єси Є. Карпенка й згаданого твору М. Коцюбинського вважають свій шлях, а отже, й віру в обране божество, єдиновірними, проте жодна обрана «стратегія» виявляється не здатною надати персонажеві відчуття сталості світу. У драмі земля в буквальному значенні забирає в Трохима сина; Олена фактично божеволіє від власної жорстокості; Марія як утілення ідеї любові-всепрощення залишається сама, як і мати Устя, котра, символізуючи життєву філософію непротивлення злу, фактично спостерігає вимирання власної родини. Зображена в тексті селянська сім'я постає

прообразом такої маргінальної спільноти, що розкладається як фізично (хвороби та смерті персонажів), так і духовно.

Мотив революції як прояву хаосу зовнішніх сил, ідеї катастрофізму пов'язаний передусім із постаттю Олени. Саме вона, єдина з родини, активно протестує проти «звірства» батька та мертвецької пасивності матері. У галереї жіночих постатей героїня постає своєрідною варіацією образу «надлюдини», оригінально потрактованого в драматургії Є. Карпенка. В імені Марії, коханої Харитона, письменник акцентує семантику покори та жертвності, пов'язану передусім з образом християнської Божої Матері. Не можна оминати й такого суттєвого смислового аспекта, що стосується названої дійової особи, як її «одитинення», приміром, уживається виключно зменшено-пестлива форма її імені. Показовими також є вчинки героїні, охарактеризовані іншими членами родини як нерозумні, безглузді й дитячі (образ жінки-дитини також представлений в модерністській прозі М. Яцкова [162, с. 71]). Образ невістки, вільної від законів споживацької дійсності, маніфестує ідею всеперемагаючої сили любові. Зі смертю коханого не відбувається дорослішання «дитинної», беззахисної Марійки, навпаки, втрата чоловіка провокує бажання втечі до іншого казкового світу, у чому вбачаємо інтертекстуальну паралель до творчості українських романтиків, у якій досить поширеним є народнопісенний сюжет про загибель дівчини від туги за коханим (балади Т. Шевченка, Л. Боровиковського тощо) [198, с. 140].

Феномен любові як своєрідного буттєвого імперативу набуває в модерністів космогонічних обширів. Є. Карпенко концептуалізує його в подібному ключі, проте з низкою релевантних смислових відтінків. Проблема любові як сенсу життя, чинника гармонізації світу порушується в драмі на прикладі стосунків молодого подружжя, чиє почуття, сповнене духовної вивищеності, контрастує зі шлюбом їхніх батьків: «Марійка. В усьому і скрізь є ти для мене. А ввреш...» [110, с. 14]. Натомість змодельований у «Землі» «перевернутий» світ, що продукує лише неволю, одержимість, жорстокість, поглинає будь-які спроби спротиву йому: самозреченість дружини Харитона в ім'я любові до чоловіка та жертва дядька заради порятунку життя племінника (продаж

власного маєтку) зрештою виявляються марними. Отже, концептуальна для творчості Є. Карпенка ідея рятівної сили любові, персоніфікована образом Марійки, також не справджується. Як і в інших п'єсах митця, у драмі «Земля» зазначений мотив реалізується за допомогою прийому контрасту – протиставлення духовного та тілесного, проте тут він порушується дещо нетрадиційно – у дусі експресіоністського епатування. Парадоксальність полягає в тому, що соматичний прояв цього почуття в тексті представлено в гіперболізованій, навіть гротесковій формі, оскільки об'єктом еротичного захоплення персонажа виявляється безособовий предмет – земля, ґрунт: «Трохим. <...> не повірите – ночувати хожу я до неї. За день біля роботи так натовчешся, що ні рук ні ніг не чуєш, а прийде ніч... ні, ворухить тебе, не спиться. Ну й устаєш... І ось приходиш: нігде нікого, сама вона, чорнушечка, лежить, красуня така... Хе... Ге... Ги-и... Ее! ... Одної ночі до того були ми з нею домовились, що я там і заснув був. І так мені з нею спалося...» [110, с. 7].

Відомо, що землеробство та культ плодючості, сексуальність мали давній і тісний зв'язок у фольклорних традиціях різних етнічних груп [80, с. 74]. Із погляду психоаналізу подібне заміщення сексуального об'єкта має патологічний характер, адже фактичний і символічний зв'язок із повноцінним еротичним партнером поступово нівелюється [274, с. 137]. Драматург, удаючись до персоніфікації, таким чином, підкреслює глибинну екзистенційну безодню особистості, яка прагне понад усе володіти. Таке символічне заміщення є досить нетрадиційним, що обертається для персонажа психологічною деградацією, сходженням на рівень тваринного: простоти бажань, інстинктів. Показовою в цьому зв'язку виявляється й семантика імені Трохима, що в перекладі з грецької мови означає «годувальник» [235, с. 104], тож подібний символічний шлюб «годувальника» із Землею-годувальницею конотується автором уже на рівні близькості номінування дійових осіб. Отже, митець у драмі обіграє безпосередню первісну семантику міфологеми землі як стихії, що репрезентує жіноче начало.

Значущим для драматургії Є. Карпенка 1920-х рр. є звернення до неоміфологічного підґрунтя, зокрема в п'єсі «Земля» частотною є апеляція автора до міфологем землі та вогню, що передусім пов'язується з актуалізацією образу в семантично наголошеній площині заголовкового комплексу. Перша з її особливою архаїчною семантикою має амбівалентне значення, що полягає в природній здатності названої стихії як до відтворення життя, так і до його поглинання, знищення. Невипадково всі дійові особи твору як репрезентанти різних буттєвих орієнтирів соціуму відчують тісний зв'язок із землею, який здебільшого не можуть свідомо пояснити. Для представників старшого покоління її придбання, володіння – це буття, що забезпечує їм відчуття сталості світу, проте, як продемонстровано в драмі, сліпа залежність від чогось знаменує відмову від духовного, тому «життєдайна» сила перетворюється на «караючу» (трагічні смерті чоловіків та божевілля інших членів родини). Подібна інтерпретація цієї міфологеми є типологічно близькою до представленої в новелах В. Стефаніка; інтерверсованої картини дійсності у творчості Е. Золя («олюдненість» землі й «озвіріння» людини) та символістського бачення трагедії братовбивства в повісті «Земля» О. Кобилянської [65, с. 190].

Важливим семантичним аспектом міфологеми землі є циклічність, що сприяла виникненню в індивіда відчуття стабільності, а отже, стану психологічного спокою та гармонії. Відповідно, коли такий природний цикл порушувався, настрої занепокоєння, наростаючого страху та відчаю від усвідомлення можливості не отримати бажаного виявлялися домінантними екзистенційними модусами розчарованої людини-селянина. Прикметно, що заявлена характеристика знайшла своє безпосереднє відображення на часопросторовому рівні п'єси (актуалізація сезонного часу), адже саме навесні прагнення голови родини щодо придбання панського наділу зазнає остаточного краху. Натомість криза свідомості, що склалася в кінці XIX – початку XX ст., заперечувала сталі одвічні пріоритети людини минулого, відтак, і земля вже не була стабілізуючим чинником для особистості XX ст., адже прагнення до світоглядного переосмислення тогочасної модерної дійсності постулювало тенденції до пролетаризації соціуму.

Своєрідність карпенківської інтерпретації «селянської» теми, власне, й полягає в оприявненні екзистенції особистості, заручника землі як новітнього фетиша за допомогою апеляції до міфологічних основ, потужного джерела колективного підсвідомого.

Стосовно актуалізації автором іншої космічної ієрофанії – архетипу вогню – варто зазначити, що ця стихія в п'єсі «Земля» буквалізується в образах пожежі на хуторі; лампадки, що гасне, коли помирає Брат; пристрасного почуття між чоловіком і жінкою; «червоного вітру» революції тощо. Кожен персонаж твору переживає так званий досвід світла, наприклад, це прагнення Харитона назбирати коштів для лікування на «*теплих водах*»; пропагування Оленою ідей «червоного вітру» тощо. Драматург, залучаючи архаїчну символіку вогню, увиразнює передусім онтологічний конфлікт тілесного й духовного. Названа міфологема, що символізує як сили творчості, так і руйнації [261, с. 246], також набуває подвійної семантичної релевантності, проте в аналізованій п'єсі переважає її негативна інтерпретація. Паралелізуючи імпульсивну вдачу дочки Трохима із цією агресивною, часто неконтрольованою стихією, митець уже на рівні номінації дівчини (*helē* – «сонячне світло» або *helene* – «смолоскип» [235, с. 169]) маркує семантику вогню, яка згодом проявиться в тексті за допомогою різних засобів характеротворення: реплік-самохарактеристик Олени, її вчинків та мовлення інших дійових осіб тощо. Експресіоністський мотив агресії відіграє важливу смислотвірну роль, еволюціонуючи від проблеми виняткової жорстокості окремої людини до глобальної нелюдськості дисгармонійного світу. Серед інших символічних репрезентантів архетипу вогню прикметним є пропагування героїнею революційних гасел [110, с. 30, 32, 45, 53, 61]. Тож метафора вогню як стихії, що має здатність раптово займатися, швидко поширюватися, проте із часом згасати, виявляється досить промовистою, адже вказане суспільне явище характеризується радикальністю й скероване на раптові кардинальні зміни існуючого ладу. Ще одним інваріантом анонсованого першоелемента в драмі постає образ життєвого шляху, що так само має свій початок і завершення:

наприклад, наявне в ремарковому тексті символічне порівняння життя людини з вогником у лампадці: «Брат. (Глухо) У-у-а-а-м-м!.. (Встромився лицем до стіни. Зібгався. Олена помалу йде до нього. Устя пішла з хати. Марійка гасить лампадку. Олена незграбно натягає на Брата лахину, накрила його з головою нею...))» [110, с. 61]. Серед іпостасей анонсованого архетипу в Є. Карпенка виокремлюємо також символізацію почуття між чоловіком і жінкою, про яке говорить неодружена Олена: «Олена. Еге... Іноді, голубе, як зацвіте, зацвіте, як розіветься, розіветься (розхристалась пазуху і встромила до грудей обидві руки)... таким огневим вязом кохання, що... в очах темніє, млосьно робиться...» [110, с. 29]. У міфології вогонь нерідко символізує сексуальність [261, с. 248], тож автор за допомогою звернення до цього образу нюансує проблему любові через актуалізацію її приземлено-тілесного вияву.

Мотив вогню як вищої Божественної сили, здатної знищувати, очищати, а отже, дарувати надію на відродження, реалізується у фіналі п'єси «Земля»: Дід вирішує покарати конкурентів у справі придбання панського земельного наділу, підпаливши їхній маєток, натомість сам виявляється засудженим односельцями за скоєне і трагічно гине у власноруч розведеному полум'ї. Прикметно, що винуватцем пожежі виявляється найстарший член родини, образ якого, асоціюється з глибинною ритуалізованістю першосвіту людини. Автор підкреслює трагізм такої споконвічної залежності індивіда від прагнення володіти. Озвучена подія відбувається напередодні Великодня [110, с. 61] – семантичний маркер воскресіння є прозорим, заявлена сцена в контексті символічної часопросторової характеристики увиразнює мотив відродження через страждання, смерть. Знаковості набуває вибір драматургом тих, хто наприкінці сюжетної історії залишається жити й змінювати існуючий світ: контрастні у своїй основі образи агресивної Олени та жінки-дитини Марії, котра є носієм ідеї жертвовної любові, репрезентують протилежні вектори майбутнього оновлення – приземлено-матеріалістичний або духовно вивищений. Значущими є художні форми такого символічного відродження, які, за класифікацією К. Юнга, знаменують наступне: «перевтілення» у тварину – для дочки Трохима

та «метемпсихоз» – для Марійки (божевілля, спричинене смертю коханого) [310, с. 251]. Письменник фактично оприявнює тезу про фатальну приреченість зображеного дисгармонійного універсуму, альтернативними шляхами оновлення якого виявляються панівна агресія (озвіріння) або збожеволення соціуму. Отже, своєрідність художньої реалізації міфологеми вогню (та світла взагалі) у драмі Є. Карпенка «Земля» полягає в тому, що автор традиційно (як і в п'єсах «Білі ночі», «Едельвайс») вдається до негативної її конотації (мотиви жорстокості, примарності революційних гасел, тілесного потягу між чоловіком та жінкою, приреченості людського життя, смерті тощо), порушуючи проблему здичавіння особистості з проекцією на глобальну кризову ситуацію наростання відчуття всезагальної дисгармонійності світу.

Серед основних міфологічних констант у художньому універсумі аналізованої драми виокремлюємо міфологеми води, що втілюється в образі дощу. Перша дія твору, де відбувається зав'язка основного драматичного конфлікту, завершується сценою родинної вечері, яку супроводжують звуки дощу. Вода, давній універсальний символ чистоти, родючості та джерела самого життя [261, с. 43], тут знаменує очищення. Відповідно, злива як репрезентант стихії води в цьому контексті символізує прогностичні мотиви передчуття гріха та обряд омивання від нього. Пов'язуючи названий образ із християнським водним хрещенням, слід звернути увагу на наступний, концептуальний вияв ритуалу очищення – хрещення вогнем (Ів. 1), еквівалентом якого постає образ пожежі на селянському хуторі. Отже, символічність зв'язку міфологеми води та вогню в художній моделі світу аналізованої п'єси є наочною. Семантика води як фізичної субстанції, здатної погасити символічний вогонь агресії, пристрасті до володіння (землею чи іншою людиною), виявляє свою архаїчну амбівалентність [80, с. 69].

Обмеженість простору існування персонажів, заявлена в тексті мотивом тісноти (головні події твору відбуваються в оселі селянської сім'ї), асоціюється з неволею та паралелізується до відчуття ув'язнення, внутрішнього полону, до якого потрапив кожен із членів родини: через хворобу (Харитон), служіння фетишу землі (Трохим, Дід), родини (Устя), фізичної сили (Олена).

У християнській символіці стан неволі, рабства тотожний гріху, відсутності чистоти, тому природно, що в мовленні дійових осіб частотним, подекуди навіть надмірним, є вживання лексем на позначення нечистої сили (подібний прийом використано М. Кулішем у драмах «Зонá» і «Закут»). За допомогою апеляції до цієї міфологічної площини (наприклад, образів-символів, мотиву інфернального світу, мотиву продажу душі нечистій силі) автор укотре увиразнює проблему дисгармонійної, ворожої до особистості дійсності. Зображуючи екзистенцію селянина, залежного від фетишу землі, драматург показує реальність такого індивіда як своєрідне блукання в потойбіччі.

Інфернальна образність у п'єсі, поєднуючись із бестіарним комплексом, пов'язується з мотивом безодні, домінантним у художньому світі драматургії Є. Карпенка. Письменник, художньо реалізуючи філософську ідею глобальної руйнації метафізичної сутності буття людини, символічно втілює ідею зміни особистості, котра, притлумлюючи в собі духовне, натомість виявляє риси «здичавіння», тварності. Найбільш показовим у цьому контексті є образ Трохима, який через свою одержимість справою придбання землі, за словами його дітей, перетворюється на звіра, гадюку [110, с. 30, 39]. Невипадково Олена, котра протягом усієї сюжетної дії намагалася протидіяти нелюдським намірам батька-«звіра», урешті-решт через власну засліпленість агресією також символічно втрачає людську подобу й сама набуває подібних рис, що фіксуються в авторських ремарках, мовленні героїні, у якому з'являються звуки, характерні для представників тваринного світу: «(*...Трохим і Олена, немов два звіри – дивляться одно на одно. Мовчать*) <...> Трохим. (*Підняв верьовку, щоб ударити Олену*). Олена. (*дико*). У-у-у, а-а-а! Хи, хи. Ха... Ха!» (виділення наше. – М. С.) [110, с. 45]. Є. Карпенко, звертаючись до мотиву метаморфози, порушує проблему загрози глобального здичавіння людства, коли домінантним буттєвим імперативом індивіда виявляється виключно прагнення володіти (порівняймо з оповіданням Ф. Кафки «Перевтілення» (1912 р.)). Батьківська та доньчина агресія виражається в неконтрольованій, майже звірячій («*Вона, як звір, що*

вирвався тільки на волю...» [110, с. 44]) поведінці, вони дають волю своїм диким інстинктам, що вихоплюються із вгамованих шор «культури» та «цивілізації».

Таким чином, в образі однієї родини втілено своєрідну мікромодель універсуму, сповненого «відчуття безмірности непізнаного, хаотичного й глибинного буття», ворожості та ненависті один до одного, що спричинялося знеособлюючим впливом соціуму на людське «Я» [63, с. 222]. У вказану парадигму, коли на зміну природному закону існування приходять штучний, раціональний, закон світу речей і техніки, жертвою якого стає людина, вписується драма С. Черкасенка «Земля». Подібна апокаліптична картина дійсності «без табу», сконструйована в п'єсі Є. Карпенка, є дотичною до загального песимістичного світовідчуття людства початку ХХ ст., коли ідеї насильницького оновлення існуючого способу життя оберталися розчаруванням та усвідомленням власної безпорадності й приреченості. Підкреслимо, що така ідея «розпаду світу» засвідчує звернення митця до засобів поетики експресіонізму.

Удаючись до прозорого семантичного зв'язку «хижак і його здобич», драматург водночас заторкує феміністичну проблематику. Автор, іронізуючи над темою патріархального ладу, постулює ідею фізичної, соціальної та духовної свободи особистості, незалежно від її статі. Так Олена кваліфікує маскулінне як неповноцінне й меншовартісне, ненадійне та хтивне: «Харитон. Та чи ж мало парубків є? Олена. Мало. Нема зовсім їх. Ні одного нема. Я їх усіх наскрізь бачу. Отакий котяра в кожному з них сидить і як на мишу дивиться на жінку. Нема. Ні одного між ними нема такого, який би подав тобі руку, як вірний товариш на все життя...» [110, с. 28]. Такою ж недолугою, на думку героїні, є й сучасна жінка, нездатна до боротьби з нав'язаними їй життєвими «законами»: «Олена. Всяка заміжня жінка – це затуркана миша. (*Крізь зуби*)...» [110, с. 20].

Мотив вітру, що експлікується в п'єсі протягом сюжетної дії, також набуває важливого значення. Уперше цей образ як знак трагічного передчуття кардинальних змін з'являється у зв'язку з характеристикою фізичного стану хворого Харитона («Харитон. Я од вітру валюся» [110, с. 6]). Досить показовим у творі виявляється образ завірюхи («Трохим. <...> Дорогі мої... душею я чую,

що підніметься велика завірюха...» [110, с. 11]). Мотив кола, актуалізований автором у цьому контексті, пов'язується з негативним виявом семантики циклізації, приреченості життя людини, ув'язненої обмеженістю певних світоглядних уявлень. Так «заручниками» влади землі виявляються Трохим і Дід, законів патріархального ладу – Устя, утопічних ідей радикального оновлення дійсності – Олена, любові як єдиноможливого сенсу життя – Марійка тощо. Вітер із характерною семантикою непостійності, знищення [261, с. 40] у п'єсі передусім асоціюється з образом дочки Трохима, з її гаслами «червоного вітру для всіх» [110, с. 16]. У фіналі твору знову з'являється образ вітрюгану, який «рушається», коли горить селянський хутір [110, с. 60]. Конотуючись із міфологемами вогню та води, вітер знаменує символічне знищення жорстокого світу.

Одним із центральних у драмі є конфлікт батьків і дітей, що, на перший погляд, порушується виключно в побутовій площині. Особлива популярність проблеми протистояння старшого та молодшого поколінь на початку ХХ ст. пов'язувалась із ситуацією світоглядної кризи, що виявилася наслідком воєнних і революційних подій. Як наслідок, у центрі уваги митців опинилася особистість, здатна кинути виклик старій, фальшивій дійсності [141, с. 10]. Прикметно, що Є. Карпенко, художньо увиразнюючи заявлений конфлікт, групує персонажів за своїм улюбленим принципом «віддзеркалення», таким чином додатково посилюючи контрастність створеного ним художнього універсуму, позначеного впливами поетики експресіонізму. Цінності батьківського світу зрештою нівелюються їхніми нащадками: його традиція, сталість зникає в дітях. Так певні культурні стереотипи, викристалізовані століттями в патріархальному селянському середовищі, утрачають свою значущість у сьогоденні молодшого покоління: влада землі, заявлена в образах Діда й Трохима, не діє на смертельно хворого Харитона; терпіння матері Усті обертається агресією дочки. Отже, конфлікт набуває іншої масштабності, що наближує його до текстів 1920-х рр., у яких митці рефлексують над новітніми історичними змінами (М. Куліш

«Патетична соната», Мирослав Ірчан «Родина щіткарів», І. Кочерга «Майстри часу» та ін.).

Своєрідність карпенківської реалізації проблеми зв'язку поколінь полягає в тому, що, попри відверте заперечення та негацію світу минулого, актуалізованого дійовими особами старшої генерації, митець не бачить майбутнього і в дітях. Головний конфлікт пріоритетності духовного й тілесного в житті людини, як і проблема протистояння батьків і дітей, залишаються нерозв'язаними. Тож важливим у художній картині п'єси є мотив приреченості, що передусім пов'язується з образом Харитона, якому через хворобу пророковано передчасну смерть, проте, як засвідчує аналіз, подібне екзистенційне передчуття дотичне світовідчуванню кожного персонажа. В образі недужого драматург послідовно реалізує ідею усвідомлення індивідом власної безпорадності: коли всі ті, хто за «законами» батьківського інстинкту повинні були рятувати хворому життя, зрештою позбавляють його. У цьому контексті важливо згадати драму В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь», у якій також за допомогою звернення до лейтмотиву хвороби дитини письменник-модерніст досягає посилення критичної ситуації: художник Корній, як і селянин Трохим, фактично приносить у жертву власному «ідолу» свого сина. Слід відзначити характерну експресіоністську особливість художнього світу п'єси Є. Карпенка – парадоксальність. Акцентуючи у фіналі твору образи-знаки з традиційно позитивною семантикою: молода жінка як продовжувачка роду; верба (символ росту та життєдайності); ранок (початок життя), автор утверджує мотиви безперспективності та приреченості. Відламана вербова гілочка в руках Олени, насправді, є мертвим деревом, а світанок розпочинається пожежею хутора. Подібні візії божевільного світу, представлені в тексті, утворюють символічне кільце, безпосередньо пов'язане з мотивом смерті: уже в першій сцені фігурує образ дерев'яних кілочків, які Дід фактично вбиває у труну власного онука. Послідовна зміна пір року слугує своєрідним тлом для розгортання внутрішнього життя персонажів, тоді як протиставлення часу доби (день і ніч) становить

у художній системі Є. Карпенка значущу опозицію, що має свої емоційно-символічні значення.

Важливим ідейним пуантом твору постає дещо відмінна від попередньої інтерпретація мотиву «людської руки», а саме її безсилля, що, на перший погляд, зумовлено виключно хворобою Харитона, а отже, і нездатністю найближчого оточення допомогти йому. Письменник укотре формально розв'язує конфлікт перемогою споживацької філософії як вияву панування тілесного, проте нездатної нівелювати пріоритет духовного (зіставимо з п'єсами «Білі ночі», «Едельвайс»). Події в родині селян, що композиційно обіймають чотири дії, обмежуються збиранням певної суми грошей для викупу панського земельного наділу (Трохим, Дід) або на лікування недужого Харитона (Брат, Олена, Марійка). Символічною є, власне, сцена рахування Трохимом грошей, які накопичувалися протягом тривалого часу, але врешті-решт «пан дому цього» виявляється не в змозі здійснити задумане, адже навіть фізично не може втримати те, що має: *«Впав, на гроші. Вони повилазили йому крізь пальці, стерчать...»* [110, с. 36]. Вищою точкою емоційної напруги в п'єсі є епізод, коли помирає хворий Харитон, тримаючи в безсилах руках гроші, необхідні для його лікування (*«Одна рука впала йому на груди, друга звисла до долу. Крізь пальці з неї стерчать гроші»*... [110, с. 46]). Такий образ, сповнений трагічної іронії, символізує парадоксальність дійсності, її безжальність до особи.

Мотив хвороби є одним із домінантних у творі «Земля»: зображуючи селянську родину, драматург лаконічно описує її щоденне життя, наголошуючи на відмінностях світоглядів її членів, так званих здорових і хворих, «зайвих людей». Подібне викривлене ставлення до неповноцінних членів соціуму посилюється при зображенні саме селянського середовища, де фізична сила, здоров'я стають важливою умовою виживання, тому такої гостроти ця проблема не набуває в одноактвці «Едельвайс», де конфлікт розгортається між представниками інтелігенції. Письменник удається до прийому сугестії, навіювання гнітючого настрою на початку драматичного твору, коли Харитон сповіщає батькові про критичне ускладнення його стану здоров'я. Експозиція

п'єси ще раз засвідчує концептуальність названого проблемного вузла: земельний наділ, який мріє викупити Трохим, продається лише через те, що його господар «десь там лічитьзя» [110, с. 5], тож маркер землі як природної стихії, що несе смерть, є прозорим. У драмі, позначеній рисами експресіоністської поетики, зображено виняткову ситуацію з життя однієї родини, члени якої так чи так (фізично або психологічно) виявляються зараженими: патологічними прагненнями матеріального стягання (Трохим, Дід), агресією, ідеєю можливості насильницького оновлення світу шляхом сили (Олена), інфантилізмом (Марійка, Устя), туберкульозом (Харитон, Брат) (наприклад, порівняймо з драмами Мирослава Ірчана «Родина щіткарів», «Отрута»). Драматург, зображуючи світовідчуття нездорової людини, має на меті передати усвідомлення нею власного стану як певного пограниччя між світом живих і світом мертвих: «Трохим. <...> Видужуй, сину, так... (*Харитон кашляє*). Іди на той бік <...> Харитон. На той бік життя я піду. (*Кашляє*)» [110, с. 11]. Семантичними маркерами хворобливості в п'єсі «Земля» є й акцентуація постійної зайнятості особи як своєрідного способу втечі від гнітючої реальності. Як зазначено в ремарках, Трохимова дружина протягом сюжетної дії постійно щось робить (латає ряднину, згортає гній, порається біля печі з обідом, сіє борошно, зашиває драний мішок тощо), при цьому немов збоку, відчужено спостерігаючи мученицьке вмирання власної дитини. Драматург зображує екзистенцію індивіда в пограничній ситуації, нездатного прийняти реальність, коли відбувається витіснення кризи свідомо самонав'язаною діяльністю.

На думку С. К'єркегора, людина здатна пізнати та реалізувати себе як вільну особистість тільки через абсолютний вибір між Добром і Злом: «Боротьба за свободу – боротьба за вибір» [136, с. 215]. Відповідно, обрана світоглядна позиція репрезентує як саму особу, так і її ставлення до світу [136, с. 260]. Драматург художньо втілює тезу про те, що подекуди така альтернатива між основними буттєвими категоріями фактично перетворюється на нісенітницю або провокує божевілля суб'єкта його здійснення. Показовою в цьому контексті виявляється духовна криза персонажів-опонентів «пана дому цього»:

психологічний стан матері Усті набуває крайньої форми апатії до життя; нелюдська агресія Олени перетворюється на своєрідний спосіб буття; божевілля Марійки засвідчує повне заперечення нею існуючої реальності, а передчасна смерть Харитона й Брата, відповідно, трактується як символічна втеча від ворожого світу. Смерть як кризова для людини ситуація є предметом всеохопного інтересу з боку митця в усіх аналізованих драматичних творах Є. Карпенка. Зосередженість автора на осмисленні цієї проблеми можна пояснити з погляду філософії екзистенціалізму: сенс людського існування полягає в постійному очікуванні Смерті, що насправді є найвищим виявом свободи [190, с. 154]. Тож центральний образ помираючого в муках Харитона є важливою смислотвірною віссю п'єси «Земля». Письменник поступово привідкриває особливості світовідчуття приреченого на смерть: від заперечення самого факту можливості вмирання («Харитон. <...> А пожити, мамо, так хочеться...» [110, с. 8]) до покірного прийняття своєї трагічної долі.

Семантика камінності в аналізованому тексті Є. Карпенка пов'язується передусім з образами батьків, чия байдужість пришвидшує смерть єдиного сина. Автор у діалозі-сповіді психологічно вмотивовує гнітючий душевний стан матері, яка через бездушність чоловіка втрачає бажання жити: «Устя. <...> І тулилась, і говорила я до нього, і по ворожках бігала, щоб одворожити його од неї. Аж поки не всадив він мені каменя в груди. Замовкла я відтоді. Ні про що не думаю. Нічого не хочу. І мені добре. Серце отак стягло струпом, тут стремить каменюка... І мені добре. Не займайте тільки мене, не розятрюйте. Нехай... Швидче може я захолону, отак на ногах...» [110, с. 33]. Трагічність подібного екзистенційного відкриття героїні провокує її прагнення смерті як забуття, звідси порівняння жінки з трупом. Подібне зіставлення є досить промовистим, оскільки на символічному рівні поглиблює семантику холодності, відсутності вогню кохання чоловіка, прагнень змінити своє буття або життя дітей тощо. Прикметно, що подібний мотив байдужості до смерті рідної людини пізніше буде заявлено в повісті письменника-екзистенціаліста А. Камю «Сторонній» (1942 р.). Отже, слід констатувати своєрідність драматургії Є. Карпенка 1920-х рр., яка певним

чином випереджала свій час. Мотив камінності посилюється образом межі: «кам'яного муру... між нами і нею “чорнявою”» [110, с. 31], тому символ каменю позначає міцну, нездоланну стіну між двома світами. Доповнює анонсовану концепцію проблемна опозиція «свій-чужий», за допомогою якої особистості самоідентифікують себе, окреслюють, межі власного мікрокосму.

Особливу роль у драматичному творі відіграє символізація речового світу, що засвідчує декларацію автором схем архаїчного мислення [200]. Значущості набуває, на перший погляд, інтер'єрна деталь – картина «Страшний суд» («Трохим. Оцей “страшний суд” викинути б... *(Водить по картині пальцем)*. Дід. Нащо? Трохим. На ньому нічого вже не видно...» [110, с. 22]), що водночас постає своєрідним знаком-попередженням тих подій, що стануться в родині. Як уже зазначалося, смислотвірною віссю драми є ідея знищення, екзистенційного знецінення людського буття, відтак, проблема злочину й кари за власний вибір виявляється досить актуальною. Слід підкреслити, що однією з поширених селянських традицій був звичай прикрашати хатній і церковний інтер'єр зображенням Страшного суду (наприклад, повість М. Гоголя «Ніч перед Різдом», картина В. Пукирьова «Дяк пояснює селянам картину Страшного суду» (1868 р.), кіноповість О. Довженка «Зачарована Десна»).

Вагоме місце в художньому світі драматичного твору посідає мотив мертвого дерева, що увиразнюється за допомогою образу дерев'яних кілочків, які застругує Трохим, дрючка, котрим Олена б'є пса, а згодом і батька, та відламаной вербової гілочки у фіналі. Перша художня деталь асоціюється з «осиновим кілком», яким, згідно з язичницькими віруваннями, виганяли нечисту силу, та з підготовкою до поховання людини. Подібна реалізація названого мотиву в семантично наголошеній позиції привертає читацьку увагу до своєрідного багатосвіття художньої дійсності в п'єсі «Земля», де поряд із родинно-побутовим планом проступають знаки інфернального виміру, а отже, викристалізовується мотив смерті, реалізація якого здійснюватиметься на всіх текстуальних рівнях. Стосовно верби, яка у слов'ян символізує здоров'я, родючість і відіграє роль своєрідного оберегу від стихійних явищ, нечистої сили [236, с. 333], зауважмо,

що у творі Є. Карпенка цей образ набуває іншого потрактування, пов'язуючись із семантикою мертвого дерева. Особливої інтерпретаторської уваги заслуговує фінальна сцена: Олена символічно побиває вербовою галузкою Устю та Марійку. Названа подія саме завершує твір і ніби підсумовує життя селянської родини, сповнене відчуття безперспективності та відчаю. Тож не випадково, що в умовах подібної трагічної приреченості буття, позбавленого сенсу, людина звертається до міфологічного, релігійного досвіду (у цьому випадку – обрядовості) з метою віднайдення першогогармонії. Отже, саме за допомогою оприявлення міфологічного часопростору драматургові вдається зобразити божевілля дійсності, ураженої споживацькою філософією. У зазначеному епізоді верба замість традиційної позитивної семантики рослинного образу вкотре маркує мотив смерті на світанку (відзначмо, що подібна викривлена символічна інтерпретація добових та сезонних категорій характерна для всієї драматургії митця). Мотив «символічній смерті перед світанком», зазначає Ю. Безхутрий, традиційно використовувався в літературі модернізму (М. Коцюбинський, М. Куліш, О. Олесь, М. Хвильовий, численні твори російських символістів та багато ін.) як засіб емоційного загострення фабули та символічний натяк на марність надій і сподівань, трагічну екзистенційну самотність особистості, неможливість досягти ідеалу в приреченому на зникнення світі [24, с. 70]. Показовими в цьому контексті виявляються й самі постаті учасників обряду: одержима власною агресією до світу Олена, напівмертва Устя і збожеволіла Марійка, тому зображений у фіналі п'єси Є. Карпенка половинчастий світ (без чоловіків) показано абсурдним і безперспективним. Автор у дусі поетики експресіонізму іронізує над подібними спробами людини вплинути на дійсність виключно ритуалізованими діями без кардинальних внутрішніх зрушень.

Специфіка художнього простору аналізованого тексту Є. Карпенка полягає в його символізації. Автор уникає переобтяження реплік дійових осіб та авторських ремарок описами місця подій, що є особливістю «нової драматургії» з її настановами на умовність та алегоричність дії. Загальна просторова картина п'єси представлена двома ключовими образами: хати

як центрального локусу та саду – позасценічного простору. Відзначмо, що в «Землі» відсутні ремаркові характеристики цих локативних осередків, тож особливу увагу приділено саме мовленню дійових осіб, оскільки людина завжди співвідносить себе і все, що її оточує, з певним місцем, намагається таким чином означити власне перебування у світі. Хата на хуторі, на відміну від традиційного її розуміння як осередку сімейного затишку й тепла, перетворюється на справжнє пекло для всіх дійових осіб: тут у муках помирає Харитон, зрештою з власного дому прагне піти кожен член родини. У п'єсі переважає замкнений художній простір, що символізує світ персонажів, полонених власними фетишами. Лише час від часу дійові особи прагнуть вирватись із цього «кола», проте здебільшого це пасивні спроби, наприклад, марення, пригадування приємних моментів із минулого. У зв'язку з образом саду у творі також додатково порушено мотив спокуси (з реплік Олени дізнаємося, що саме там її намагається спокусити пан). Устя протягом сюжетної дії практично не залишає власної оселі, спостерігаючи за всім, що там відбувається (вмирання сина, конфлікти чоловіка та дочки тощо), саме вона порівнює атмосферу в домі з «чадом»: «Устя. Чадно в хаті од вас...» [110, с. 35]. Апеляція автора до заявленого образу конотує його подвійну семантику: їдкого, задушливого диму як одного з маркерів прогностичного мотиву ентропії світу, у фіналі п'єси зrealізованого вже в образі пожежі, та стану неясності свідомості, запаморочення від важкого задушливого становища в родині.

Є. Карпенко також удається до актуалізації символічної функції кордону за допомогою образів вікна, дверей, каменю, підкреслюючи кризовість ситуації, у якій опиняється людина, наприклад, епізод з Трохимом, приголомшеним смертю сина: «Трохим. *(Незграбно стоїть на порозі розчинених дверей, встромившись плечем в одвірок. Од нього хтось пішов, глухо хряпнули сінешні двері. Трохим нерівними кроками вийшов на серед хати. Внав навколюшки. Глухо).* ...» [110, с. 47]. Маркером мотиву межі є образ порогу, що відокремлює цілковито замкнений семантичний простір хати від втручання в нього (прикметно, що протягом сюжетної дії ніхто з односельців так і не переступає порогу оселі

Трохима) і пов'язується з проблемою вибору, зі здатністю перетнути «кордон» як своєрідну символічну межу. Єдиними персонажами, нездатними переступити моральний рубіж, є подружня пара Харитон і Марійка, кохання котрих як потяг до вивищеного, сум за прекрасним стає альтернативою жорстокій дійсності. Проте молода жінка відмовляється дорослішати, прагнучи й надалі залишатися зрілою дитиною у вигаданому нею світі, що зрештою провокує її нестабільний психічний стан. Слід уточнити, що Устя ще за життя усвідомлює себе як неживу, отже, для героїні межа між світом живих і мертвих практично нівелюється. Таким чином, автор художньо моделює ситуацію граничного стану особистості, що провокується крайнім психологічним напруженням, глибоким страхом перед невідомим, усвідомленням власної безпорадності та безвихідності ситуації, що склалася, втратою надій тощо.

Часопросторові образи в композиції драми «Земля» виконують роль смислотвірних компонентів. Є. Карпенко подекуди використовує маркери знаків «іншого» світу, звідси акцентуація календарного часу, в основі якого сезонні зміни в природі, вказівка на релігійні свята, наприклад, Різдво, Вербна неділя, Великдень (аналогічно до п'єс «Святого вечера», «В долині сліз»). Сезонний час, якому відповідає послідовна зміна пір року, на символічному рівні ілюструє універсальну семантику народження, росту, смерті й відродження як природи загалом, так і життя людини зокрема. Події першої дії (зав'язка конфлікту, у якій автор у дусі експресіонізму передає особливості світовідчуття хворого Харитона) відбуваються восени; з настанням зими як часу символічної смерті (мотиви вмирання, сну, холоду) у селянській родині через відмову батька виділити гроші на лікування сина наростає емоційна напруга; і, нарешті, навесні, у Вербну неділю (напередодні Великодня), обривається життя ще зовсім молоді людини й зазнають краху прагнення Трохима викупити землю в пана. Свято Христового Воскресіння, як відомо, символізує жертвність, усепрощення та віру в майбутнє життя, позбавлене оманливої пристрасті до матеріального (подібний міфопоетичний час використовувався також М. Кулішем у драматичній поемі «Патетична соната»). П'єсі не властива класична сюжетна динаміка, що загалом

характерно для текстів «нової драми», тому ідея руху реалізується в переміщенні дійових осіб у побутових справах, послідовній зміні пір року. Автор зображує особистість в умовах одвічної динаміки між опозицією «верх–низ»: високістю духу та приземленістю тілесних потреб.

Слід звернути особливу увагу на специфіку мовлення персонажів твору: попри загальну поліфонічність поглядів дійових осіб, що засвідчують діалоги-диспути, прикметними є психологічні особливості вербальної комунікації. Діалоги в п'єсі «Земля» за своїми характеристиками, власне, й репрезентують тип «слухати й не чути», поступово формуючи наскрізний образ символічної глухоти [110, с. 15]. Автор підкреслює, що патологічна скерованість людини на матеріальне робить її «глухою» щодо потреб іншого. Вищезазначене дає підстави констатувати наявність в аналізованому драматичному творі однієї з провідних рис поетики «нової драми» – «монологічності» діалогів.

Здійснений літературознавчий аналіз п'єси «Земля» Є. Карпенка засвідчив, що основна проблемно-тематична площина твору через залучення міфологічної образності сягає екзистенційного рівня (проблема володіння; мотиви хвороби, одержимості, тісноти, страху, приреченості, смерті тощо). За допомогою засобів поетики експресіонізму (звернення до прецедентної теми, прийом контрасту, гротеск, парадоксальність світу тощо) та поетики «нової драми» (посилена умовність, конфлікт «Людина і Стіна», домінування діалогів «слухати й не чути» тощо) митець в образі селянської родини демонструє ідею дезорієнтованого соціуму. Наступний підрозділ дисертації присвячено аналізу драми «В долині сліз» Є. Карпенка, яка в контексті розвінчання міфу про ідилічне село та заперечення цінностей патріархального світу становить своєрідну діалогію з п'єсою «Земля».

### **3.2 Деканонізація образу міщанського світу в драмі «В долині сліз»**

У п'єсі «В долині сліз» автор, удаючись до засобів поетики експресіонізму, укотре заторкує проблему знеособлюючого впливу на особистість «цивілізованого» світу та звертається до відомого міфопоетичного сюжету – жертвопринесення батьком власного дитяти. Численні інтерпретації мотиву

дітовбивства у світовій літературі засвідчують неабияку його популярність у кінці XIX – на початку XX ст. (творчість Гі де Мопассана, Г. д'Аннунціо, В. Стефаніка, В. Винниченка та ін.) [227, с. 91]. Своєрідність реалізації дражливої, тривалий час табуованої в українській літературі теми полягає в оприявленні мотивації цього аномального вчинку Є. Карпенком. Драматург у так званій діалогії фокусує увагу на скрупульозному, глибинному розкритті мінливих станів людини, одержимої ідеєю володіння. Митець, буквалізуючи в аналізованій п'єсі мотив «безголового» соціуму, постулює ідею загальної дегуманізації світу.

Є. Карпенко використовує популярний казковий мотив про трьох дітей у родині, один із яких виявляється «дурником», осучаснюючи його та інтерпретуючи в контексті міщанської тогочасності. Беручи до уваги термінологію В. Проппа, автор залучає дійових осіб із наступними «казковими» функціями: «антагоніста» (старші брат Миро та сестра Іра), «дарувальника» (багата родичка) та власне «героя» (Тось) [213, с. 49, 60]. Центральне місце у творі належить ситуації, коли «антагоніст прагне обманути свою жертву з метою заволодіти нею або її майном» [213, с. 29], скидаючи героя в безодню (у п'єсі – з мосту). Існування неповноцінного Тося стає на заваді отримання братом Миром і їхньою сестрою Ірою грошових статків багатой родички, адже єдиним своїм спадкоємцем тітка призначає саме «ідіота». Подібно до казкового дурника, котрий, за словами В. Проппа, спочатку є об'єктом суспільної іронії, але згодом виявляється розумнішим та більш чуйним до життя, ніж його рідні [214, с. 108–109], герой утілює в собі казкову стратегію, яка впливає не із стандартних постулатів практичного розуму [173, с. 225–226]. Такий міфологічний персонаж традиційно постає прообразом зайвої, неповноцінної людини та, як правило, посідає найнижчу сходинку соціальної ієрархії, що передусім проявляється в його характеристиках іншими дійовими особами: «Іра. (*Входить*). То ще на стонадцятий показ ідіота повели?» [108, с. 7]. Концепцію казкової особистості драматург також ускладнює додатковими тілесними характеристиками, оскільки Тось має ще й фізичні вади: «Миро. <...> А він один, потвора, зайвий на світі, горб на його спині... А ми?... Молоді ось...

Цвіт життя!» [108, с. 31]. У п'єсі Є. Карпенка мотив троїчності як сюжетотвірний риса казкового світу передусім реалізується на рівні системи персонажів [273, с. 51]. Пов'язуючи трьохвимірність як найзагальнішу характеристику людського буття з ідеєю трипостасності християнського Божества, таким чином, можемо сформулювати основний онтологічний конфлікт – протистояння тілесного й духовного.

В основі фабули чотирьохактної драми «В долині сліз» – фрагмент із життя родини зубожілих міщан, у минулому вихідців із села: батько під впливом намовлянь «учених» дітей і заради отримання ними спадку від тітки скоює замах на наймолодшого хворого сина. Автор поєднує в п'єсі елементи «міщанської драми», в основі якої – сімейно-родинні суперечки, з особливостями поетики «нової драми», серед яких: новий тип конфлікту («людина–Стіна»), домінування внутрішньої дії, статика ситуації, що послаблює драматичну інтригу, відкритий фінал тощо. Уже при аналізі списку дійових осіб констатуємо умовність як важливу поетикальну рису «нової драми». У тексті діють сім персонажів: «Тато, Мама, Іра, Миро, Тось, Мума, Мекит», які, за винятком двох дійових осіб (орендодавець Мекит і повія Мума), є членами однієї родини. Невипадково письменник позбавляє імен саме батьків, таким чином, підкреслюючи універсальність самої конфліктної ситуації між старшим і молодшим поколінням, що могла скластися в будь-якій сім'ї. У номінуванні персонажів автор вдається до паронімії, тож Мума є своєрідною пародією на «Мама»: митець, немов зіставляючи, протиставляє життя жінки існуванню повії, котра передусім позбавлена можливості зреалізувати себе як матір, мати повноцінну родину. Наочною є й звукова подібність деяких імен (**Мума–Мекит, Миро–Іра, Тато–Тось**), що маркує принцип парності дійових осіб, заявлений зокрема і в драматичній поемі «Білі ночі». Так першу пару об'єднує спільність способів життя – споживацтво та продажництво, другу – прагнення «міщанського» щастя як утілення ідеї володіння, третя ж – постулює духовні цінності. Ім'я Іра є знаковим для драматургії митця (Andrey Ira – один із псевдонімів автора [199]); персонаж Іро з п'єси «Білі ночі». Звертаючись до цього йменування, автор маркує

образ особистості «ловця», мисливця, фанатичної у своїх прагненнях володіти – жінкою («Білі ночі»), чоловіком, майном (Гра з драми «В долині сліз»).

У зав'язці п'єси (II дія) письменник порушує міфопоетичний мотив спокуси, маркером якого постає образ змія, причому згадка про плазуна вперше лунає саме з вуст Тося, якому разом із Татом «зараз перелізла шлях отака сіра гадюка» [108, с. 25]. Названим проблемно-тематичним вузлом автор об'єднує всіх дійових осіб драми: для Іри та Мира – це матеріальне збагачення (чималий грошовий спадок багатії титки); для Тата й Мами – спокій у родині та забезпечення благополуччя її представників (здорових сина й дочки); єдиним, кого оминає змій спокуси, є «ідіот» Тось. Звертає на себе увагу автотекстуальний фаустівський мотив, порушений також у «трагедії» «Момот Нір». Подібно до гетевського персонажа, перед дійовими особами Є. Карпенка постає спокуса розкошами міщанського життя, соціальним визнанням тощо; кожен із персонажів немов перебуває в очікуванні свого Мефістофеля, натомість бажаної зустрічі зі спокусником так і не відбувається. Отже, усі «жертви» дійових осіб заради досягнення соціального благополуччя виявляються марними (порівняймо з романом В. Винниченка «Кирпатий Мефістофель» [284], також сповненого міфопоетичних мотивів [63, с. 309]).

У драмі «В долині сліз», аналогічно до п'єси «Земля», основним принципом групування персонажів знову-таки стає конфлікт батьків і дітей, причому в дусі поезики експресіонізму світоглядні розбіжності дійових осіб значно загострюються. Схожим чином протистояння між батьками як носіями духовного начала та дітьми, які сповідують матеріальні цінності, зреалізовано й у п'єсі Є. Плужника «Професор Сухораб». Важливим смисловим полем філософських пошуків драматургії Є. Карпенка є проблема кризи комунікації, яку митець оприявнює на прикладі стосунків старшого та молодшого поколінь міщанської родини. Цьому сприяє звернення письменника до діалогів «слухати й не чути», які посилюють відчуття неможливості віднайдення гармонії в родині. Репліки формально виражених розмов утрачають звичний діалогічний зв'язок, являючи собою різноманітні монологічні висловлювання в межах драматичної ролі. Автор,

як і в «Землі», характеризує світ родини, експлікує мотив глухоти, що реалізується не лише в контексті міжособистісної комунікації: особливого семантичного навантаження набуває зв'язок «людина – вищі сили». Незважаючи на те, що зовнішній конфлікт драми «В долині сліз» розв'язується формальною перемогою світу батьків, письменник підкреслює принципову невирішеність ситуації в родині, адже представники старшого покоління зрештою також зазнають духовного падіння. Уже в експозиції п'єси митець порушує проблему загрози знебожнення світу, що провокує відчуття катастрофізму буття людини, маніфестоване в епіграфі до драми: «Людьми родились люди ці, а за роки: зубата правда старого ладу і нужа життя – позаїдали їх в огризки од людей. Лиця їм бліді, майже без крові, худі» [108, с. 3]. Відзначмо, що наведена цитата у семантично наголошеній позиції твору є важливим для розуміння авторської концепції, оскільки маркує її основні проблемно-тематичні аспекти: соціальний (суспільні «забобони» як стримувальний фактор становлення особистості), філософсько-психологічний, пов'язаний із проблемами метафізичної сутності буття індивіда (проблеми сенсу життя, вибору, відповідальності, зайвості, неповноцінності тощо).

Письменник окреслює проблему сенсу людського існування в контексті її духовно-сміслового самовизначення. Так заголовок драми «В долині сліз» відсилає читача до біблійного претексту «долини плачу», що має в собі семантику випробувань на життєвому шляху, а отже, знаменує трагічні наслідки занепаду духовності в соціумі. Вартою особливої уваги виявляється й актуалізація Є. Карпенком образу хреста як емблеми християнської віри [261, с. 170]: паралельно до наростання загальної емоційної напруги в родині батьки настійливо намагаються з'ясувати, чи мають діти «Росп'ятого на шії» [108, с. 5]. Символічним у цьому зв'язку є один із епізодів третьої дії, коли Миро, висловивши Татові відверто богоборчі погляди, «незграбно видер з пазухи хреста» [108, с. 39]. Тож не випадково у мовленні представників молодшого покоління неодноразово звучать лексеми на позначення репрезентантів інфернального світу. Подібне зображення автором символічного втручання

нечистої сили в усталений перебіг життя індивіда іронічно висвітлює слабкості людської природи, які особистість прагне приховати за соціальними масками «вченої особи», «хазяїна життя» тощо.

Інфернальні образи, як відомо, у міфологічній площині традиційно асоціюються з просторовою категорією низу, тому особливого змістового навантаження набуває багатозначний мотив ями, що нюансується передусім образом «соціального дна», ситуацією боргової ями [108, с. 31], у якій опинилася родина. Ще одним варіантом символічного падіння, зокрема жінки, є шлях проституції, що пов'язується з постатями Муми та Іри. Отже, мотив любові як один із провідних у драматургії Є. Карпенка в п'єсі «В долині сліз» профанується темою продажного кохання: навіть Миро розглядає варіант одруження як «продаж» себе вигідній нареченій: («Миро. <...> Вона негарна. І може я її й не кохаю. Але, сестро, життя у «накладку» я так же хочу. І ось, коли я стану зятем такого пана, то я за його допомогою – з огризеного нужою життя наймита його – хазяїном його стану» [108, с. 8]. Буквальною реалізацією мотиву ями як маркера смерті (семантична паралель до місця поховання є прозорою) є задум Тата, Іри та Мира вбити Тосю. На думку З. Фрейда, феномен «братовбивства» виник у зв'язку із суперництвом між братами (сестрами) за право посісти місце батька, отже, його теж породжено інстинктом «волі до влади» [275, с. 164]. Символічний підтекст обраного варіанта умертвіння (скинути саме з моста) має міфологічне підґрунтя, пов'язуючись із давніми ритуалами переходу, що, власне, полягає у важкодоступності метафізичного пізнання [80, с. 96]. Тож прикметно, що жертва (Тось) проходить його без перешкод, тоді як синовбивця падає у воду. Прозорим і безпосереднім з огляду апеляції до теми дитиновбивства через потоплення є інтертекстуальний зв'язок аналізованої драми з новелою В. Стефаника «Новина». Обом митцям важливо було привернути увагу не до зовнішньої мотивації злочину, а виключно до внутрішнього, екзистенційного стану особистості, охопленої метафізичним жахом. Таке вглиблення в явища життя і смерті, за словами О. Черненко, характерне для експресіонізму, що досягається інтуїтивно-суб'єктивним

сприйманням дійсності [294, с. 155–156]. Подібність експресіоністської картини світу новели «Новина» [294, с. 149] та п'єси «В долині сліз» наочна й полягає у вираженні полярного напруження онтологічних суперечностей, в оприявненні особливого граничного стану людини, котра перебуває перед екзистенційним вибором. Автор заторкує ще один семантичний аспект мотиву ями – духовної порожнечі, що оволодіває душами всіх членів родини, за винятком Тося; як розуміння життя, що провокує неприйняття дійсності, а отже, і прагнення її змінити, бунт проти її заданості.

Основні події аналізованої драми локалізуються в міському будинку, який родина винаймає в місцевого «хазяїна життя» – Мекита. Автор порушує мотив «бездомності», який має давні традиції в міфології, світовій літературній спадщині, особливо актуальний для української літератури 20–30-х рр. ХХ ст. («Вічний бунт» М. Куліша, «У дворі на передмісті» Є. Плужника, «Місто» В. Підмогильного тощо). Відсутність власної оселі в родини символізує онтологічну самотність цих людей, покинутість та незахищеність у хаосі дійсності. Модель художнього простору п'єси «В долині сліз» не є замкненою, припускаймо, що драматург, таким чином, прагнув продемонструвати онтологічну здатність індивіда робити вибір, долати внутрішні кордони. Традиційному селянському соціуму, презентованому світом батьків, автор в образах освічених дітей протиставляє меркантильний, проте культурний, добре освічений міський конгломерат («Тато. <...> Я хочу тільки сказати, що... ми люди прості, а вони вчені в нас...» [108, с. 6]). Місто у творі символізує осередок екзистенційного переживання, глибокого суму людини за втраченим спокоєм, що спричинені «цивілізаційними мурами». Роздуми дійових осіб над безглуздістю людського існування в цьому хаотичному світі породжують уявлення про життя, сповнене розпачу, самотності. Відповідно, загальна атмосфера драми «В долині сліз» позначена песимістичною настроєвістю, експресіоністською похмурістю колориту.

За допомогою оприявнення календарної моделі художнього часу автор розкриває традиційну семантику сезонних змін у природі: визрівання та, власне,

сам процес здійснення жорстокого плану вбивства рідної людини відбувається восени під час «бабиного літа» («Павутинка летить, летить!» [108, с. 33]), а перебіг хвороби, зрештою і смерть батька – уже з настанням холодів («Вранці мороз аж білів...» [108, с. 49]). Письменник зреалізовує традиційну для його творчості негативну семантику холоду як маркера мотиву смерті, що пов'язується з часопросторовою образністю. Показовою в цьому контексті є сцена, коли хворий Тато виряджає дітей проситися на службу до пана, а крізь прочинені двері «холод іде до хати» [108, с. 49]. Важливим опосередкованим характеротвірним засобом є образ орендованого будинку як світу сімейства, що трансформується відповідно до різних ситуацій у житті персонажів [80, с. 493]. У контексті паралелізації перетворень у родинній оселі до динаміки їхніх світоглядних змін доречним буде згадати підготовку сім'ї до прийому «самого пана життя» [108, с. 17] як потенційного свата для одруження Мира з його дочкою. На святковому родинному столі з'являються небачені раніше яства, підлогу та стіни прикрашають позичені килими тощо. Проте парадокс такого «оновлення» (прикрашення) житла полягає в тому, що воно є виключно зовнішнім, ілюзорним, тож внутрішнє оформлення кімнати стає іронічним віддзеркаленням прагнень міщанина. Проектуючи саму ситуацію трансформації інтер'єру будинку до змін у людському житті, письменник гротескно висвітлює дисонанс злиденного приміщення та химерності бажаного світу благополуччя. Прикметно, що серед нечленів родини єдиними, хто переступає поріг оселі, є багатий орендодавець Мекит і зведениця Мума. У цьому можна простежити паралелізацію автором образу родини до загальної моделі людства, спокушеного примарною ідеєю досягнення щастя буття шляхом матеріального накопичення та продажу власної честі, уже явлену в драмі «Земля».

Мотив дверей як символічного спротиву насильницькому втручання до внутрішнього світу особистості є значущим, оскільки вкотре підкреслює ідею вразливості будинку, а отже, беззахисності особи (наприклад, «Закут» М. Куліша, «Професор Сухораб» Є. Плужника та ін.). Художнє використання символіки дверей (одночасно захист та доступ) суттєво розширює спектр можливостей

автора в розкритті конфлікту твору. Важливість образу дверей, які постійно відчиняються або зачиняються, створюючи своєрідний ритм, полягає й у тому, що митець за його допомогою підкреслює особливий екзистенційний стан особистості, яка балансує, обирає, щоразу виявляючи здатність чи нездатність переступити етичну межу. Так вражений звісткою про те, що батько, а не Тось упав з мосту, Миро як ініціатор плану вбивства інтуїтивно наближається до дверей і немов намагається вирватися з оселі, щоб уникнути власної відповідальності за те, що сталося. Цим образом, що знаково, автор також часто завершує та розпочинає сюжетні дії, створюючи на поетикальному рівні символічне просторове кільце, яке концентрує основне драматичне напруження п'єси та втримує у фокусі увагу реципієнта. Причинені двері також надають деяким сценам інтимний, навіть сповідальний характер, наприклад, розмові прагматичного «вбивці» Миро з матір'ю («*Обережно причиняє бокові двері. Мамі, тихо, пошарпано*» [108, с. 45]). Отже, поріг і двері як автотекстуальні маркери вибору в художньому світі драматичних текстів Є. Карпенка поступово конструюють образ будинку-пастки (порівняймо з аналогічним баченням цього локусу в п'єсах «Білі ночі», «Едельвайс»), у яку потрапляють дійові особи, проте «світ-клітка» відпускає персонажа нерідко тільки через смерть [80, с. 14].

Образ вікна, важливого міфопоетичного знака, значно менше представлений у просторовій моделі драматургії Є. Карпенка. Що показово, звістка про смерть Тата «проникає» в родинний світ саме через вікно («*Мекит. <...> У вікно я бачив, як він кінчався*» [108, с. 57]), тож будинок поглинає особу, логічно замикаючи мотив ями, кола (подібним чином мотив вікна окреслюється й у «Мальованому стільці» М. Яцкова [162, с. 60]). Загалом у сприйнятті персонажів Є. Карпенка вікно перетворюється на своєрідний знак, нагадування про їхній убивчий задум, що помічають інші члени родини: «*Мама. Ти з чимсь ховаєшся... Не хочеш наче вікна...*» [108, с. 44].

Художній світ п'єси «В долині сліз» зображується як жорстокий та дегуманізований, де домінують хижацькі закони, що ґрунтуються на світоглядному (дарвінівському) принципі природного добору, властивому

швидше первісному суспільству: «Мума. <...> Та так от є, що нелюдські для нас порядки свійських богів – видавлюють нашої правді очі...» [108, с. 24], оскільки й сучасна людина потребує первісно-тотемічного міфу [190, с. 163]. Порівняно з іншими драматичними творами митця, аналізований текст Є. Карпенка позбавлений звичної наскрізної символічної наповненості, натомість семантичний акцент зроблено на космогонічних мотивах, що посилюють універсальність проблематики п'єси. Досить показовою в цьому контексті виявляється риторика Тосевої пісні: «Тось. Море сліз то... (*Грає. Перестав. Говорить, у тон своєї гри, за її луною*). ...З його піни хотіла зродитись усе Дівчина з огневим волоссям... Та круки – шугали над морем, хватали і їли ту піну його. Під хвилями ворушилось багато погані з людськими головами і з хвостами. І теж, як круки – хватали піну і не давали зродитись Дівчині. Не хотіли, боялись її. А Вона таки зродиться. Спід сонця прилине Молодий її до неї з своїм військом... Повбиває круків і всю погань... Давножданне весілля буде... Я гратиму його... » [108, с. 27–28].

Міфологема моря з її амбівалентною семантикою в міфопоетичній традиції [259, с. 610] є своєрідним семантичним перегуком із заголовком драми, адже уособлює непростий життєвий шлях особистості, на заваді реалізації якої стають фанатичне прагнення до задоволення власних природних інстинктів (символ круків над морем) і «хижацькі» порядки суспільного співіснування (образ погані з людськими головами і хвостами). За допомогою прозорої міфологічної паралелі письменник з вуст героя-медіума все ж таки утверджує надію віднайти первісну гармонію буття через відновлення в ньому духовного начала, через пошуки відповідей на онтологічні питання. Міфологема води, яка в тексті настійливо пов'язується з образом Тата, позначена відверто негативним значенням, адже занурення під воду (у безодню), на думку М. Еліаде, символізує падіння в доформальне, повернення в непроявлену модальність добуття [80, с. 69].

Митець, порушуючи концептуальний для п'єси «В долині сліз», як і для всієї своєї драматургії, автотекстуальний конфлікт духовного та тілесного, удається до різноманітних маркерів соматичного коду (образи їжі, рук, зубів, носа, бестіарний комплекс, посилена увага до знаків соціального статусу (одяг,

предмети побуту) тощо). Художнє дослідження письменником людського тіла в модернізмі висувається на перший план, оскільки, як підсумовує Т. Гундорова за М. Мерло-Понті, воно виражає цілісне існування: «не тому, що воно служить його, існування, супроводом, але тому, що саме завдяки тілу існування реалізується» [63, с. 252]. Провідні філософи ХХ ст. (А. Арто, Ж. Дельоз, М. Мерло-Понті та ін.) дійшли висновку, що тілесність є одним із рівнів людської сутності, ноуменом індивіда, «річчю-в-собі» і «для-себе» [127, с. 11; 177]. Підкреслимо, що увага митця до різноманітних аспектів тілесності нерідко набуває гіпертрофованого вияву, однією з форм якого є відвертий фізіологізм. Приміром, із реплік Іри дізнаємося про її незайманість [108, с. 32], яку героїня позиціонує як вигідний товар. Звернення автора до подібних дражливих тем є рисою поетики експресіонізму, одним із основних світоглядних завдань якого є вразити реципієнта проявами дисгармонійної дійсності.

Серед маркерів дискурсу тілесності в драмі «В долині сліз» слід констатувати також посилену увагу автора до художніх деталей, атрибутів-репрезентантів ідеї «міщанського» щастя. Є. Карпенко іронічно оприявнює психологію героїв-міщан, їхні буттєві орієнтири крізь призму побуту, що виконує характеротвірну функцію. Фахівці в галузі соціології репрезентують міщанство як окремий світоглядний принцип, який «породжується ... приземленістю прагнень та ненавистю до всього, що вивищується над нормою, несприйнятливістю до естетичної культури та категоричністю суджень про світ» [242, с. 645]. Тож доходимо висновку, що письменникові важливо було створити своєрідну художню модель такої провінційної суспільної групи, відтворюючи особливості світогляду різних її представників. Серед драматургів початку ХХ ст., які зображували особливості поглядів на дійсність міського соціуму, варто назвати Максима Горького («На дні», «Міщани»), І. Сургучова («Торговий дім»), Є. Плужника («У дворі на передмісті»), Мирослава Ірчана («Родина щіткарів», «Отрута»), М. Куліша («Отак загинув Гуска», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Зонá», «Закут» тощо) та ін. Штучні цінності міщанського середовища [98, с. 294], як матеріального, так і морального ґатунку (благополуччя

на показ) стають визначальними для молодого покоління: «Іра. <...> Я багато щастя не хочу: один килим на стіну, другий під ноги. Щоб як іти, а воно й не чути. А инколи, щоб і посидіти, отак по-турецькому. На рік чотирі шляпи. Багато сукенок. Хорошого мужа. Двох денщиків. Рояль...» [108, с. 20–21]. Митець, «озвучуючи» чітко визначені ціннісні уподобання кожного персонажа, komponує загальну картину соціальних стереотипів, що складають канон «міщанського щастя». Не можна оминати й того, як скурпульозно в умовах обмеженості обсягу драматичного роду автор описує побут родини, фокусуючи увагу на зображенні знаків соціального благополуччя: «пляшки в золотих шапках» [108, с. 26], «мягкий, лоскотний» килим з лицарем на коні [108, с. 20] тощо. Так одяг і предмети повсякденного вжитку для персонажів-маріонеток із засобів для задоволення побутових потреб перетворюються на фетиш, оскільки їхнє придбання та накопичення нерідко стає самоціллю, сенсом їхнього буття.

Окремої уваги заслуговує роль одягу не лише як важливої константи предметного світу драми, але і як одного з оприявнювачів мікрокосму персонажів. Убрання як засіб тілесної самоідентифікації впливає на процеси становлення людської ідентичності [98, с. 289], тож не дивно, що, одягнений у новий костюм, Миро, нарешті, позиціонує себе – людиною: «Миро. (*Мамі*). Бачите, що робить одяга? – людину з огризка...» [108, с. 22]. Серед чинників такої домінантної ролі зовнішності в сприйнятті особистості дослідники називають передусім розвиток міської культури, роль якої значно зросла наприкінці XIX ст. [98, с. 293], відповідно формувалося нове ставлення до тіла: не просто як необхідного атрибута людської сутності, поряд із душею, а єдиного та домінантного її складника [98, с. 294] (наприклад, творчість О. де Бальзака, Гі де Мопассана, В. Підмогильного та ін.). Для персонажів Є. Карпенка зовнішній вигляд стає тотожний удосконаленню себе як особистості. Образ Мирової залатаної тужурки, як і старої шинелі Башмачкіна з повісті М. Гоголя, фактично персоніфікується, заступає постать дійової особи, якій вона належить. Новий же одяг, який він орендував, через безпосередню конотацію приналежності до вищого класу маркує іншу соціальну роль, яку прагне виконувати персонаж відповідно до законів

«цивілізованого» світу з його суворою ієрархічною впорядкованістю. Отже, автор у такий спосіб порушує проблему негативного впливу на індивіда різноманітних суспільних стереотипів. За допомогою посиленої уваги до символіки художнього простору, речового світу драматург формує в п'єсі ідею «несвого» світу, у якому ілюзорною виявляється сама можливість володіння – несвоїми будинком, речами, статусом, спадком, життям тощо.

Однією з базових потреб людини, пов'язаною з інстинктом самозбереження, є наїдання, тому автор драми «В долині сліз» особливу роль приділяє мотиву їжі. Його смислотвірну функцію також заявлено вже в епіграфі до твору через обігрування метонімічного образу зубів [108, с. 3], де сформульовано тезу про наїдання як особливий світоглядний тип. В. Топоров [174, с. 427–429], розглядаючи семантику їжі в контексті опозиції «природа-культура», підкреслює той факт, що первісно вона належить природі, проте з часом стає продуктом культури, формулюючи різного роду соціальні протиставлення (свій – чужий, жіночий – чоловічий, дорослий – дитячий, місцевий – немісцевий тощо). Беручи до уваги сказане, відзначмо вплив кулінарного коду як одного з принципів групування персонажів. Невипадково Іра, накриваючи на стіл, відчуває нестримне бажання наїстися, не дочекавшись гостей («Іра. <...> *(Іде од столу геть. Зі стриманою дитячою роспукою)*). Мамо, гості, приходьте вже! Не видержу! Так і тягне – їсти, пити... *(Встромилась лицем у шахву. Стоїть спиною до столу. Мовчить. Швидко повернулась, показує всьому, що на столі – ясика)*). Ага... Хочеться, а я не доторкнуся ні до чого, носом не понюхаю...» [108, с. 20]). Фізичний голод героїні репрезентує її світоглядні орієнтири, що являють собою передусім задоволення екзистенційної потреби володіння (за Е. Фроммом), однією з архаїчних форм якої є саме поїдання чогось [277, с. 38]. Вартою уваги в цьому фрагменті є сама поведінка Іри: дівчина говорить до страв на столі, навіть дражнить їх. Подібне ставлення індивіда до безособових предметів засвідчує викривлену форму таких стосунків, коли вже харчі, одяг як прояви матеріального світу починають володіти суб'єктом, виказуючи цим самим його абсолютну залежність від них.

Ще однією міфологічною особливістю акту їжі є її роль у космологічних процесах, що уособлювали зв'язок божественного із земним, наприклад, із давніми ритуалами жертвоприношення. Функціональний паралелізм указаних процесів пояснюється й низкою наступних співпадінь: їсти (жертви) – жертвувати, їжа – жертва, стіл – вівтар (жертovníк), скатертина – завіса храму, столове приладдя – знаряддя жертвопринесення, кухар – жрець [174, с. 428]. Міфологічна аналогія досить прозоро проявляється в аналізованій п'єсі у сцені, коли сім'я збирається за столом із метою обговорити план покращення майбутнього всієї родини шляхом позбавлення життя ідіота [108, с. 29]. Драматург порівнює споживання їжі родиною з готовністю здійснити акт жертвопринесення Тося в ім'я матеріального благополуччя. Загалом же мотив поїдання батьками власних дітей має глибоке міфологічне коріння [174, с. 294]. Варто наголосити, що ця сцена є центральною й виконує важливу смислотвірну функцію в художньому універсумі аналізованої п'єси, оскільки конотує ідею патологічної невситимості «культурного» світу, коли «живі живих живцем їдять» [108, с. 19]. Митець підкреслює, що такий культурний «канібалізм» є наслідком глибоких світоглядних змін внутрішнього світу особистості, спродукованих нівеляцією буттєвих імперативів. Удаючись до порушення дражливої теми, коли «здорові» й освічені люди фактично «з'їдають» подібного собі, Є. Карпенко постулює експресіоністський мотив божевільної, «безголової» дійсності. Подібний, дещо абсурдистський спосіб реалізації мотиву їжі набув неабиякої популярності в літературі ХХ–ХХІ ст., зокрема в новелі В. Сорокіна «Настя».

Важливим є те, хто саме з дійових осіб драми «В долині сліз» бере участь у застіллі, яке репрезентує давній поведінковий стереотип – об'єднання людей через їжу [226, с. 143]. Мекит, господар оселі, яку винаймають персонажі, постає «живим символом» індивіда-«володаря», чиє існування спрямоване виключно на матеріальне стягання. Мума ж, як характеризує її Тато, «це голий сором поганих. Хижак розпусти, що бродить по нашій долині і хапає (*взяв Іру за руку*) отаких... Випиває вам з серця спрагу до правди, з душі душу, з очей чистоту смілости...» [108, с. 11]. Отже, відбувається символічне поєднання Іри та Мира

за одним столом з персонажами-дзеркалами – «господарями» життя. Використовуючи прийом віддзеркалення, драматург групує названих дійових осіб за подібністю їхніх світоглядних позицій: націлений на соціальне вивищення шляхом володіння та обману, Миро, подібно до Мекита, цілком передбачено в майбутньому може стати «хазяїном життя»; Іра ж, спокушена ідеєю легкого досягнення «земного раю», уособленням якого для неї є розкішне панське життя, ризикує зазнати долі повії Муми. Подібно до «гостей» родини, діти не відчують себе господарями власного життя, що розкривається за допомогою актуалізації мотивів бездомності, безгрошів'я, продажного кохання тощо.

Автотекстуальний музикальний мотив, посилений міфопоетичною лінією, відіграє важливу роль у розкритті філософської проблематики твору, зокрема окреслює відмінності в баченні дійсності персонажами. Гра на музичних інструментах у виконанні Тося та Іри, наспівування народних пісень Миром, Татом і Мумою здебільшого виконує функцію віддзеркалення психологічного стану персонажів, які нерідко виявляються контрастними, а відтак, формують своєрідний емоційний ритм драми. Сповнене відчаю *«Боже, мій милий, як хочеться жить...»* із вуст батька нагадує молитву; стурбоване *«Ой, там за горами де сонця немає...»* у виконанні Мира та *«Ой, наступає, та чорная хмара...»*, яку наспівує Іра матері, виражають хвилююче передчуття краху надій та сподівань молодих людей; а напівбожевільне Мумине *«Тобі, Мамо, не журитися, Тобі, Мамо, веселитися...»* у фіналі п'єси звучить як своєрідний реквієм по знищеній родині. Тосева ж гра на сопілці, що прикметно, є наскрізною, неепізодичною. Супроводжуючи сюжетне розгортання подій у родині, вона напівчутно його доповнює, цим самим символізуючи тяглість життя людини, сповненого різних, часто неоднозначних емоційних фрагментів. Звернення драматурга до образу хворого-митця дає можливість розкрити проблему «обраності» особистості, чия «мова» музики є універсальною (як у «Родині щіткарів» Мирослава Ірчана, «Танку життя» О. Олесья). Зовсім іншої варіації набуває цей мотив у зв'язку з Ірою, гра якої, що особливо прикметно, лунає саме в той момент, коли батько вирушає вбивати ідіота [108, с. 43–44]), тож автор

поєднує музику й образ смерті, осмислюючи вічне, хаотичне. Емоції героїні (докори сумління та нестримне бажання задовольнити власні амбіції) паралелізуються до настроєвості її музики – від скорботно-ліричної до жваво-оптимістичної.

Особливого ідейного навантаження набуває інтертекстуальне вкраплення – пісня, яку неодноразово виконує Тато протягом розвитку дії: «Тяжко жить на світі, а хочеться жити, / Хочеться послухать, як море заграє...» [108, с. 34, 36]. Алюзія з історичної поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» є не випадковою, оскільки спільною для обох творів є проблема батьків і дітей, зради й кари, відповідно. Подібно до шевченківського персонажа, котрий у фіналі поеми вбиває власних дітей-зрадників, Тато теж озвучує внутрішню готовність до цього злочину: «Тато. (*Рівно*). Повбивати їх мабуть легше нам буде ніж лишити такими, без Бога...» [108, с. 6] (порівняймо з повістю М. Гоголя «Тарас Бульба»). Проте особливість модерністського бачення заявленої теми полягає в тому, що батько зрештою чинить замах не на зрадників, якими виявляються «здорові» діти, а на жертву їхнього жорстокого плану – Тося.

В аналізованому творі Є. Карпенка зустрічаються численні фольклорні вкраплення: рядки з народних пісень [108, с. 43, 44], постійні епітети («небо... синє, синє», «води срібні» [108, с. 22]), що сприяє розширенню художніх можливостей мови та засвідчує наявність у драматичному тексті тенденцій до ліризації й епізації. До засобів останньої належать підзаголовки до окремих дій п'єси (I – «Тато і Тось», III – «Іра і Мума», IV – «Миро, Мама і Іра»), які, концентруючи основний ідейний зміст акту, формують своєрідний «горизонт очікування» для реципієнта; особливий тип зображення дійсності – дієгезис [48]. Приміром, замах на життя Тося та епізод спокуси Іри паном винесені поза сценою, тож про них реципієнт дізнається з реплік батька й дочки [108, с. 44, 58]. Мовлення персонажів фактично повністю заміщує драматичну дію, послаблює динаміку сюжету, тому наратовані ситуації стають чи не єдиним способом викладу, що дає можливість відтворити внутрішній світ дійових осіб, їхню реакцію на дійсність. Наявність розлогих ремарок у тексті, звернення

до описовості, засвідчує тенденції до епізації, властиві аналізованій п'єсі, що органічно вписується в широкий контекст літературно-естетичного явища «нової драми».

Ремарковий текст у драмі «В долині сліз» є важливим складником поетики твору, адже чи не основним предметом художнього дослідження митця виявляється оголення «світової сутності» людської душі, її «підводні течії», коли почуття та думки особистості приховані від сторонніх звичним повсякденним поспіхом [12, с. 489]. За допомогою прийому звукописання (через своєрідне «вдивляння» в обличчя, ходу, жести; «вслухування» в інтонації та тембри голосів) письменник привідкриває їхній внутрішній світ. Приміром, образ «ученого» Миро вповні можна охарактеризувати за лаконічною ремаркою, що дає уявлення про психологічний портрет: *«Запалими очима він дивиться більш у землю. Уста йому зімкнуті. Говорить коротко. Мова його нагадує тарабанення в шибку о півночі <...> і зацьковану людьми звірину в ньому можна вже примітити – але живу і з усіма зубами ще»* [108, с. 6]. Така аудіальна та візуальна характеристика репрезентує образ нещасної людини, яка ніби соромиться свого життя, сповненого нездійснених ілюзій. Особливо семантично навантаженим є порівняння героя зі звіром, хижаком, готовим боротися за власне виживання із собі подібними. Як уже зазначалося, мотив метаморфози, актуальний у драматургії Є. Карпенка («Земля», «Момот Нір»), порушується вже в епіграфі до п'єси, відтак, є концептуальним, пов'язуючись із проблемою бездуховності, виродження світу.

Авторське слово у «В долині сліз» виконує важливу функцію ліризації, оскільки вже від початку дії слугує своєрідним засобом сугестії: *«Празниковий настрій, перевитий тремтючим страхом надій, чеканням. Миро вияснює на тужурці гудзики. У вікна заглядає осінній надвечір – мовчазний, скорбний. Тиша. Хвиля»* [108, с. 16]. Драматург таким чином безпосередньо озвучує, розкриває низку екзистенційних мотивів у концепції модерністського світобачення: мотиви страху, занепокоєння, образи німоти, тиші, що на символічному рівні знакують відсутність життя. Досить показово, що ця

ремарка передує сцені підготовки родини до прийому пана й у ній міститься своєрідне передбачення хибності обраного персонажами шляху до щастя. У композиції аналізованого тексту, як і в попередній п'єсі, констатуємо плюралістичність ідейних світів дійових осіб, оскільки кожен персонаж Є. Карпенка є репрезентантом певної життєвої позиції, зіткнення яких і формує світоглядний конфлікт драми. На композиційному рівні озвучена особливість проявляється за допомогою наскрізного ритму твору, який задає ремарковий текст. Головним його завданням виявляється створення відповідного настрою, формування своєрідного музичного супроводу для загальної дії.

Ремарки «мовчанка», «мовчить», «тиша», «мовчазний надвечір», «тихо», «тихо бубонить», «у тон тиші» близько тридцяти разів переривають репліки дійових осіб. Ці поетикальні засоби покликані суттєво уповільнити, призупинити основну драматичну дію, котра потім знову набирає силу, вражаючи дражливістю, безпрецедентністю ситуацій. Подібні переходи від одного стану до іншого, від однієї крайнощі до іншої завдяки своїй виразній контрастності насправді органічно поєднуються в єдиному, такому неоднозначному та відносному ритмі життя [195, с. 9]. Наприклад, ремарка до II дії безпосередньо засвідчує висловлені тенденції, коли піднесений настрій у родині, зумовлений надіями на укладення вигідної угоди (одруження Мира з панською дочкою), обертається гірким розчаруванням через неможливість здійснити задумане [108, с. 16]. У цьому зв'язку слід акцентувати специфіку такого карпенківського «мовчання», що має своїм західноєвропейським орієнтиром «театр мовчання» М. Метерлінка [309, с. 14–15]. Згідно з його принципами, істинне життя проходить саме в беззвучності, адже вона сприяє оголенню людської душі, оприявненню найпотаємніших її порухів, які часто просто губляться серед галасливого життєвого потоку (численних розмов, побутових звуків тощо). Тож частотні паузи, прийоми умовчання покликані привернути увагу реципієнта до конкретного сюжетного фрагменту, який засвідчує процеси внутрішньої динаміки особистості. Серед прикладів слід виділити сцену, у якій «вчені» Миро, Іра й Тато узгоджують план вбивства Тося: загальна психологічна атмосфера

епізоду є настільки насиченою, що репліки персонажів утрачають свою первісну функцію інформувати, отже, єдиним доступним засобом комунікації стає всепоглинаюче мовчання. Ще одним маркером вищезазначеного аспекту є автотекстуальний образ німих стін як випадкових свідків життя, представлений, зокрема, у драматичній поемі «Білі ночі». Концептуальність німування як особливого типу світосприйняття проявляється й на часопросторовому рівні твору, маркуючи настрої занепокоєння, тривоги і навіть передчуття смерті.

Напружений драматичний ритм п'єси задається також анонсованим ще в першій дії образом настінного годинника, що з'являється в тексті декілька разів. Заявлений у такий спосіб мотив часу, швидкоплинності життя людини, відповідно, і важливості вибору має неабияке значення у смисловому полі драми. Художній час є надзвичайно концентрованим, проте насиченим не подіями, а зміною емоційних станів персонажів. Наприклад, за допомогою образу годинника драматург передає всю гостроту ситуації, коли Іра та Миро продумують план «ощасливлення» родини шляхом смерті рідного брата. Названа вирішальна розмова брата й сестри обіймає майже всю I дію, хоча за художнім часом вона триває лише одну годину. Таким чином, підкреслюється психологічна наснаженість драматичної дії, своєрідне уповільнення плину подій, життя ніби втрачає свій звичний ритм щоденного побутового поспіху, оголюючи істинне та сокровенне в людині. Символічним є епізод, коли вже смертельно хворий, приречений Тато заводить годинник, немов прагнучи відтермінувати свої останні хвилини, боючись не встигнути виправити скоєне, тож семантика смерті тут є прозорою та безпосередньою. Попри таку смислову наповненість названа особливість функціонування зображеного годинника, безперечно, суттєво впливає на загальний композиційний ритм художнього твору, який цілком логічно нагадує розміреність життя людини, а значна пауза (зупинка годинника передбачає й відсутність звукового супроводу) асоціюється з її смертю. Як і в драматичній поемі «Білі ночі» та одноактівці «Едельвайс», Є. Карпенко використовує композиційне кільце, що символічно задає тему смерті: так уже на початку п'єси (кінець I дії) з'являється образ «гвіздка», який «хазяїн життя» забиває в одвірок

будинку, де мешкає сімейство. Ця сцена, що безпосередньо асоціюється із заколючуванням труни під час ритуалу поховання, «пророкує» вимирання родини (подібним чином мотив смерті окреслено в новелі М. Хвильового «Синій листопад»). У фінальних репліках персонажів, як і в одноактвіці «Осінньої ночі», смерть постає повноцінною учасницею драматичної дії: «Мекит. <...> Ск-ажи мені, як довго вона б-уде тут, у моїм дворі? Миро. Хто? Мекит. (*Коротко показує на двері кімнати де Тато є*). Одні кажуть, що вона три дні... Миро. Хто вона? Мекит. Смерть...» [108, с. 57]. Автор за допомогою такого психофізіологічного чинника (ідеться про свідомість людини, котра спостерігає вмирання іншого) відтворює екзистенційний стан особистості в межовій ситуації – зустрічі зі Смертю як знака Ніщо. Апокаліптичні візії, оприявлені в цьому зв'язку, доповнюються й символічним наповненням фрагменту: напівбожевільний спів повії Муми нагадує поминальний реквієм по родині, а образ незасвіченої свічки в руках «хазяїна життя» Мекита маркує відсутність світла, надії на відновлення гармонії буття.

Отже, прикметною особливістю художнього світу драми з міщанського життя «В долині сліз», у центрі якої модерністська інтерпретація прецедентного мотиву дітовбивства, є звернення до експресіоністської поетики (контрастність, підкреслена емоційність, гротесковість тощо) і поетики «нової драми» (умовність, тенденції до епізації, посилена увага до деталей побуту, ремарки як ритмотвірний чинник тощо), звідси мотиви «бездомності», «соціального дна», ями, їжі, жертвопринесення, глухоти, «безголового» світу тощо. Показовим є й те, що концентрована модель світу драми позбавлена звичного для Є. Карпенка символічного предметного наповнення.

### **Висновки до РОЗДІЛУ 3**

Аналіз п'єс Є. Карпенка «Земля» і «В долині сліз» засвідчив, що вони утворюють певну діалогію: у центрі фабули обох творів – життя окремої родини як символічної моделі всього людства. Циклотвірними чинниками заявлених драматичних текстів є конфлікти батьків і дітей, протиставлення духовного та тілесного вимірів буття особистості, мотивний комплекс. Письменник удається

до філософсько-естетичного осмислення людської екзистенції, порушуючи низку світоглядних проблем: сенсу життя, вибору, володіння як способу існування, самотності тощо. Доведено домінування в текстах рис поетики експресіонізму: звернення до дражливої теми (синовбивство); змалювання індивіда у стані найвищої напруги душевних сил; дійові особи майже не індивідуалізовані; використання прийому контрасту; важлива роль гіперболи, гротеску, іронії тощо. У контексті естетики експресіоністського світобачення деформований світ, у якому панують «зогнивання», смерть, порожнеча і тотальна безвихідь, постає вразливим, відверто парадоксальним через зображення тенденцій до знебожнення, соціального катастрофізму, знеособлюючого впливу матеріальних об'єктів на людське «Я» тощо (фетишизація землі, атрибутів міщанського світу). Споріднює обидва твори художня реалізація драматургом метерлінківського принципу «трагізм повсякденності» (увага до усталеного перебігу життя людини як унаочнення її екзистенції), художнє дослідження феномену смерті, крім цього, персонажі постають маріонетками ідеї володіння. Відмінність у способах утілення авторської концепції в названих текстах передусім полягає у площині, у якій вона розкривається: для «Землі» – це проблема залежності селян від землі, «В долині сліз» – деканонізація «міщанського світу»-пастки. Прикметною є ще одна відмінність: якщо в першому творі тема смерті поєднується з мотивом любові, то в другому – остання профанується апеляцією до теми проституції.

Перспективною для подальшого дослідження поетики драматургії Є. Карпенка є своєрідність художнього трактування письменником мотиву смерті, що полягає у відтворенні стану людини, котра перебуває в постійному її очікуванні. Об'єктом наукового розгляду в наступному розділі стануть драма «Момот Нір», одноактні п'єси «Святого вечера» та «Осінньої ночі», провідним семантичним полем яких є настрої «містичного песимізму».

**РОЗДІЛ 4**  
**МОТИВ ОЧІКУВАННЯ В П'ЄСАХ Є. КАРПЕНКА**  
**«МОМОТ НІР», «СВЯТОГО ВЕЧЕРА» Й «ОСІННЬОЇ НОЧІ»**

Заявлені для аналізу драматичні твори об'єднує реалізація концепції екзистенційного очікування, що в «трагедії» «Момот Нір» здійснюється через звернення до соціального міфологізму, у «святочній» драмі «Святого вечера» – до популярного міфологічного сюжету про народження Месії, у п'єсі ж «Осінньої ночі» – через граничну онтологічну ситуацію очікування смерті. Митець звертається до поетики «нової драми» (тенденція до епізації, посилена умовність, незмінність місця дії, використання численних фігур умовчання тощо) і символіко-міфопоетичної площини (образів води, неба, ночі, холоду, стіни, годинника, цвяха тощо).

#### **4.1 Художні принципи організації «трагедії» «Момот Нір»**

Українська драматургія початку ХХ ст., розвиваючись у загальному контексті модерністської літератури, зазнає значних трансформацій художнього погляду на дійсність, серед яких особливим, на думку М. Моклиці, є завдання «не впізнавати власні емоції, а пережити незвідане, подивитись на світ очима іншої людини» [176, с. 36]. Така специфічність художнього матеріалу, що полягала в зосередженні на духовній діяльності особистості (наприклад, драматургія, Лесі Українки, В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, Л. Яновської, С. Черкасенка, Я. Мамонтова та ін.), вимагала нового героя-інтелектуала, здатного до глибоких світоглядних зрушень, оскільки «хатня психологія» селянина вже не могла досягнути кардинальних змін часу, зазначає В. Атаманчук [10, с. 5–6].

У центрі аналізованої драми Є. Карпенка «Момот Нір» – мистецький світ, особливості його організації та співіснування в ньому, отже, і буття непересічної інтелектуальної особистості, у якому втілюються суперечності доби. В основі фабули п'єси, що значною мірою художньо поступається іншим

драматичним творам письменника, – історія із життя українських емігрантів, котрі прагнуть повернутися на Батьківщину, тільки-но охоплену революційними подіями. Любовна лінія втілена в стосунках головного персонажа Момота Ніра (керманіча національно-визвольного руху українців за океаном) з артисткою Логиною (співвітчизницею, учасницею визвольних змагань). Наступне проблемно-тематичне відгалуження апелює до питання національно-визвольних настроїв в Україні на початку ХХ ст., зокрема, співпраці материкових та еміграційних підпільників. Відчуття безґрунтів'я стає панівною характеристикою буття українських переселенців, демонструючи світовідчуття страху, самотності, незахищеності, смисловтрати, пошуків свого місця в історичному процесі, а також утрати власного «Я» та національної ідентифікації [9, с. 8]. Зображуючи середовище емігрантів, позбавлених можливості повернутися на Батьківщину, автор наголошує: саме в стані постійного очікування здійснення мрії особистість є найбільш вразливою та здатна знехтувати власною моральною цілісністю, зрадити собі. У п'єсі драматург порушує мотив очікування, що полягає у відтворенні внутрішнього стану індивіда в передчутті Ідеального (щастя в коханні, соціально-політичного становлення нації).

Тема національно-визвольної боротьби, до якої звернувся письменник, була надзвичайно актуальною для творчості українських літераторів того часу, оскільки стосувалася кардинальних соціально-політичних та культурно-світоглядних питань доби, наприклад, В. Винниченко «Між двох сил», М. Куліш «Патетична соната», І. Дніпровський «Яблуневий полон», Я. Мамонтов «Коли народ визволяється» та ін. Звернення Є. Карпенка до цієї проблеми мало ще й автобіографічний характер, оскільки він брав безпосередню участь в українському повстанському русі, був особисто знайомий з Нестором Махном, разом із яким пізніше приєднався до групи анархо-комуністів під назвою «Союз бідних хліборобів»; став депутатом Всеросійських установчих зборів Першого російського парламенту та представником «Просвіти» в місті Лозова [46]. Мотив революції є автотекстуальним для драматургії письменника: з різним ступенем

мистецького осмислення він розкривається й у п'єсах «В долині сліз», «Земля», «Момот Нір», де набуває відверто тенденційного вияву. В аналізованому творі автор не звертається до безпосереднього відтворення національно-визвольної боротьби чи проблеми адаптації вимушених переселенців до нової культури, що було характерно для емігрантської драматургії середини ХХ ст. [9, с. 7]. Художнє бачення цього культурно-історичного питання більшою мірою заторкує політологічний дискурс через мотиви націєтворення: «Логина. Війна... Дика розправа нашого одвічного ворога з півночі, царя мли і неволі <...> голими, босими і голодними людьми нашими забиваються всі сибірські шляхи. А по всій Україні ведеться люте полювання на наш розум, душу...» [111, с. 12]. Письменник, удаючись до ідеї колонізаторського впливу сусідньої імперії, художньо актуалізує так званий соціальний, політичний міфологізм [188, с. 580]. Як стверджують філософи, людина з самого початку тяжіє не стільки до пізнання істини, скільки до ілюзії, міфу, який допомагає їй переживати складні життєві колізії [57, с. 64; 67, с. 6]. На переконання К. Флада, міфотворчість – це «абсолютно нормальний спосіб зробити політичні події зрозумілими з погляду ідеологічних вірувань» [272, с. 241], звідси доступність сприйняття ідеологічних конструкцій, які базуються на уявленні про загальну боротьбу Добра і Зла; образи «ворогів народу» чи «ворогів нації» [59, с. 107]; активне використання різноманітної символіки для маніпулювання уявленнями та емоціями людей [67, с. 88]. Е. Фромм пов'язує звернення особистості до певних ідолів, міфів з її неспроможністю самостійно керувати власним життям, прагненням підкорятись якійсь вищій силі [278, с. 11], тому елементи міфосвідомості особливо чітко простежуються саме в авторитарних політичних режимах [18, с. 77]. Однією з базових функцій соціального міфологізму, зазначає А. Кольєв, є можливість відновлення суспільства через міф, відтак з'являються умови для створення нового соціального світу [124, с. 75; 126; 137]. У драмі «Момот Нір» мова йде про події в Україні орієнтовно 1917–1921-го рр., що можна кваліфікувати як перехідний час у зв'язку зі зміною історико-політичної ситуації, зокрема системи цінностей, кардинальною переорієнтацією думок та настроїв

людства відповідно до нових запитів часу. Отже, видозмінений політичний лад вимагав формування специфічної соціально-міфологічної моделі, котра б об'єднувала новостворену суспільну групу, цементуючи базові для неї ідеологічні настанови. Активізація ідей українського національного відродження спричинила значний культурний резонанс. Недарма М. Вороний, засудивши незнання власної історії, постулював цінність драматургії як особливого «пропагандистського» виду мистецтва [49, с. 280–281].

Формування будь-якої нації неможливе без репрезентації в її культурному полі образу міфологізованого керманіча, який би маніфестував ідею волі й незалежності. Якщо в постімперській культурі такою постаттю стає Володимир Ленін [262; 283; 285], то українці, маючи скромний досвід державного існування, обирають репрезентантом принципів месіанства саме Т. Шевченка (порівняймо з «Патетичною сонатою» М. Куліша). Вітчизняні драматурги 20–30-х рр. ХХ ст. також починають активно звертатися до цієї постаті як найхаризматичнішого діяча української культури, відверто міфологізуючи його образ, наприклад, п'єси С. Васильченка («Минають дні», «Під Тарасове свято»), К. Герасименка («При битій дорозі»), П. Дорошка («Невольник»), Д. Бедзика («Невільник», «Тарасова ніч»), П. Тичини («Шевченко й Чернишевський»), В. Суходольського («Тарасова юність») та ін. Натомість таке возвеличення особистості (подібне спостерігаємо щодо постатей Б. Хмельницького, Г. Сковороди, Лесі Українки та ін.) нерідко набувало форм свідомої іконізації, коли серед наявних рис характеру обиралися лише ті, які ідеально репрезентували ту чи ту політичну ідею, у цьому випадку – етнокультурний міф [56, с. 183]. І. Макарик підкреслює, що культ Т. Шевченка в ті часи іноді сягав майже релігійного масштабу [156, с. 153]. У п'єсі Є. Карпенка образів Кобзаря властива сакралізація, що неодноразово підкреслюється дійовими особами, у висловлюваннях яких відчутним є канонізоване, а отже, однобічне, значно спрощене сприйняття постаті Т. Шевченка виключно як народного пророка, ідейного керманіча національно-визвольного руху: «Дід. (*Заходить*). Хай не буде в нашому народі ні одного серця, яке б не носило в собі Його світлого образу.

(Показує на Тараса). Момот. Амінь...» [111, с. 21]. Постать самого митця тут виявляється своєрідним маркером, міфологізованою фігурою, яка, за словами Р. Барта, є сигналом, наділеним певним значенням [17, с. 144]. Т. Шевченко, зазначає Г. Грабович, створив своєрідну українську міфологічну модель, у якій Україна «...стан буття, чи, якщо точніше, екзистенційна категорія в теперішньому часі, а в майбутньому, після свого остаточного перетворення, – форма ідеального існування» [56, с. 77], відтак, для драматурга важливим було за допомогою звернення до художнього світу поета виявити цей національно-консолідуючий міф. Протягом сюжетної дії постаті Т. Шевченка й ідейного лідера переселенців Момота Ніра паралелізуються, немов двійники.

Беззаперечно, важливим для драматурга-емігранта було й бачення України Т. Шевченком, який, на переконання О. Забужко (слідом за Б. Рубчаком), ідеально підпадає під літературознавчий канон «еміграційного поета», оскільки із цілком об'єктивних причин тривалий час теж перебував поза межами Батьківщини. Тож цілком умотивовано, що для обох митців рідний край стійко асоціюється з «утраченим раєм», «Золотим Віком», а міфологічно – з певною моделлю ідеальної спільноти як прообразом ідеального людства [56, с. 174; 91, с. 103]. Дійові особи аналізованої драми, таким чином, постають своєрідними розбудовниками такої первісно гармонійної спільноти. У зв'язку із цим особливого семантичного навантаження набуває введення до п'єси хрестоматійної поезії Кобзаря «Заповіт», у якій порушено проблему «...національного гріха, котрий перетворює існуюче буття провинного народу на різновид земної покути» [91, с. 125]. У Є. Карпенка [111, с. 47] (слідом за Т. Шевченком) з'являється образ «ворожої крові», яка внаслідок духовного занепаду народу має бути пролитаю, через що й відбувається «спокутування гріхів» жахливою дійсністю (міжусобиці, війни, революції тощо). Звідси випливає одна з особливостей авторської концепції: відновлення духовності як однієї з вічних категорій буття окремої людини або соціальної спільноти, звернення до історичної пам'яті. Опозиція «свій/чужий», що має в «трагедії» «Момот Нір» важливе структуротвірне значення, реалізується також у зв'язку з концепцією

національної ідентичності, консолідації персонажів на основі етнічної приналежності – без «присутності “чужого” в картині світу» [119, с. 87]. Дійові особи аналізованого твору виступають своєрідними персоніфікаціями ідеї вибору (Момот, Логина, Арсен, Марта, Дід, умовно кажучи, сповідують імперативи «добра»; Марко, Добродій, відповідно, – «зла»), проте так чи так перебувають у конфронтації, одним із факторів їхньої згуртованості виявляється саме національна ідентичність, що й окреслює їх як «своїх». Заявлену ж опозицію драматург розкриває за допомогою протиставлення їм умовного образу Зрадника, представника «іншого» світу.

Апеляція Є. Карпенка в драмі «Момот Нір» до постаті Т. Шевченка стає своєрідною альтернативою вже активно витворюваному на той час радянському міфу, звідси звернення до послідовного формування «нової релігії» націєтворення крізь призму християнської, ритуальної сфери. Автор послідовно фіксує засоби міфологізації культу Т. Шевченка: наприклад, графічне виділення займенника «Його» стосовно цього образу відсилає читача до головного тексту християн. У зв'язку із цим промовистим виявляється й уживання Момотом стверджувальної частки «амінь», чим драматург підкреслює та безпосередньо паралелізує вшанування пам'яті письменника до особливого ритуального дійства; порівняння творчості Кобзаря з Божим Словом як джерелом життєдайної сили та духовного прозріння (як і в п'єсі «Патетична соната» М. Куліша) [111, с. 21]; номінування «Кобзаря», подібно до Біблії, «Великою Книгою» [111, с. 22]. Наступна цитата з розмови Момота й Добродія («Добродій. <...> *(До Тараса)*. Його роками розпинали...» [111, с. 29]) засвідчує пряму паралелізацію образу Т. Шевченка з постаттю Ісуса Христа, Є. Карпенко уподібнює життя письменника до мученицької жертвної долі Сина Божого. За Г. Грабовичем, і в пророцтві, і в покуті Шевченко виконує роль носія міфу [56, с. 182]. Приміром, центральною подією II акту п'єси «Момот Нір» є святкування річниці від дня народження «пророка». Імовірно щорічне повторення ритуалу вшанування пам'яті поета, таким чином, «трансформує» учасників цього «священнодійства» в реальність

міфу, де вони виявляються своєрідними співучасниками знакової події, життя та активної творчої й громадянської діяльності Т. Шевченка.

Серед засобів міфологізації культу українського національного «месії» слід констатувати й іконізацію образу, позначену виразними христологічними конотаціями: вона реалізується в метонімічному заміщенні Кобзаря відповідними семіотичними схемами (фотографії, пам'ятники тощо). Його портрет, який неодноразово фігурує в сюжетній дії аналізованої драми Є. Карпенка [111, с. 14, 15, 21, 29, 30, 44], виконує функцію своєрідного сакрального об'єкта в житті націєорієнтованої особи, матеріалізованого засобами мистецтва, постулюючи ідею безсмертя, всюдисущості національного спасителя. Слід зауважити, що письменник немов свідомо уникає використання в тексті лексеми «революція», замінюючи її ідіомами «Велика Косовиця» [111, с. 21], «червоний півень» [111, с. 10] (як і в п'єсі «Земля»). Тут знову-таки простежується зв'язок із біблійним текстом, згідно з яким жнива символізують кінець віку, фактично мова йде про Судний день. Автор у такий спосіб надає названій соціально-політичній події сакрального значення, одночасно заторкуючи пов'язані з нею есхатолічні мотиви. Християнські концепти, системно прописані в етнокультурному міфі драми «Момот Нір», організовують і надають такого значення соціокультурному контексту: Шевченко – бог-син, український народ – церква, Священне Письмо – «Кобзар», революція – Судний день.

«Людина ідеї» в Є. Карпенка показана самотнім індивідом, чиє особисте життя стає важливим виключно як самопожертва, принесена на вівтар прийдешнього. Символічно, що кожен персонаж твору сплачує свою ціну «за для визволення краю» [111, с. 24]: Момот, продаючи портрет Логини, жертвує коханням, що для нього тотожне смерті; Марта своїм головним скарбом вважає «велику тугу по Вкраїні» [111, с. 17]; Дід же приносить «найдорогше» – віддає натільний золотий хрест. Письменник надто тенденційно постулює вимогу абсолютної відданості громадянина національній справі, що вимагає цілковитого зречення заради служіння «високій ідеї». Є. Карпенко, акцентуючи проблему українського націєтворення, приділяє увагу узагальненому образу народу – рушійної сили

будь-яких суспільно-світоглядних змін. У тексті на його позначення автор часто вживає варваризм «демос» [111, с. 27, 35] як маркер свободолюбивості, відчуття власної гідності та готовності чинити опір. Митець у зв'язку із цим заторкує ще один важливий семантичний нюанс – конфлікт «пророк та його нація» (згадаймо також відому біблійну алегорію «пастух та його паства»). Сама ситуація невизнання масами свого ідейного лідера, недовіра та сум'яття на його адресу часом має трагічні наслідки для обох сторін. Іронічні настрої щодо революційних закликів Момота Ніра, висловлювані Добродієм, не випадково лунають у драмі час від часу як своєрідний ідейний рефрен: «Добродій. <...> ваш демос, з вашого серця випече смашний хлібець і піднесе його з дрібком соли північній короні, за якусь огризену кістку...» [111, с. 35].

Є. Карпенко один із перших українських драматургів-новаторів, аналогічно до Леся Курбаса, звернувся до зображення масових сцен [111, с. 47–48] як специфічного художнього прийому «нової драми», що давав можливість вирішувати на сцені нагальні питання сучасності і мав характер своєрідного мистецького експерименту. Приміром, неослабний інтерес Курбаса до скульптурних масових сцен проявився в інсценізаціях «Гайдамаків» Т. Шевченка, «Жовтня» (1922 р.) і «Рур» (1923 р.): режисер розробляв хореографію так, щоб актори рухами тіла розповідали історію, оскільки маси, пояснював він, – «...це не статистика, а музика вистави, де кожен інструмент веде свою окрему партію» [156, с. 97].

Аналіз п'єси засвідчує обізнаність митця в історії світового визвольного руху, текст сповнений знаковими для цього дискурсу прізвищами (наприклад, І. Гонти, У. Кармелюк, Р. Кейзмент). У діалогах Момота з Добродієм з'являються лаконічні, проте семантично акцентовані характеристики цих постатей, щоправда, ці репліки відлунюють посиленою тенденційністю, що суттєво применшує естетичну цінність твору: «Добродій. (До Гонти). Цьому з живого печінку й серце витягли при муках за Україну. (До Тараса). Його роками роспинали <...> Та ще й цього (показує на Кейзмента) чужої країни муки...» [111, с. 29]. Історичні інтертекстуальні вкраплення мають на меті представити реципієнтові

глобальність масштабів народного спротиву як вибору нації боротися за право розбудови ідеального суспільства. Разом із тим значущість соціально-політичної проблематики п'єси Є. Карпенка (мотиви прозріння, жертви народу, рабства, віри та зневіри в демосі тощо) певним чином нівелюється надміром мелодраматичних сентенцій.

Звернення митця до давньогрецького інтертексту (міфології, теорії держави та права) можна кваліфікувати як орієнтацію на певне коло інтелектуально підготовлених читачів. Невипадковим є порівняння України з Феніксом [173, с. 556], що репрезентує авторське бачення української нації, оповитої ореолом вічного оновлення, попри періодичне вмирання, занепад. Є. Карпенко вдається ще до однієї історичної паралелі («наш святий Піємонт» [111, с. 12]), пов'язаної зі звільненням Італії від австрійців та об'єднанням італійських земель. У ХІХ ст., до речі, досить популярними були вислови, запозичені з історії італійського визвольного руху, які знаменували перемогу національних сил. М. Грушевський був одним із перших громадсько-політичних діячів, хто використав це порівняння стосовно Галичини, яка в кінці ХІХ ст. відігравала роль потужного культурного арсеналу щодо українських земель Росії [142]. Інтертекстуальний шар «трагедії» «Момот Нір», за винятком наведених прикладів, вирізняється спрямованістю на українську літературу (М. Вороного, Лесі Українки, О. Олеся). Не можна оминути визначної ролі в ідейній концепції драми Шевченкової філософії української ідеї, яка, на переконання О. Забужко, є унікальною формою синтезу філософської рефлексії з архетипами колективного несвідомого [91, с. 125]. Алюзії з поезії митця є численними, за допомогою чого драматург реалізує художню модель Шевченкового світу, утілену у властивих його коду образах, і таку, що має виключно мисленний характер, виступаючи носієм певної модальності [271, с. 115]. Підбиваючи підсумки про концептуальне для драматургії Є. Карпенка 1920-х рр. використання шевченківського дискурсу, слід підкреслити його міфологізацію, що передусім пов'язано з іконізацією самої постаті Кобзаря як носія міфу України, «...котрий, відтак, потрапив задати політично внесамостійненій

українській спільноті, поставленій перед загрозою зникання, деполітизовану, тобто суто духовну національну самосвідомість» [91, с. 145].

Проблема рабства, заявлена у вітчизняній літературі передусім творчістю Т. Шевченка, набуває в п'єсі оригінальної художньої інтерпретації. Прикметно, що події драми відбуваються в Америці, тож художній простір сповнений особливої знаковості. У цьому контексті символічно звучать рядки поезії О. Олеса: «Проклятте, розпач і ганьба! / Усю пройшов я Україну, / І сам не знаю де спочину, / І де не стріну я раба...» [111, с. 9]. Америка як знак, що усвідомлюється топосом свободи, паралелізується з простором рабської покори України, де «рабська душа» [111, с. 10], «рабами родились, по рабськи мислять, рабами й умерти хочуть» [111, с. 21]. Цілком імовірно, що сучасна драматургові «вільна» Америка сприймалась як своєрідний футурологічний образ України, варіація на тему можливого майбутнього держави, де сьогодні панують «кайдани і петля» [111, с. 7]. Отже, ці топоси зіставляються за принципом контрасту, де географічний чинник є вторинним, натомість визначальною стає їхня знаковість. Письменник свідомо уникає маркерів американської культури, тим самим зосереджуючи увагу на тому, що Новий Світ тут є лише простором-знаком, маніфестантом ідеї звільнення України від рабства. Хронотоп заявленого твору відзначається майже незмінністю, умовністю місця дії, адже у фокусі авторської уваги передусім перебуває масштабне соціально-політичне питання становлення нації, що тісно, проте не зовсім органічно з погляду стилістики, переплітається з любовною лінією. Наскрізна умовність художнього простору п'єси «Момот Нір» як характерна риса поетики «нової драми» суттєво посилює знаковість образу Америки, де зосереджено події твору.

Символічне наповнення універсуму «трагедії» «Момот Нір», що є одним із шляхів художнього «оздоблення», орнаментування відверто тенденційного тексту, відіграє важливу роль у його просторовій картині світу. Аналогічно до драматичної поеми «Білі ночі», Є. Карпенко протиставляє образи безмежності, які відрізняються наявністю або відсутністю твердої опори [259, с. 604], зокрема моря, що асоціюється з «холодною Америкою», і степу/поля. Зіставлення

простору України зі степом/полем є важливим у зв'язку з розкриттям у п'єсі ідеї революції як «Великої народної Косовиці». Контрастне протиставлення трагічної повсякденності життя з його мінливістю та непередбачуваністю реалізується в образах морської стихії та вищої реальності, що ототожнюється з небесним простором як виявом повноти буття, досягти чого можна лише шляхом духовного прозріння. Приміром, Логина й Момот неодноразово порівнюють власний стан закоханості з досягненням «неба, його зоряних шляхів» [111, с. 25, 37]. Лунарна символіка посідає значне місце в художньому світі «трагедії» (семантично близькими є образи сонця, місяця, зірок), що засвідчує звернення автора до міфопоетичної площини, семантики «верху». Відзначмо, що в драмі «Момот Нір» варіювання образів, дотичних до поетики символізму, набуває дещо поверхової інтерпретації, тож панує відчуття відсутності естетичної міри.

Заявлений митцем мотив рабства розкривається на декількох рівнях. Окрім соціально-політичної його інтерпретації (обмеження права української нації на самореалізацію), порушується також мотив так званої «духовної» залежності, коли людина виявляється поневоленою владою безособових сил (пристрастей, грошей тощо). Є. Карпенко, солідаризуючись із М. Бердяєвим [27], розкриває ідею онтологічної свободи індивіда, яка апріорі несе в собі образ вищого буття, а відтак, не може бути засобом ні для чого, оскільки має в собі екзистенційний центр і право на життя, яке заперечується цивілізацією, однозначно засуджує будь-яке обмеження цього природного стану людини. Дійові особи п'єси як розбудовники української незалежності зрештою виявляються полоненими пристрастями. Отже, усі намагання героїв послужитися «високої ідеї» становлення нації зрештою перетворюються на банальний мелодраматичний фарс. У зв'язку з мотивом неволі гостро порушено проблему денационалізації, тож не випадково Момот Нір називає «Євшан зіллям» засушені трави, привезені Логиною з України [111, с. 12]. Прозора інтертекстуальна паралель з однойменною поемою М. Вороного виявляється досить актуальним символічним закликотом драматурга до пробудження самосвідомості співвітчизників, які

зрікаються свого етнічного коріння, історичної пам'яті. У розкритті проблеми несвободи нації значне місце посідає мотив руїни як своєрідного «згубного впливу поневолення на розвиток хворобливих процесів внутрішнього розбрату й саморуїнації в середовищі національної еліти» [161, с. 185]. Момот Нір, як і ророчиця Тірца з твору Лесі Українки «На руїнах», передрікають відродження держави [111, с. 10], проте зі скептичних реплік Добродія проступає ще одна концептуальна в цьому контексті теза: подібне радикальне оновлення державності шляхом перевороту, громадянської війни та повстанських рухів приречене стати нічим іншим як новим руйновищем на теренах України. Письменник художньо паралелізує революційні події з полісемантичним образом страшної «руїни», що знищує людські життя й, головню, нівелює ідею самоцінності особистості, яка неминуче зазнає розчарування в примарних мріях кардинального оновлення світу.

Список дійових осіб п'єси «Момот Нір» репрезентує смислотвірні параметри поетики «нової драми»: умовність, узагальненість і знаковість образів [246, с. 536]. Афіша представляє вісьмох персонажів, про яких ітиметься в тексті: «Момот, Логина, Марта, Арсен, Добродій, Марко, Дід, Зрадник» [111, с. 5]. Спочатку митець подає імена центральних персонажів, із сюжетними лініями яких буде пов'язуватися виявлення загальної авторської концепції. Привертає увагу незвичність у їхньому номінуванні, наприклад, «момот» означає: 1) «заїка», 2) «бормотунь» [237, с. 443]. Іменуючи головну дійову особу як людину з вадами мовлення, драматург цим самим підкреслює утопічність такого соціального спротиву, у якому порушено комунікативний зв'язок між «пророком» і загалом, між адресатом й адресантом (порівняймо з гугнявим гудінням дудочки фальшивого месії Малахія Стаканчика, персонажа трагікомедії М. Куліша «Народний Малахій»). Іменування головного героя в заголовку та афіші суттєво відрізняється: в особливо ідейно навантаженій позиції титулу твору письменник доповнює ім'я «Момот» лексемою «Нір», що в перекладі з єврейської означає «рілля» (зоране поле) [77]. Зважаючи на те, що революційні події в тексті називаються «Великою народньою Косовицею» [111, с. 45], тобто паралелізуються з періодом збирання урожаю, прізвисько персонажа лише

посилює його роль як ідеолога національно-визвольного руху, так званого «жнеця» (або «косаря»); прозорою є біблійна алюзія, пов'язана з образом засіяного поля, широко представленого у творчості Т. Шевченка.

Стосовно імені Логина зазначмо, що воно, вірогідно, походить від іменника «логин», що означає «впале або зламане бурею дерево» [237, с. 374]. За допомогою семантики мертвого дерева, що буквально конотує смерть, автор підкреслює трагічний життєвий шлях жінки. Подібна символіка є наскрізною в драматургії А. Чехова, у якій, подібно до п'єс М. Куліша («Маклена Граса») та Є. Карпенка («Едельвайс», «Земля», «Осінньої ночі»), широко використовується аналогічний композиційний прийом – акцентуація образу занепакої рослини перед звісткою про загибель людини [35, с. 188]. Серед інших дійових осіб домінують надто узагальнені та умовні образи, що загалом є характерною рисою поетики «нової драми». Дід, який виявляється своєрідним «живим символом» старшої генерації, зображується в п'єсі громадянином, відданим справі визволення свого народу (символічно знімає з себе натільний хрест), натомість така його показова відданість (протягом решти сюжетної дії він намагається викупити пожертвований атрибут) зрештою в «трагедії» виглядає досить кумедно й дещо патетично. В образі Зрадника персоніфіковано безлику народну масу з рабською ментальністю [111, с. 43].

Окремої інтерпретаторської уваги заслуговує постать Добродія, який іронізує над спробами Момота об'єднати «рабів», але разом із цинізмом в його словах міститься й твереза оцінка ситуації, проте така його риса характеру ототожнюється з виявом інфернальних сил [111, с. 31]. Мотив продажу душі також реалізується у зв'язку зі згаданим персонажем, котрий виявляється постійним свідком подій як соціально-політичної, так і любовної сюжетної лінії й тяжіє до міфологічного образу Мефістофеля. Провідною характеротвірною рисою злісно-насмішкуватої натури цієї дійової особи є постійно наголошувана в психологічних ремарках іронічність, уїдливість: «з іронічним усміхом» [111, с. 10]; «тінню біля Момота, глухо», «рівно, вщипливо» [111, с. 22]; «криво посміхається» [111, с. 27]. Карпенківський Мефістофель протягом усього

розвитку сюжетної дії намагається спокусити головного героя, переманити його на бік зла. Невипадково на початку аналізованої п'єси автор увиразнює образ зміїного кубла як символу агресивної темної сили в людині. За допомогою уведення в семантично наголошеній позиції твору (I акт) мотиву спокуси письменник порушує важливе питання, яке прагнуть розв'язати персонажі: значення випробувань на життєвому шляху людини та ціна, яку вона готова заплатити заради досягнення «високої мети». Образ карпенківського Добродія, як і гетевський Мефістофель, неоднозначний: він розбещує душу, породжує темні інстинкти, можна навіть говорити про тонку межу подібної духовної спокуси з фізичною. Фактично саме він провокує конфлікт між Момотом і Марком (першого підмовляє продати портрет коханої заради порятунку побратимів в Україні, іншого ж підбурює помститися за нелюбов Логини). Ще однією суто мефістофельською рисою Добродія є скепсис, що виявляється у ставленні до національно-визвольного спротиву, ідеологом якого в «трагедії» є Нір: саме він навіює ватажкові сумнів і критичне, недовірливе ставлення до власного народу, переконуючи: «сами глядіть не поваліть себе, як це зробив і ваш народ» [111, с. 11]. Символічним є й те, що у фіналі драми на сцені залишаються лише Добродій та Дід як сценічні персоніфікації онтологічних категорій Добра та Зла.

Мотив кохання в п'єсі «Момот Нір» розкривається в образах Момота Ніра та його співвітчизниці Логини, які опиняються перед вибором: зберегти вірність почуттям чи пожертвувати собою в ім'я національного визволення. Конфлікт «кохання і обов'язок», як відомо, є визначальним для класицистичної літератури, він також активно порушується в драматургії 1920–1930-х рр. у зв'язку з окресленням колізії «любов і революція»: «Патетична соната» М. Куліша; «Яблуневий полон» І. Дніпровського; «Бунтар», «Родина щіткарів», «Підземна Галичина» Мирослава Ірчана; «Вантаж» Я. Галана тощо [227, с. 309–310]. Є. Карпенко для розкриття анонсованого семантичного ядра вдається до прийому символічного наповнення речового світу твору. На початку п'єси, ще до появи на сцені пані Логини, з'являється, точніше, уже діє, ключова художня деталь,

навколо якої будуть сконцентровані абсолютно всі події твору – портрет Логини, написаний сином Момота, художником Арсеном. У «трагедії», що загалом не характерно для драматичних текстів, подано опис картини, причому особлива увага зосереджується на психологічному портреті жінки: «Момот. <...> Я цим куточкам уст її – – не одну оддав уже ніч. (*Стримано запалюється*). Оцьому в них недокінченому усміхові, його глибині оцій, в яку чим довше вдивлятись тим вона ще глибшою стає... А ось... в очах... огню... світхватило б запалити...» [111, с. 8]. Зовнішність героїні фактично ототожнюється з естетичною цінністю, оскільки її врода сягає рівня певного непроминального зразка, абсолюту краси, що дає можливість засвідчити контекстуальні паралелі з новелістикою М. Яцківа («Серп», «Архітвір») [162, с. 74].

Центральний образ композиції картини виступає своєрідною моделлю «вищої реальності», конфлікт же, що розгортається через право володіння нею, виявляє одну з основних тез модернізму – ідею небуденної краси: «Добродій. Бо в ній же таки й справді щось є. Отак от, як почнеш у неї вдивлятись, то так і здається, що вона от-от заговорить, про ніким ще не чувану найглибшу таїну жіночої душі...» [111, с. 19]. Інтермедіальні зв'язки між текстами різних семіотичних площин можуть також здійснюватися через номінацію або семантичні асоціації з витворами світового мистецтва. Так артист Марко, споглядаючи портрет пані Логини, констатував її схожість з одним із кращих зразків італійського Високого ренесансу – шедевром Леонардо да Вінчі. Прикметно, що мистецтвознавці цілком обґрунтовано називають «Монну Лізу» «міфічним утіленням вічної жіночості», у якій «безмежне різноманіття людських почуттів і бажань, протидіючих пристрастей і намірів» [58, с. 301]. Портрет головної героїні, що мав фатальний вплив на долі Логини, Момота та його автора Арсена, стає емблемою мотиву двійництва: роз'єднаність оригіналу й художнього творіння в драмі Є. Карпенка символізує втрату гармонії та внутрішньої цілісності особистості (порівняймо з концепцією психологічного роздвоєння в романі «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда, якого цікавила ситуація зламаності й спотворення людської психіки в умовах вікторіанського ригоризму [181, с. 9–10]). Специфіка ж карпенківської

реалізації мотиву двійництва полягає в тому, що драматург не протиставляє оригінал і копію, натомість привертаючи увагу до суголосності внутрішнього й зовнішнього «Я» героїні.

Музикальність у художньому світі аналізованої п'єси підпорядкована передусім психологічному завданню. Драматург зображує крихкість внутрішнього світу Арсена, неординарної особистості, наділеної неабияким мистецьким хистом художника й музиканта. Музика тут відіграє роль своєрідного виразника внутрішнього стану персонажів, адже вона певним чином інтонує всі вчинки дійових осіб та є співзвучною до зміни їхніх емоційних станів [172]. Особливого семантичного значення набуває сцена, коли Момот Нір вирішує вбити Марка задля повернення проданої картини: «Логина. <...> (*Мовчать. Арсен, грає: про щось далеке, скорбне. Легенда. Хвиля. Гра стихає. Стихла. Нема. Логина нерухаючись*). Як у нього зараз вийшло – наче хтось умер... (*Луною*). Наче золота осінь, під мечем смерті – підожди, пі-ідо-ож-ди-и-и...» [111, с. 38]. Автор заторкує мотив смерті за допомогою звернення до аудіального начала, паралелізуючи життя людини зі звучанням музики. Символічним є й вибір інструмента, на якому грає Арсен: чорно-білі клавіші піаніно асоціюються з одвічним конфліктом між імперативами Добра та Зла, екзистенційним вибором між ними та мінливістю світу, важливими змінами, що зоріють на небосхилі «культурного» покоління, засліпленого новітніми ідеями.

Особливої інтерпретаторської уваги заслуговує звернення письменника до образу весни, який характеризується багатозначністю та поліваріантністю. Через семантику оновлення та відродження названий темпоральний образ паралелізується з революційними подіями початку ХХ ст., тому промовистою є інтертекстуальна паралель до мотивів української лірики 1920-х рр. (М. Вороного, Є. Маланюка, Є. Плужника, В. Сосюри, П. Тичини та ін.), просякнутої революційними настроями і сподіваннями. Маркерами, які безпосередньо пов'язуються з весною, є ім'я Момотової сестри – «Марта»; образ «бенкету весни» [111, с. 24], асоційований з Логиною; художній час твору – березень (ушанування річниці з дня народження Т. Шевченка). Зважаючи

на викладене, можна припустити, що художнє бачення революційних подій 1917–1918 рр. в Україні Є. Карпенком має риси ідеалізації. Посилення ролі героїко-романтичного стильового напрямку як своєрідного художнього вираження світосприйняття українського національного характеру загалом притаманне драматургії 1920-х рр. [175, с. 138].

У п'єсі «Момот Нір» наявні жанрові ознаки мелодрами, що відіграють значну роль у контексті актуалізації автором мотиву кохання. До таких рис передусім належить сцена втрати коханої людини: у фіналі твору Логина вчиняє самогубство, не витримавши тягаря власної невірності. Ще одним маркером названої поетикальної особливості можна назвати мотив перевдягання, пов'язаний з образом Арсена. За трагічним збігом обставин Момот стріляє у власного сина, сплутавши його з Марком – суперником за серце Логини. У тексті порушено типово романтичний мотив плавання (наприклад, балада Є. Гребінки «Човен»), який розкривається на декількох композиційних рівнях: сюжетному (артисти Логина та Марко припливають до Америки, син Момота залишає її у такий самий спосіб) та образно-символічному (порівняння людського життя з кораблем у морі: «Логина. <...> давай наробимо з трісочок корабликів та й будемо пуськати... Їх нестиме у невідомі краї, крутитиме ними, розбиватиме їх о кам'яні скелі... в найбільшій розмасі боротьби, щастя, захвату, радощів...» [111, с. 46]). Човен або корабель у романтичній літературі (творчість Дж. Байрона, В. Жуковського, О. Пушкіна, М. Лермонтова, Т. Шевченка), як відомо, символізує людське життя, що наближається до свого завершення. До мелодраматичних елементів «трагедії» належить також принцип групування персонажів, згідно з яким вони поділені виключно на «добрих» і «злих», що тісно пов'язано з гіперболізованим зображенням пристрастей [149, с. 435]. Так особи Момота, Логини, Марти, Арсена, Діда, котрі відрізняються вольовими рисами, стійкістю духу та відданістю своїй справі, умовно належать до світу Добра, тоді як інші – Марко, Добродій і Зрадник, виявляючи лише лицемірство, відсутність стійких ідейних переконань, відповідно, тяжіють до світу Зла. Як основний прийом драматичного жанру мелодрами автор використовує «гру

на почуттях» [14, с. 30]. Приміром, зіткнення Момота і Марка Вернислава супроводжується відверто гіпертрофованими, певною мірою мелодраматизованими колізіями: Марко, щоб помститися закоханим, шантажує їх портретом жінки, за повернення якої вимагає честі Момотової коханої. Дійові особи позбавлені психологічної динаміки, сповнені надмірної емоційності, їхні репліки часом звучать досить пародійно.

На композиційному рівні для цієї жанрової форми особливого значення набувають такі ознаки: наявність таємниці (Логина спочатку приховує свої почуття до Ніра, втеча Арсена), «фатальна» роль випадку (Момот випадково вбиває власного сина, а не суперника), впізнавання, перевдягання тощо. Особливої емоційної сили набувають також фінальні репліки персонажів (наприклад, сповнені трагізму передсмертні промови Логини [111, с. 47] та Момота, який щойно втратив сина й кохану), що є важливим мелодраматичним складником, оскільки репрезентують «останні “жагучі слова”» героїв [14, с. 35]. Прикметним у зв'язку з цим виявляється й сам принцип нагнітання емоцій, загальної напруги драматичного твору, що реалізується автором у фінальній сцені, коли Момот Нір, вражений смертю Логини, дізнається ще й про смерть єдиного сина і – під звуки гімну України помирає від туги. Натомість у тексті відповідно до канонів класичної мелодрами не відбувається формальної перемоги добродійності [193, с. 174], тож жанр п'єси Є. Карпенка не можна кваліфікувати як власне мелодраму. Драма «Момот Нір» за професійнішої режисури цілком могла би мати успіх в інсценізації, оскільки озвучені вище ознаки мелодраматизму завдяки доступності сприйняття ап'орі розраховані на уподобання масового глядача. Певною мірою стосовно цієї «трагедії» можна говорити про її наближення до так званого масового театру через «повторювальні» знаки, наочні мелодраматичні прийоми [193, с. 353].

Представлена письменником інтерпретація мотиву кохання, близька до символістської (про що додатково свідчать автотекстуальні перегуки з п'єсами «Білі ночі», «Едельвайс») та значно романтизована в поєднанні з відверто тенденційним звучанням історично-соціальної проблематики, створює ефект

стилістичного дисонансу. Недарма єдина відома на сьогодні рецензія О. Білецького (у статті Р. Пилипчука – Л. Білецького [199]) на постановку драми Є. Карпенка «Момот Нір», прем'єра якої відбулася 22-го квітня 1922 р., містила чимало критичних зауважень: «автор змарнував процес наростання трагічного в п'єсі, через те вид трьох трупів на сцені і серед них екзотична постать Діда з червоним прапором збуджує лише усмішку, а не серйозне переживання того, що змусило би в нашій душі повстати, коли ми бачимо на сцені Гауптмана, Ібсена, Метерлінка і Винниченка» [34, с. 197]. Театрознавець О. Боньковська, слідом за критиком, констатувала в аналізованому творі контамінацію ознак психологічної авантюрної драми та мелодраматичних елементів із «надто надуманою ідеєю патріотизму» [34, с. 197]. Інтерес автора до елементів авантюрності (гострий динамічний сюжет, пригодницькі ризиковані ситуації, принцип випадкового зчеплення подієвих рядів та зіткнення героїв), імовірно, був зумовлений популярністю жанру авантюрного роману в українській літературі у 20-ті рр. ХХ ст. (Ю. Смолич, М. Йогансен, Л. Чернов-Малошийченко та ін.) [148].

Викладене дає можливість стверджувати про певною мірою метафоричне використання драматургом щодо розглянутої п'єси жанрового визначення «трагедія», оскільки поетикальні особливості тексту не відповідають цій дефініції, проте в літературознавстві існує думка, що «мелодрама – завершена, мимовільна пародійна форма класицистичної трагедії, у якій максимально виділені героїчні, сентиментальні й трагічні сторони, примножені неочікувані розв'язки, впізнавання й трагічні коментарі героїв...» [193, с. 174]. Чи не єдиною характерною ознакою цього жанру слід назвати звернення автора до актуальної в політико-соціальному плані тематики. У цьому контексті доречно буде згадати зауваження І. Михайлина про те, що трагедія як жанр потребує не тільки своєрідного предмета, але й відповідного художнього висвітлення відображуваного [175, с. 6]. Ураховуючи вищезазначене, видова модифікація аналізованої п'єси – це драма з елементами мелодрами, оскільки в центрі уваги

митця перебуває також особистісна проблематика, а смерть персонажа є актом його власного внутрішнього рішення.

Т. Свербілова зазначає, що у ХХ ст. саме мелодрама була одним із титульних жанрів масової культури завдяки спрямованості на яскраву видовищність та орієнтації на нескладні психологічні емоції; відсутності інтелектуального навантаження; апеляції до загальнолюдських почуттів, що приваблювало глядачів і читачів різного ментального рівня – як масового, так й інтелектуально вимогливого [227, с. 84–85]. Названий жанр був актуальним для української літератури 1920–30-х рр.; через звернення до особистого життя партійної радянської особи, що, відповідно, протиставлялося тогочасній офіційній настанові на нівелювання індивідуалістичної свідомості нового колективу, вона «була майже єдиною захисницею природного, людського в людині – того, що протистоїть парадному офіціозу зборів і мітингів» [227, с. 307–308] (наприклад, це п'єси В. Винниченка («Молода кров», «Співочі товариства», «Базар», «Брехня», «Пригвожені», «Гріх»), І. Кочерги («Викуп», «Майстри часу», «Підеш – не вернешся»), Я. Мамонтова («Архітектор Шалько», «Своя людина»), О. Корнійчука («Платон Кречет»), М. Куліша («Зона», «Закут») тощо.

«Трагедія» «Момот Нір» разом із тим позначена впливом поетики «нової драми», зокрема через вияв у ній епічного начала, наприклад, розширених ремарок. На думку О. Страшкової, однією з причин такого явища міжродового синтезу є те, що дійова особа п'єси, подібно до персонажа прозового твору, постає в системі різноманітних зв'язків – історичних, соціальних, морально-етичних, психологічних тощо, відтак, у драматургії посилюється аналітичне начало [246, с. 497]. Розгорнуті ремарки також виконують роль важливого засобу характеротворення, подібно до мовлення як вияву дії та вчинків персонажів, оскільки передають психологічний стан особи, котра усвідомлює фатальність власної помилки. Стосовно ремаркового тексту п'єси «Момот Нір» слід зазначити, що він здебільшого виконує свою пряму функцію – інформувати читача про переміщення дійових осіб у просторі, проте заявлені в останньому акті ремарки «мовчання», «тиші», поєднуючись із численними фігурами умовчання,

ніби призупиняють основну сюжетну дію, підкреслюючи екзистенційну розгубленість людини перед неминучістю смерті. За допомогою оксиморонного виразу «гомін тиші» драматург апелює до експресіоністського прийому нагнітання емоційної напруги до критичної точки, коли індивід опиняється в межовій ситуації і сприйняття ним дійсності кардинально змінюється. Символічно, що під час розмови з Момотом, якого жінка повинна зрадити з іншим, навіть мовчання для неї є гучнішим і промовистішим від крику: «Логина. *(У тон мовчанці)*. Як хочеться про все забути, спочити. Момот. *(У тон Логині)*. Вона набита? *(Показує очима на рушницю)*. Логина. Мовчим. Хай буде гомін тиші...» [111, с. 38].

Промовистим є образ настінного годинника, який зупинив свій хід («Логина. Я сама. Ти лишайся. Жди... Без неї я не вернуся. *(Жагуче цілує Момота. Торонко зводить очі на стінного годинника, Швидко)*. Момоте... *(Іде до годинника і незграбно розгойдує маятника)*. Вони давно стали? ...» [111, с. 43]. Автор за допомогою цього символу плинності часу, руху життя виражає його призупинення, смерті, тож цілком передбачено, що у фіналі твору реципієнт дізнається про загибель закоханих. Відзначмо, що Є. Карпенко вже звертався до образу годинника як потужного ритмотвірного чинника композиції п'єси та маркера смерті (наприклад, у драмі «В долині сліз»). Зіставлення мотивів часу та революції крізь призму мистецького осягнення дійсності обігрується також у «Майстрах часу» І. Кочерги. Серед інших символів, що у творі пов'язуються з мотивом смерті, слід назвати також автотекстуальний образ цвяхів, якими головні дійові особи прибивають щойно повернений портрет Логини [111, с. 45].

До інших епічних елементів аналізованої драми належить прийом представлення події через оповідь [246, с. 497–499], тому в тексті наявні сцени з елементами оповідності. Наприклад, у п'єсі відсутня сцена, у якій Нір здійснює злочин, тож читач/глядач дізнається про вбивство з репліки персонажа [111, с. 40], що дає можливість авторові втримати драматичну інтригу та реалізувати прийом нагнітання емоцій у кульмінаційній частині твору. Прямим виявом епічного начала є введення до композиції драми одного з давніх жанрів

епосу – казки. Митець художньо обігрує семантично навантажену сцену, коли Логина повідомляє коханому про власну зраду «з великої любові до рідного краю» [111, с. 46], паралелізуючи сповідальну репліку жінки з казковою історією. Специфічна ознака анонсованої казки – її перформативна спрямованість у тексті [116, с. 164]. Так легенда про відважну дівчину, яка віддала свою честь задля порятунку батьківщини, є своєрідним парафразом сюжетної лінії, пов'язаної з Логиною, що репрезентує події постфактум (адже на момент зізнання героїні зрада вже відбулася). Отже, така вставна новела, уведена в драматургічний текст, справляє значний вплив на емоційне передчуття низки фатальних подій, як-то вбивство батьком власного сина, самогубство Логини тощо.

Аналіз поетики драми «Момот Нір» виявив композиційні недоліки й засвідчив стилістичний дисонанс від негармонійного поєднання широкого комплексу порушених проблем (питання українського національно-визвольного руху, особистісна лінія) та художніх засобів, що свідчить, на нашу думку, про естетичну слабкість п'єси. Жанр твору – драма з елементами мелодрами, якій властиві такі риси: гостра інтрига, наголос на зображенні почуттів і пристрастей, мотив перевдягання, спрощене групування персонажів, наявність таємниці, вирішальна роль випадку, пародійне звучання емоційно наснажених реплік дійових осіб тощо. Доведено наявність у тексті рис «нової драми» (тенденції до епізації, незмінність місця дії, використання численних фігур умовчання тощо), засвідчено апеляцію до символіко-поетичної площини (лунарна символіка, образи моря, степу, годинника, «гвіздка» тощо).

Серед перспектив подальшого дослідження драматургії Є. Карпенка – специфіка реалізації мотиву очікування в одноактних п'єсах «Святого вечера» й «Осінньої ночі», які є квінтесенціями художньої майстерності драматурга, ідейного спадкоємця принципів символістського театру.

## 4.2 Особливості реалізації новодраматичного конфлікту в одноактних драмах «Святого вечера», «Осінньої ночі»

Об'єктом літературознавчого аналізу останнього підрозділу є одноактівки Є. Карпенка «Святого вечера» та «Осінньої ночі», спільний аналіз яких зумовлено подібністю жанру, композиції, системи мотивів, концепції персонажа тощо. Драматурги кінця XIX – початку XX ст., намагаючись відобразити момент розвитку дійсності, що стрімко змінювалася, звертаються до малих жанрових форм, які уможлилювали без необхідності показу широкого тла подій, залучення значної кількості дійових осіб відтворення мінливої картини тогочасної дійсності [146, с. 185; 289]. На переконання Н. Малютіної, подібна запитаність одноактної драми в літературі цього періоду зумовлена «її здатністю стати формою авторського експерименту, провокації в умовах реінтерпретації родо-жанрових кодів. Стисла, абстрагована структура одноактівки відбивала тенденції, стереотипи, прийоми, характерні для епічних та ліричних жанрів доби, і водночас дозволяла розширити сфери їх вжитку, оскільки ці недраматичні засади ставали катализаторами драматичної дії в умовах її дефункціоналізації» [159, с. 315]. П'єси Є. Карпенка «Едельвайс», «Святого вечера» та «Осінньої ночі», датовані 1920-м р., органічно вписуються в художню парадигму «новітньої драматургії», оскільки тяжіння до малих жанрових форм є однією з особливостей поетики цього явища [159; 289]. До основних жанротвірних рис одноактівок митця належать: невеликий обсяг, зосередженість драматичної дії навколо одного епізоду, так звана однолінійність та відсутність сюжетної динаміки [159; 289]. В основі фабули обох аналізованих п'єс – подібний символістський автотекстуальний сюжетотвірний мотив очікування, відмінним є лише об'єкт сподівання: самотня Мати та її невизнана соціумом «невістка» зі «Святого вечера» очікують на приїзд Сина та «чоловіка», а весь світ – на прихід Спасителя; родина з «Осінньої ночі» – на повернення батька, котрий вирушив за лікарем для порятунку помираючої матері.

Заголовок п'єси «Святого вечера» маніфестує зв'язок тексту з традицією «святочної прози» як одного з різновидів календарно маркованої

літератури (творчість Ч. Діккенса; М. Лєскова, А. Чехова, Максима Горького, Л. Андрєєва, Ф. Сологуба; Олени Пчілки, Панаса Мирного, М. Коцюбинського та ін.). Темпоральна модель у подібних текстах виконує сюжетотвірну функцію за допомогою інсценізації небуденної події – свята Різдва Христового. Релігійне свято, яке за своєю суттю відтворює процес первісного світостворення, «переносить» його учасника у вимір сакральної повноти [80, с. 57], в умовах якої особа отримує впевненість у здійсненні мрій, тож не випадково одним з основних мотивів «святочної» літератури є мотив дива, звідси звернення до фантастики [140, с. 4]. Названі канони «святочної» літератури, зокрема її притчевість, повчальність, наявність щасливого фіналу, у контексті дослідження заявленого драматичного твору посилюють наявні в ньому ознаки параболічності. Разом із тим, названа особливість є однією із засад брехтівського епічного театру з його частотним використанням запозичених сюжетів та персонажами-алегоріями [193, с. 433–434]. Драматургія Є. Карпенка теж значною мірою епізувалася за рахунок розповідності «на сцені» на тлі практично повної безподієвості, статичності драматичних ситуацій. Такий своєрідний ефект «очуження» (перетворення дії на оповідь) виявляв і новий тип драматичного конфлікту, що поставав як гостре зіткнення хибних та істинних уявлень про безглуздість людського існування, репрезентантами яких є дійові особи.

П'єса «Святого вечера», подібно до драми-параболи як жанру з «подвійним дном», сприймається у двох семантичних площинах: безпосередньо сюжетній, обмеженій рамками простору й часу, і у сфері «моральності», підтексту, що дає можливість проводити паралелі з сучасністю [193, с. 216]. Драму-параболу, «зменшену модель нашого світу» [193, с. 216], також визначають як «повчальну п'єсу без моралі». Основою сюжету (безпосереднім планом) у тексті Є. Карпенка є драматична ситуація, що через неприїзд Сина завершується глибоким розчаруванням Матері, проте автор паралелізує її до центрального новозавітного сюжету – очікуванням людством народження Христа Спасителя, цим самим порушуючи новодраматичний конфлікт «людина й Стіна». У названій одноактівці через побутову проблемно-тематичну площину проступає «інше дно»: відступ

від канону «святочного жанру», характерний для доби модернізму [75, с. 249], оскільки через уведення міфопоетичної площини письменник заторкує передусім філософсько-онтологічний рівень проблематики. Така двоплановість тексту позначається й на розумінні образної системи твору: просторовий образ злиденної селянської хати з дахом у дірках асоціюється з мотивом печери, у якій повинна була народити Марія. Невипадковими в п'єсі є й уведення постаті чередника, що ототожнюється з пастухами, які першими прийшли вклонитися новонародженому Христові; лунарної символіки, зокрема образу зірок, які подібно до Віфлеємської зірки ніби «сповіщають» про довгоочікувану новину – таїну безвісти. Сповнена авторської іронії, ефекту «зниження» й сцена приїзду Селянина II з «подарунками» від Сина, що пов'язується з мотивом піднесення волхвами дару Ісусові: замість золота як символу влади, ладану, знака високої гідності, та смирни як маркера спокутувальної жертви він привозить – бублики, чай і «сахарь». Мотив їжі, заявлений у цьому епізоді, конотує «наїдання» як ключову життєву філософію міщанського світу, до якого тепер належить колишній виходець із села: «Селянин. <...> Увесь у блискучих гудзиках. Чуб нащетинений, “йоржиком” таким... А руки прямо, як у справжнього пана – білі, білі. На мизинцеві вже й нігтя отакого завів...» [113, с. 14–15]. Таке звернення до соматичного коду (прийом скульптурно-живописної, зримої виразності при змалюванні зовнішності персонажа) дає можливість розкрити проблему видозмінення людської свідомості під впливом соціального середовища (аналогічно до драми «В долині сліз»). Митець філігранно, іронічно фіксує поступове знеособлення такого світу під владою матеріальних об'єктів, що автор передає за допомогою метонімії: «Селянин. <...> підійшла там при мені до нього якась “шляпа”, з цілим гусячим крилом...» [113, с. 15]. Представлене нашарування християнських знакових образів на побутову площину дає змогу викристалізувати концептуальну для всієї драматургії 1920-х рр. Є. Карпенка опозицію тілесного й духовного, що реалізується через профанацію об'єктів очікування.

У «святочному» тексті фігурують фактично три образи Синів: Син Божий, Син Матері й позашлюбний син Покритки, який стає об'єктом зневаги й глузу, дзеркалом негуманності суспільства [56, с. 90]. Подібно до неоціненості людством багатства духу, скарбів Царства Небесного, що відкрилися з приходом Сина Божого, автор заторкує мотив абсурдності очікування оновлення життя виключно через площину матеріального (сподівання Матері та Покритки на приїзд сина як порятунку від злиднів, визнання соціумом позашлюбної дитини тощо), тож логічно, що фінал цієї історії є драматичним. Письменник зіштовхує дві семантичні площини – вивищене й буденне, формулюючи цим самим трагічно-іронічний погляд на історію людства з його несправдженими надіями й сподіваннями, укотре порушуючи мотив приреченості світу. Є. Карпенко, звертаючись до біблійного коду, порушує в п'єсі тему всепрощення, материнської любові. «Прихід» Сина як своєрідна матеріалізація дива для Матері так і не відбувається: довгоочікуваний «спаситель» в одноактівці «Святого вечера» (позасценічний персонаж) виявляється одним із типових провінціалів-підкорювачів міста.

Мотив дитини як уособлення первозданної чистоти, унікального духовного «зору» порушено в обох заявлених для аналізу творах митця. У фіналі п'єси чи не єдиними, хто фігурує «на сцені», є діти, сини: Хлопя зі «Святого вечера», залишаючи оселю померлої «бабусі», через поспіх губить шапку; Хлопець із «Осінньої ночі» відмовляється йти «до людей» та інтуїтивно відчуває присутність Смерті. Така суто символістська інтерпретація образу дитини-передвісника споріднює твори Є. Карпенка з драматургією М. Метерлінка, зокрема з одноактівкою «Сліпі», у якій саме крик немовляти сповіщає про смерть священика. Окреслений таким чином мотив ворожості світу до дитяти вводить аналізовані одноактівки митця в широкий контекст літератури доби модернізму (Болеслав Прус, А. Чехов, В. Стефаник, В. Винниченко та ін.). Письменники демонструють буття дитини у світлі глобального катастрофізму, відчуття нею абсурдності життя та самотності, зайвості в ньому, відповідно, зображують різноманітні форми дитячого протистояння такому «дорослому», позбавленому

гуманності соціуму тощо [37, с. 42]. Порушений мотив «безбатченка» (творчість Т. Шевченка, Панаса Мирного, М. Яцківа та ін.) разом із тим задає другий план одноактної драми: через розкриття ідеї загальної невлаштованості світу, безвиході порушується типовий модерністський мотив сирітства, богозалишеності людства. Підкреслимо, що богоборчі мотиви, безпосередньо вербалізовані в п'єсах «Земля» (1921 р.) та «В долині сліз» (1921 р.), за допомогою апеляції до міфопоетичної образності в аналізованих одноактівках генеруються проблемою богозалишеності людства. Своєрідність карпенківської інтерпретації мотиву богозалишеності полягає в тому, що Бог як моральна стримувальна сила нерідко виявляється зайвим у світі «надлюдини», «вільної» від стереотипів і моральних догм.

У досліджуваних одноактівках сценічно втілений мотив стіни (драматичні ситуації розгортаються біля будинку) символізує зростання безодні між героєм та буттям, покинутість людства Отцем Небесним, сирітство, тож «порятунку», «воскресіння», єднання зі світом і людьми, як у «календарних» жанрах [221, с. 15], у п'єсах Є. Карпенка не відбувається. Митець із трагічною іронією зображує намагання членів родини порятувати тяжко хвору матір («Осінньої ночі»): батька, який вирушає по допомогу, заарештовують у дорозі; німецький Дід не має фізичної можливості дістатися до лікаря, Рятівник, який зрештою приїздить до оселі, запізнюється, констатує смерть хворої. Єдиним, що, на думку митця, залишається індивідові в умовах жорсткої «регламентації» буття неминучою кінецьністю – сповнене страху, неспокою, гнітюче очікування власного кінця у стані постійного зіткнення з оточуючим її Невідомим: «Сліпа. <...> Чому ж по мене ти, смертонько, не приходиш? <...> Коли вона по мене прийде? ... Де край моїм мукам? ... Кому я потрібна? ...» [112, с. 15]. Відтак, символічна стіна як непорушний мур між особистістю й Долею немов розполовинює її буття, чи-то захищаючи від безодні Невідомого як утілення хаосу, смерті чи, навпаки, стає знаком присутності Бога в житті людини.

Мотив сирітства, заявлений у художньому світі одноактівок «Святого вечера» та «Осінньої ночі», посилюється відчуттям холоду, що супроводжує персонажів,

відсутністю тепла, – фізичного (образи хати, пронизаної холодом, греблі, снігу, криги, померзлих рук тощо), душевного (образи самотніх Матері, Покритки й Хлопя) та духовного (екзистенційна туга за Богом як уособленням повноти буття, екзистенційна розгубленість через зневірення). Мотив холоду заданий як часом подій (темпоральні образи зимової та осінньої пори), що семантизовано вже на рівні заголовків, так і емоційним станом персонажів. Митець за допомогою звернення до календарної образності маніфестує передчуття смерті в тій «пограничній» дійсності, де людина мислиться точкою єднання кінченного й нескінченного. Осінь як пора, коли все відмирає в природі, є своєрідною персоніфікацією тієї всепоглинаючої туги, що охоплює індивіда – заручника дійсності, у якій панує недосконалість, туга за Богом, «одвічний сум» [112, с. 7]. Осінній світ безнадії та запустіння, спричинений крахом ілюзій та сподівань родини, художньо змодельовано також у п'єсі «В долині сліз».

Апеляція до сезонної образності загалом є концептуальною для драматургії Є. Карпенка, оскільки дає можливість передати всю мінливість, нюансованість станів людської душі, зокрема, за допомогою «антропонімізації» явищ природи. Песимістична тональність, задана на початку аналізованих творів у паратексті через зображення зимового чи осіннього пейзажів, художньо анонсує подальші трагічні події. Наприклад, в одноактвці «Осінньої ночі» (*«Двір бідности і злиднів. Обідрана хата. Похилий тин. У глибину посунув і пропав у млі город. <...> У зільникові Осокори. Шелестять пожовклим листем. <...> В хаті примеркле світло. Небом сунуть осінні хмари. За ними, далеко на заході – скорбно заходить місяць»* [112, с. 7]), зображуючи символіку відмираючої рослинності («стовбури позрізаних сояшників», «бурян», «усохла вишня» [112, с. 7]), образи осінньої природи, котра прощається з життям, автор сугерує настрої-тривоги від передчуття неминучості смерті, передрікаючи майбутнє вимирання родини. Із подібною семантикою пов'язується також двічі заявлений у творі образ усохлої вишні [112, с. 7, 12], що прямо асоціюється з постаттю недужої матері. Прикметним є й те, що драматург у тексті озвучує причини такого вимирання дерева, актуалізуючи автотекстуальний мотив наїдання: «Сусіда. І чого б оцій

вишні було всохнути? Дід. Гробаки її піділи» [112, с. 12]. Такі ліризовані картини, що нюансують стан душі ліричного героя, є нічим іншим як «пейзажами душі» (порівняймо з лірикою П. Верлена; новелами «Камінний хрест», «Озимина» В. Стефаника; повістю «Fata morgana» М. Коцюбинського; новелою «Осіння неділя в касарні» М. Яцківа тощо). В одноактній драмі Є. Карпенка «Осінньої ночі» особистість перебуває у стосунках зі світом, який сповнений глибокої онтологічної трагічності через неможливість уплинути на відкриту шляхом містичного досвіду буттєву істину. Таке відчуття безвиході, а отже, й абсурдності існування, споконвіку визначене для індивіда, супроводжує його протягом усього життя. Невипадково письменник визначає жанр твору як «трагедія», що зумовлено, на нашу думку, апеляцією до метерлінківського принципу трагізму повсякденного буття. Відтак, центральне місце в мотивній системі драматичного тексту Є. Карпенка, як і в поезії П. Верлена, посідає суто символістський мотив туги, що тісно пов'язується з «риторикою депресії», провідними екзистенційними категоріями якої є порожнеча та нікчемність вульгарного існування [247, с. 21].

Концепція персонажа в студійованих п'єсах передбачає показ особистості в стані глибокого одвічного незадоволення дійсністю, осягнення життя як нескінченного безглузлого нудьгування. Дійові особи постають незмінними у своїй статичності, навіть апатичними до існування, вони стають відображенням світу, що, за словами Л. Колобаєвої, «видозмінюючись у своїх масках, насправді лише повторюється, повертається до самого себе» [123, с. 83]. Відзначмо, що мотив туги від недосконалості дійсності, порушений у драматургії митця, є одним із лейтмотивів творчості символістів (Ш. Бодлера, П. Верлена, Ф. Сологуба, О. Блока, А. Белого, В. Соловйова, В. Брюсова; оригінальною є його інтерпретація А. Чеховим [205, с. 20]). Персонажі драматичних текстів Є. Карпенка озвучують свої мрії та сподівання, що мали б наблизити їх до істинного, сповненого повноти буття, проте неможливість досягти бажаного ідеалу обертається для них очікуванням на гостю їхньої оселі – Смерть. Письменник, зреалізовуючи символістську концепцію «одвічної туги», глибокого суму та відчаю особистості, укотре торкається мотивів абсурдності, божевілля (як і у творах «Земля»,

«В долині сліз» тощо). Світ «володіння», що базується виключно на задоволенні елементарних інстинктів, за авторською концепцією, зрештою є приреченим, тому людина в ньому неминуче потерпає від гнітючої туги за «вищою» реальністю.

Індивід апріорі перебуває в очікуванні порятунку, шукаючи його в коханні («Едельвайс», «Білі ночі», «Момот Нір»), накопиченні («Земля»), здобутті належного соціального статусу («В долині сліз»), очікуванні відновлення родинного щастя («Святого вечера»), сподіванні перемогти смерть («Осінньої ночі») тощо, проте названі варіанти шляхів порятунку виявляються незреалізованими. Людина в п'єсах, позначених впливом естетики символізму, це вже не особа-звір, яка зрештою вполювала саму себе («В долині сліз», «Земля») і конає від байдужості, усвідомлення безодні власного «Я», вона вже не прагне бунту й не здатна на нього. Одноактівки Є. Карпенка «Святого вечера» й «Осінньої ночі», яким певною мірою властиве наслідування творів «Непрохана» та «Сліпі» М. Метерлінка, також можна кваліфікувати як «драми очікування», оскільки в них заявлено мотив пасивного очікування людством смерті, точніше – томління за нею як порятунком від трагічності буття, звідси мотиви втоми від життя (бажання смерті персонажами є панівним у п'єсі «Осінньої ночі»). Заявлений мотив у текстах Є. Карпенка також посилюється домінуванням граматичної категорії майбутнього часу, що засвідчує ілюзорну націленість особи на прийдешнє, поряд із втратою здатності бачити себе в минулому та сьогодні. Відтак, за допомогою обігрування ідеї трагічної повсякденності життя індивіда, котрий, власне, є лише пасивним знаряддям у руках сліпої долі [6, с. 299], митець утверджує апокаліптичні сентенції, адже альтернатива безглуздості дійсності здебільшого відсутня або неприйнятна дійовими особами.

Панівну атмосферу невідворотності смерті, задану часопросторовою моделлю твору, посилює зорієнтованість на стихійність природного світу як своєрідну метафоризацію процесів душевного стану особистості (страхи, туга, надії, розчарування): наприклад, образи морської та степової безодні («Білі ночі»), непорушних альпійських гір і нестримного вітру («Едельвайс»), лунарна

символіка («Момот Нір»), міфологеми землі, води та вогню («Земля», «В долині сліз») тощо. Одноактівка «Осінньої ночі», порівняно з п'єсою «Святого вечера», характеризується різноманітнішим образно-метафоричним планом (образи місяця, вітру, коней, зрізаних соняшників, усохлої вишні тощо). Вітер через семантику шаленості паралелізується до принципово незвіданого, сповненого перестороги земного життя, світу, який насправді є не тим, чим здається. Показово, що вже на початку твору автор персоніфікує цю природну стихію [112, с. 7], сугеруючи настрій занепокоєння від настання непередбачуваних, трагічних змін у житті персонажів. Ще одним міфологічним образом, асоціативно пов'язаним зі стихійністю вітру, бурі, мотивом переходу, темними силами [261, с. 201–202], є образ коней, що з'являється в тексті у зв'язку з потребою привезти лікаря для порятунку хворої. Коні як багатозначний символ неперервності існування в п'єсі Є. Карпенка виявляються немічними («Та й коняка... Яка вона в нас... на трьох ногах...» [112, с. 8]; «У вас вони теж... не швидкі... Драбини, кістяки» [112, с. 11]), нездатними здійснити свою безпосередню функцію швидкого переміщення, що додатково посилює мотив приреченості.

Прикметним є введення до художнього світу аналізованих творів фольклорних образів Сичів і Осокорів, що асоціюються з нечистою силою [261, с. 346] та повноправно виконують функцію дійових осіб, що вказано в афіші. Відзначмо, що названий орнітологічний символ також широко представлений у Шевченківському поетичному коді у зв'язку із семантикою містичного посередника між реальністю та метафізичною сферою [56]. Невипадково автор в обох одноактних драмах використовує саме форму множини (Сичі та Осокори), підсилюючи цим самим негативне значення образів, навіюючи тяжке відчуття всюдисущості настроїв суму, самотності та неможливості уникнути зустрічі з проявами Ніщо. Попри те, що названі метафоризовані образи птахів та рослин виконують роль співрозмовників деяких дійових осіб («Осокори. (У відповідь Хлопцеві, скорбно). Ш-у-у-у-у-у, ш-у-у-у-у-у, ш-у-у-у-у-у...» [112, с. 16]) й слугують знаками-попередженнями майбутньої небезпеки для людини («Сич. (Десь на покрівлі, тужно, віщуючи). Пггу-у-у-у-у...» [113, с. 14]),

своєрідними маркерами інтуїтивного світу, вони також створюють своєрідну аудіальну картину п'єси. У дослідженні Н. Малютіної йшлося про «мелійну» будову одноактівок Є. Карпенка, що «...набуває символічної сутності у драматургії переживань... не лише через образне наповнювання, але і закономірності архітектоніки драматичного висловлювання» [158, с. 310]. Отже, важлива смислотвірна роль ритміко-інтонаційної організації творів належить саме образному наповненню, зокрема природному світу. Тенденція до персоніфікації природи – концептуальна для всієї драматургії Є. Карпенка (наприклад, ремарки п'єси «Земля», «Едельвайс» тощо). Згадана особливість є властивістю поезики модернізму, що споріднює твори митця з драматургічною традицією М. Метерлінка, Лесі Українки, О. Олеся, С. Черкасенка та ін. Зазначмо, що «антропонімізація» природних явищ пов'язується ще з первісним сакралізованим мисленням людини, що фіксується в міфології, проте введення до драматичного тексту, написаного на початку ХХ ст., зазначених образів має свою особливу функцію – сугестування. Сугестивність безпосередньо впливає на реципієнта поза рамками його раціонального мислення [105, с. 128], тобто, оприявлена в літературному тексті, вона, як і в музичному творі, лише створює настрій, але жодним чином не вербалізує явища. Відтак, у художньому світі одноактних драм Є. Карпенка «олюднені» природні образи (Сичі, Осокори, образи-символи мертвої рослинності тощо) на рівні підтексту задають атмосферу невідворотності смерті.

Ще одним не менш важливим засобом мелійної організації одноактівок митця є принцип паузації [158, с. 310]. Використовуючи численні паузи та умовчання як тимчасові перерви у звучанні мовлення, голосу персонажів, драматург досягає ефекту його уривчатості, паралелізуючи таку організацію висловлювання з ускладненим диханням людини: «Мати. (*Турботно*). Ну, якже... І людьми переказував, і в листі стоїть, що ж буде, буде... Не одмінно... Щоб ждати його з вечерею... А п'ютьмо. (*Слухають.*)» [113, с. 6]. Особа, охоплена тугою, що роз'ятрює її душу, природно прагне виговоритися, звідси посилена монологічність і сповідальність, проте найгнітючіше, як відомо, є невимовним

і на вербальному рівні втілюється за допомогою прийомів умовчання. Можна говорити про звернення письменника до метерлінківської концепції «активного мовчання», згідно з якою слово як матеріальна субстанція не може бути вираженням чистої духовності, відтак справжнє спілкування між людськими душами здійснюється лише в німуванні, яке є набагато промовистішим за звичне говоріння [309, с. 14–15]. Практично кожна репліка в одноактвіці «Осінньої ночі» містить цей художній прийом, що створює ефект недомовленості та провокує реципієнта на співтворчість, співрозмову, таким чином, констатуємо одну з ознак символістської поезики – визначальну роль співучасті читача в інтерпретації тексту [312, с. 207].

Зазначена особливість мовлення дійових осіб разом із тим суттєво ускладнює сприйняття твору (особливо його сценічну інтерпретацію), оскільки репліки не виконують інформативної функції, перетворюючись виключно на «езотеричне містичне мовлення» [158, с. 272]. Сказане персонажами немов віддзеркалює хаотичний процес внутрішнього монологу особистості у стані глибокого екзистенційного напруження (подібно до джойсівського «потоків свідомості»). Діалоги «слухати й не чути» лише підкреслюють самотність індивіда перед зустріччю з «незвіданим», що виявляється в граничних ситуаціях (наприклад, хвороби, смерті тощо). Письменник наголошує, що навіть сила любові не здатна об'єднувати, рятувати людей, яскравим прикладом чого може слугувати розмова між колишніми коханими – Матір'ю і Селянином І: Селянин. <...> Гукали, що-духу своїй долі, аби вона нас до смерті не покинула... Хе... цілувались... (Замовк. Довга мовчанка). Мати. А він усе не їде. Селянин. Ото ж власне. Мати. Бо це ж не близько <...> Селянин. З хлібом же я в тебе вже був... розрали, розлучили <...> Мати. Як багато зірок...» [113, с. 12]. Процитована вербальна ситуація ілюструє ще одну характерну рису поезики символістського театру – принцип «другого діалогу», згідно з яким, паралельно до суто інформативного діалогу розгортається ще один, немов «непотрібний», присвячений, на перший погляд, зовсім неважливим, другорядним темам, натомість він є особливо ідейно навантаженим, оскільки саме в ньому персонажі висловлюють невимовне,

сутнісне. Отже, констатуємо ще одну особливість одноактних драм, відзначену М. Малютіною, ефект семантико-композиційного парадоксу, коли ремарки стають більш промовистими за репліки дійових осіб, компенсуючи всі змістовні (сценічні) недомовленості.

Показовою в контексті реалізації драматургом мотиву смерті є й акцентуація добової образності та лунарної символіки. Ніч, яка в символістській традиції пов'язується з образом сну як відгомону Смерті (що зафіксовано на міфологічному рівні), є найулюбленішим темпоральним моментом автора, адже так чи так події, що розгортаються в різних п'єсах, набувають свого апогею саме о цій порі: у драматичній поемі «Білі ночі» центральною є сцена містерійного свята Казкової Ночі; у цей же час загострюється криза в родинах Трохима («Земля») і Тата («В долині сліз»); фатальні події із життя українських переселенців в Америці також відбуваються в цей період доби тощо. У символістському розумінні «ніч, її жахи та аромати, вся таємничість і похмура краса несе в собі ідею незвіданості та мороку життя, ідею “великої таємниці” буття» [304, с. 147]. У Є. Карпенка цей часовий образ, заявлений уже в заголовковому комплексі («Білі ночі», «Святого вечера», «Осінньої ночі»), має амбівалентну семантику. Він виявляється своєрідним символом блукання особистості у світовій «незвіданості», безодні ночі як символу Ніщо, настання ж світанку знаменує для дійової особи його трагічну розв'язку. Митець знову-таки підкреслює марність будь-яких очікувань персонажів на порятунок від гнітючої реальності, оскільки навіть ранок у художньому світі його драматургії, попри традиційну семантику пробудження, прозріння від полуди ночі, маркує єдиний вихід із абсурдної дійсності – смерть. Наголосимо, що художній час виявляється чи не єдиним засобом динаміки аналізованих одноактівок, оскільки в умовах пасивного очікування бажаного дійовими особами єдине, що змінюється, це час, що невпинно наближає фатальний кінець (крах надій та сподівань самотньої Матері, Покритки, смерть хворої жінки). Ключовим в одноактній драмі «Святого вечера» є образ зоряного неба як символ бездонності та недосяжності надій і сподівань людини, тоді як у п'єсі «Осінньої ночі» нічне небо, на якому «скорбно

заходить місяць», уже є негативним конотатом і маркує відчуття присутності смерті. За Є. Карпенком, людство виявляється «жертвою» невідомих фатальних сил, відтак, життя особи уподібнюється до тендітного випадкового мерехтіння небесних світил, які безцільно перебувають під владою байдужої ночі [304, с. 299]. Тож нерішучі спалахи зірок, які нездатні запалати вповні, уособлюють апіорну нездатність індивіда досягти своєї буттєвої повноти. Отже, мотиви стіни та холоду в заявлених для аналізу текстах, поєднуючись із образом зоряного неба як інваріантом безодні, посилюють відчуття катастрофізму буття. Оскільки небо як символічний маркер недосяжного «горнього», вищого світу значно дистанційоване від людини (цим самим митець знову-таки підкреслює глибоку онтологічну самотність індивіда, розрив з істинним буттям), звідси мотиви туги, відсутності бажання бути в умовах «холодного» світу, тож єдине, що залишається інтуїтивній особистості, – це вдивляння, вслухування в знаки «того» світу.

Важливим міфопоетичним аспектом, актуальним для драматургії Є. Карпенка, є мотив місяця, що в одноактній драмі «Осінньої ночі» посилює мотив «одвічної туги». У зв'язку з тим, що це небесне світило відображає сонячне світло, у символізмі він є втіленням принципу віддзеркалення, автотекстуального для творчості митця [282, с. 199]. Місячне сяйво завдяки своїм оптичним характеристикам, що в аналізованій п'єсі освітлює «двір бідності і злиднів», символізує тьмяну, практично безбарвну дійсність – своєрідний прообраз небуття (порівняймо з драматичною поемою О. Олеся «По дорозі в казку»). Мотив місяця, що здатен до світлового узагальнення й створення оптичних ілюзій, також маркує ідею примарної дійсності, коли межа між емпіричним та ірреальним світами розмивається. Невипадково в художньому універсумі цих творів панує фантастика ночі, що «оживлює» об'єкти природного світу: Сичі та Осокори, уже заявлені в афіші одноактівок як дійові особи, стають співрозмовниками самотньої людини, а Смерть виявляється повноцінним учасником подій, на яку зрештою очікують всі («Дівчина. *(Рівно)*. Хтось іде наче? *(Мовчать)*. Дід. Так... Вітер... Дівчина. А може... вона?... Смерть?...») [112, с. 7]). У п'єсах Є. Карпенка домінує

своєрідний безликий, узагальнюючий картину світу колір, що, своєю чергою, нюансується пануванням символічної графічності: речовий, побутовий, соціальний виміри втрачають істинні, природні барви, тож на перший план проступає мотив універсальності, який оприявнює «вічні» питання буття. «На сцені» зникають напівтони, натомість проступають тіні (порівняймо з міфом про печеру Платона), лінії, силуетність, що позбавляє людину денної маски, залишаючи сам на сам перед обличчям Смерті, тому дійові особи, незважаючи на різний вік, соціальний статус, усвідомлюються символами особи, зболеної світом.

Уже в афіші простежуємо відсутність звичного іменування персонажів: «Святого вечера» – Мати, Покритка, Хлопя, Селянин I, Селянин II, Сичі; «Осінньої ночі» – Згорблений Дід, Сліпа, Дівчина, Хлопець, Сусіда, Рятівник, Святоша, Озброєні постаті, Осокори. Автор, аналогічно до символістської драми М. Метерлінка, окреслює учасників майбутніх подій як своєрідні символи, порівняймо: Перший, другий, третій сліпонароджені з п'єси «Сліпі» та Селянин I, Селянин II (одноактівка «Святого вечера»). Для означення дійових осіб Є. Карпенко обирає лаконічні номінації, що представляють не так конкретного індивіда, як певну узагальнену соціальну категорію або тип світосприйняття. П'єса «Осінньої ночі», порівняно з попередньою одноактівкою, уже на рівні списку дійових осіб має певні відмінності: кількість персонажів збільшено до дев'ятох, крім цього, вони різнопланові. Це і члени однієї родини, репрезентовані представниками старшого (Згорблений Дід) та молодшого поколінь (Дівчина, Хлопець), що заторкує проблему наступності, тягlosti роду; і особи, які вирізняються за професійною діяльністю (Рятівник, Святоша) чи фізичними особливостями (Сліпа), і ті, чия присутність викликає страх і занепокоєння (Озброєні постаті). В умовах обмеженості обсягу одноактної драми сам ритм зміни дійових осіб «на сцені» концентрує увагу реципієнта навколо драматичної ситуації, що склалася в родині. Нарешті, найконцептуальнішим символістським прийомом, апробованим українським драматургом початку ХХ ст. у названому тексті, є персоніфікація самої ідеї

смерті, що стає своєрідним продовженням заявленої мотивної лінії (через апеляцію до святочного мотиву) в одноактівці «Святого вечера».

У п'єсі «Осінньої ночі» зображується поступове, повільне проникнення в родину Смерті як вияву незвіданості небуття, наближення якої вже на початку твору виразно відчують Дівчина і Дід («то вчувається, що їде, то знов нічого» [112, с. 8]). Автор оголює наростання страху та загального тривожного передчуття біди, що охоплюють сім'ю мірою того, як Смерть усе ближче й ближче підступає до своєї жертви. Слід констатувати численні концептуальні перегуки заявленого тексту Є. Карпенка з одноактівкою М. Метерлінка «Непрохана» (першою в українській літературі твір переклала Л. Косач [106, с. 238]), що засвідчує семантично навантажена фінальна сцена з «Осінньої ночі»: *«Рятівник сів на причілковій призбі. Закутався у чорного сіряка. Похилив голову на груди. Притуливсь до стіни. Сидить. Нерухається. Чорніє. У сінях глухо ридає Дівчина. Святоша все читає. Зайшов місяць. Темніє. З вулиці йде Хлопець. Став біля тину. Мовчить <...> Із за хати вийшла Сіра Постать. Стала біля вугла. Стоїть. Хлопець боязко прищуливсь до тину. Жалібно гукає). Ма-а-ам-о-о-о-о...»* [112, с. 16]. Мертвозна тиша, спричинена наявністю трупа серед живих, порушується раптовим відчайдушним воанням, що виявляється ефектним сповіщенням про прихід Смерті, з якою зникає сенс життя. Символічним є те, що у відчаї Хлопець звертається саме до померлої – констатуємо ще один маркер вищезазначеного мотиву. Фабула обох творів є подібною, що може свідчити про обізнаність Є. Карпенка зі світовою символістською драматургією, зокрема мистецьким доробком бельгійського письменника. Об'єднує тексти не лише сюжетна спільність чи концепція екзистенційного очікування – ідентичними є принципи організації символістського театру: дійові особи – узагальнені образи різноманітних форм ставлення до життя; граничність самої драматичної ситуації, що безпосередньо передуює катастрофі; відтворення поведінкової моделі персонажа в передчутті Смерті; актуалізація мотиву сліпоти як духовної видюшості тощо [304, с. 45], а також безпосередня алюзія до одноактної драми М. Метерлінка «Сліпі»,

де постулюється ідея про беззахисність і самотність «сліпої» людини перед ликом смерті.

Отже, мотив смерті, порушений в аналізованих п'єсах Є. Карпенка, осмислюється в контексті символістського світобачення. Драматург викристалізовує концепцію Смерті-медіума між онтологічними вимірами, окреслюючи визначальні етапи людського існування, обмеженого в часі та можливостях, між народженням («Святого вечера») і вмиранням («Осінньої ночі»), буттям і небуттям. Звідси ідея циклічності й звернення митця до міфопоетичного часопростору – різдвяної історії, добової символіки тощо. Імовірно, під впливом кардинальних світоглядних змін унаслідок соціально-політичного «перереформатування» дійсності на початку ХХ ст. та завдяки обізнаності українського письменника зі світовою філософською думкою, літературною спадщиною відбулися зміни в розумінні феномену смерті автором: від семантики безпосереднього завершення земного життя до значення «видимої реалізації Невідомого» [6; 296]. Драматург із неабиякою художньою скрупульозністю візуалізує смерть – «вимальовує» та «озвучує» її знаки. Солідаризуючись з філософами-екзистенціалістами (С. К'єркегор, М. Гайдеггер, Е. Фромм, В. Франкл), Є. Карпенко художньо «реалізує» ідею смерті як сенсу життя, пояснюючи це тим, що тільки через розуміння власної кінечності людина усвідомлює, що означає «бути». Слід відзначити актуальність ще одного традиційного для символізму мотиву сліпоти як аналогу духовного «зору» (наприклад, «Ніоба» О. Кобилянської, «Мойсей» І. Франка), що є прямою алюзією до п'єси «Сліпі» М. Метерлінка. Незряча героїня насправді виявляється єдиною, хто може досягнути істинності буття, тож не випадково саме вона, беззахисна перед Смертю, сповіщає родині звістку про кончину Матері (порівняймо з одноактівкою М. Метерлінка «Непрохана»). Отже, фізична неможливість бачити знакує націленість особистості на духовне, інтуїтивне пізнання дійсності, тобто сутнісне, що не дає можливості побачити денне світло, звідси домінування образів ночі, місяця як маркерів мотиву сліпоти.

Аналіз часопросторової моделі згаданих одноактівок Є. Карпенка засвідчує одну з характерних особливостей цього жанру – внутрішню цілісність, що тяжіє до канонів ще класицистичної драми [146, с. 185]. Заторкуючи питання специфіки організації художнього простору п'єс, передусім звернімо увагу на його незмінність, що зумовлюється анонсованою вище «статичністю» драматичної дії. Хронотоп творів, позначених рисами поетики «нової драми», виконує роль свідомого художнього прийому, зокрема для підкреслення як смислотвірної функції «тут» і «тепер», так і універсальних законів буття в цілому [223, с. 57]. В обох випадках історія розгортається в селянському середовищі: у п'єсі «Святого вечера» – в обідраній, облупленій хатині, що розсташована обабіч села [113, с. 5]; у «трагедії» «Осінньої ночі» – у «дворі бідности і злиднів» [112, с. 7]. Уже на рівні зображення локативних одиниць відзначмо концептуальну спільність в обох текстах образу двору, що постає узагальненим прообразом макрокосму всього людства.

Провідною рисою просторових моделей обох одноактівок є їхня схильність до єдності місця дії, оскільки всі озвучені події (розмови дійових осіб) відбуваються виключно в межах заявлених локусів. До того ж персонажі-«гості» (негосподарі житла) Покритка, Хлопя, Селянин I, Селянин II («Святого вечера») та Рятівник, Святоша, Сірі Постаті («Осінньої ночі») без перешкод проникають у родинний простір, що засвідчує його відкритість. Докладніше характеризуючи образ хати, реалізований у творах, констатуємо певну відчуженість дійових осіб від власного житла. Приміром, Мати зі «Святого вечера» майже не переступає поріг свого дому, незважаючи на всі передумови для цього (морозна погода та пізня година). Так само й персонажі «Осінньої ночі» заходять до хати неохоче й здебільшого у крайніх випадках, щоб дізнатися, чи не померла хвора. Знаковим є те, що саме в хаті помирають героїні обох п'єс, отже, Смерть як чи не єдине утілення містичного Невідомого (за М. Метерлінком [6, с. 29]), зрештою, проникає в оселю-мікрокосм особистості. Промовистий символ хати-труни в драматургії Є. Карпенка 1920-х рр. дає можливість засвідчити екзистенційний рівень проблематики, наближуючи ці тексти до творчості інших представників

«нової драми» межі століть. За допомогою просторових опозицій «по той» та «по цей бік греблі», «місто-село» драматург підкреслює проблему розрізненості людства. Натомість у модерністському тексті відсутнє звичне для української літератури протиставлення сільського та міського середовищ за критерієм збереження моральності та духовності (як, наприклад, у повісті «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка, творчості Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка та ін.) – уся драматична напруга скерована на розкриття екзистенції індивіда.

Знаковою в контексті організації художнього простору одноактних драм є й актуалізація символічної функції кордону. Смерть як одна з форм небуття проникає у світ людського існування за допомогою певних символів переходу. В обох творах таку функцію виконує вікно як своєрідне «око дому». У п'єсі «Осінньої ночі» саме через вікно родина фактично спостерігає вмирання мами («Дівчина. *Непритомно йде до Діда*). Діду... мама через вікно подивились на мене в останнє наче...» [112, с. 9]), що, за неписаними канонами поховальної обрядовості, є забороненим, оскільки в такий спосіб усі спостерігачі прикликають до себе смерть. Тож драматург укотре увиразнює апокаліптичні сентенції, пов'язані з анонсованим у такий спосіб вимиранням усієї родини – людства.

Вербально-знакова регламентованість одноактівки як найулюбленішого «новодраматичного жанру», на переконання С. Хороба, зумовлює економність у художніх засобах, тому однією з прикметних її ознак стає концентрація провідної думки та посилення тенденцій до різноманітних міжродових взаємовпливів [289, с. 78]. Проникнення в структуру п'єси ліричних та епічних елементів передусім пов'язується з переорієнтацією класичної багатоактної драми на осягнення екзистенційних порухів, внутрішніх станів і містичних інтенцій, «проклятих» питань буття [246, с. 506]. Серед засобів «ліризації» драми особливе місце посідає специфічна ритмо-інтонаційна організація тексту, що досягається за допомогою залучення фігур умовчання, численних пауз та обірваних фраз. Тенденції до проникнення ліричного простежуються також завдяки адаптації фольклорного чи літературного, зокрема поетичного дискурсів: безпосереднє

введення поетизмів, використання рефрена як стилістичної фігури з метою посилити «лейтмотивність». Прозорою є інтертекстуальна паралель до творчості Т. Шевченка: лірико-ідилічний пейзаж на початку «Святого вечера» (*«Зімовий вечір. Радісно миготять у небі зорі. Гребля. Верби. Гень подалась річка. По-над нею, з обох боків, потяглось село. В хатах горять огні. Все завалено снігом...»*) [113, с. 5]) задає спокійний, мрійливий тон, натомість контрастне його зіставлення з картинами соціальної дійсності (*«Тут, по цей бік греблі, стоїть одна собі хатина: обідрана, облуплена, а кругом неї нема за що й вітрові зачепитись...»*) [113, с. 5]) акцентує саме читацьку увагу. До ознак епізації, заявлених у п'єсах, належать так звані позакадрові події (арешт батька з «трагедії» «Осінньої ночі», смерть матері в одноактній драмі «Святого вечера»), що, імовірно, звільняє «сцену» для внутрішньої дії, концентрування глядацької уваги на озвученні персонажами своїх емоційних станів.

Дослідження художнього світу драматичних творів Є. Карпенка «Святого вечера» та «Осінньої ночі» доводить їхню проблемно-тематичну та поетикальну спорідненість, що передусім пов'язується зі спільністю жанрової форми одноактівки («драми очікування»). Серед специфічних особливостей цього малого драматичного жанру, оприявнених в омовлених творах, констатуємо: максимальну концентрацію провідної думки довкола одного сюжетного епізоду; заміну класичної драматургічної подієвості статичністю ситуацій; обмежену кількість «недійових» осіб; економність художніх засобів, що виражається в посиленні ролі образно-символічного наповнення; наскрізну умовність; поглиблений психологізм; тенденції до ліризації тощо. У ході аналізу драматичних текстів було встановлено домінування в них естетики символізму, що засвідчує звернення, наслідування автором принципів «статичного» театру М. Метерлінка.

#### **Висновки до РОЗДІЛУ 4**

Отже, аналіз п'єс «Момот Нір», «Святого вечера» й «Осінньої ночі» доводить спільність концепції онтологічного очікування, властивої для зазначених творів Є. Карпенка, відмінність же становлять способи її реалізації. У «трагедії» «Момот

Нір» провідним ідейним пуантом є очікування соціально-політичних змін унаслідок радикального оновлення дійсності, що розкривається за допомогою категорій соціального міфологізму та проблеми національної пам'яті. В основі «святочної» драми «Святого вечера» – на перший погляд, побутова ситуація очікування матері на приїзд сина, проте вона безпосередньо паралелізується до біблійного сюжету про прихід Спасителя. Смысловісною віссю одноактівки «Осінньої ночі» є екзистенційна ситуація доживання людством Смерті як єдиного видимого втілення небуття. Відзначмо, що «трагедія» «Момот Нір» уписується в модерністську парадигму української драматургії через зображення представників мистецького середовища як особистостей, здатних до інтуїтивного осягнення дійсності, проте через ефект стилістичного дисонансу від поєднання пафосної проблематики з мелодраматичними сентенціями та композиційні недоліки є художньо слабшою, порівнянно з іншими драматичними творами Є. Карпенка.

У ході аналізу було встановлено, що для названих текстів домінантною є поетика «нової драми», риси якої більшою чи меншою мірою представлено в художньому світі п'єс, серед них: акцент на внутрішньому сюжеті, посилені умовність та узагальненість, тенденції до ліризації й епізації, принцип так званого «активного мовчання», поглиблений психологізм, незмінність художнього простору, персоніфікація образів природи, посилення ролі образно-символічної наповненості універсуму творів тощо. Світомоделюючу функцію виконують також елементи естетики символізму: мотиви дзеркальності, танатологічні, сліпоти, холоду, просторова, темпоральна символіка (образи хати-труни, стіни, осені, зими тощо), риси інтермедіальності, інтертекстуальності, прийом контрасту тощо. Дослідження жанрової специфіки цих п'єс Є. Карпенка засвідчило творчі пошуки автора в жанровій сфері – від драми з елементами мелодраматизму, зорієнтованої на запити масового реципієнта («Момот Нір»), до вишуканих зразків одноактівок («Святого вечера», «Осінньої ночі»).

## ВИСНОВКИ

Аналіз поезики п'єс Є. Карпенка 1920-х рр. є актуальним завданням сучасного літературознавства у зв'язку з відсутністю спеціальних досліджень, присвячених творчості маловідомого українського еміграційного письменника початку ХХ ст., драматургія якого репрезентує самобутнє явище в історії українського театру зазначеного періоду. Рецепція творчого доробку митця, за окремими винятками (Л. Залеська-Онишкевич, І. Кремінська), обмежується короткими біографічними замітками переважно інформативного характеру (Ю. Кравець, Р. Пилипчук, В. Чоп та ін.) або розглядом поезики художнього світу Є. Карпенка в контексті аналізу спадщини вітчизняних драматургів 1920-х рр. (О. Боньковська, Н. Малютіна, О. Семак, С. Хороб та ін.).

Інтерпретація п'єс автора, позначених рисами «нової драми», символізму та експресіонізму, передбачає цілісне вивчення їхньої поезики. Огляд фахових джерел, присвячених теоретичним аспектам поняття «поетика», засвідчив: це питання залишається проблемним. У теорії літератури його нерідко тлумачать поліаспектно, що зумовлено широтою та багатозначністю (назва наукової дисципліни та об'єкт вивчення). Літературознавчі студії, присвячені розгляду категорії художності та художнього цілого (І. Блауберг, М. Гіршман, Г. Клочек, М. Кодак, Ю. Лотман, М. Поляков, О. Чудаков), підтвердили, що розуміння категорії поезики тяжіє до бачення твору в гармонійній єдності змісту й форми. Установлено, що до визначальних «новодраматичних» художніх засобів належать: домінування внутрішнього конфлікту, опозиція «людина – Стіна (Доля, Рок)», залучення нетрадиційних форм відображення дійсності, статичність дії, умовність хронотопу, посилення ролі ремарок як своєрідного «метатексту», інтонаційно-лірична організація композиції тощо. Звернення в роботі до теорії символізму (А. Бєлий, М. Воскресенська, О. Єрмілова, В. Іванов, І. Мінералова та ін.), експресіонізму (О. Вальцель, Ф. Гюбнер, М. Закович, М. Крелль, Г. Лукач,

П. Майдаченко, О. Осьмак, Г. Яструбецька та ін.) зумовлене домінуванням у поетиці п'єс Є. Карпенка рис цих літературних напрямів, осмислення ж категорії мотиву в теорії літератури (О. Веселовський, Б. Гаспаров, В. Пропп, І. Силантьєв, Б. Томашевський та ін.) сприяло виявленню циклотвірних механізмів його драматургії.

Творча спадщина митця належить до так званих «перехідних» явищ в історії української літератури, перебуваючи немов на перетині раннього (Леся Українка, О. Олесь та ін.) і пізнього модернізму (І. Дніпровський, М. Куліш, І. Кочерга, Я. Мамонтов, Мирослав Ірчан та ін.). За проблематикою й поетикою його п'єси, сфокусовані на онтологічних питаннях, тяжіють до ранньомодерністських текстів, у яких меншою мірою заявлені проблеми соціального міфологізму. В одному драматичному творі автора нерідко органічно поєднуються риси символізму та експресіонізму, тому при дослідженні його п'єс, зважаючи на лімітований обсяг дисертації, ми акцентували саме на панівних поетикальних елементах, ураховуючи своєрідність концепції персонажа, специфіку конфлікту та особливості художньої моделі світу митця.

Аналіз досі цілісно не досліджуваної в літературознавстві поетики драматургії Є. Карпенка довів домінування в ній модерністських принципів зображення дійсності: мотивів абсурдності світу, відчуження особистості, її самотності й приреченості, інтертекстуальності, символічної образності, прийомів контрасту, гротеску, іронії тощо. Заголовки творів письменника як своєрідні міфосимволічні лейтмотиви додатково оприявнюють авторську концепцію («Едельвайс», «Земля», «В долині сліз»). Домінантна темпоральна модель заголовка («Білі ночі», «Осінньої ночі», «Святого вечера») є автотекстуальною та жанротвірною («святочна» драма). Також засвідчено своєрідність художнього світу драматургії митця, базовою константою якого визнано міфопоетичну площину. Важливість її залучення пов'язується із множинними інтертекстуальними паралелями та тенденціями до автотекстуальності. Особливе місце посідає міфопоетичний мотив наїдання, що поєднується з проблемою володіння, порушений у п'єсах «Едельвайс», «Білі ночі», «Земля», «В долині сліз», «Святого вечера». Разом

із тим драматург підкреслює фатальність патологічного прагнення індивіда до володіння через «вситимість», що зрештою обертається нівеляцією людського, знеособленням світу. Автотекстуальний бестіарний мотив як репрезентант гіпертрофованої націленості особистості на власну тілесність посідає важливе місце у творчості письменника. Будь-які прояви відступу індивіда від духовності Є. Карпенко кваліфікує передусім як нелюдські, тваринні, що зумовлює панування в його драматургії 1920-х рр. образу людини-хижака, звіра, «гада» («Білі ночі», «Едельвайс», «Земля», «В долині сліз»). Автор розкриває мотив символічної метаморфози особистості: персонажі нерідко зіставляються з представниками тваринного світу, причому значущості набуває семантичний зв'язок із концептуальною для художнього світу митця ідеєю «верху» (Вірляна-орлиця з «Білих ночей», Марійка-чаєнятко із «Землі») або «низу» (жінка-кішка Клара («Едельвайс»), -шур, -шкура Ріта («Білі ночі»), -Мефістофель Іра («В долині сліз»); зміїне в Трохимові («Земля»), образи руки та зубів як маркерів хижацького тощо.

У досліджуваних творах Є. Карпенка порушено також мотив хвороби, за допомогою якого письменник руйнує позірну ілюзорну гармонію сучасного йому «культурного» суспільства («Едельвайс», «Земля», «В долині сліз», «Осінньої ночі»). Реалізація ідеї дисгармонійної дійсності відбувається на різних поетикальних рівнях: персонажному (дійові особи мають відверті фізичні чи психологічні вади); художнього мовлення (нерідко вони озвучують власні хворобливі відчуття) і символічному (система образів-символів дає можливість створити цілісне уявлення про стан загальної хворобливості середовища). Парадоксальність ситуації полягає в тому, що карпенківські «хворі» добровільно або з чиеїсь воли постають жертвами в ім'я поновлення гармонії (образ Тося з п'єси «В долині сліз», Марії з одноактної драми «Едельвайс»).

При творенні художньої моделі хронотопу письменник апелює до міфопоетики: образи чотирьох природних стихій формують концентровану модель художнього універсуму його текстів, різниця здебільшого полягає лише у варіюванні фокусу авторської уваги між ними. Прикметно, що подібна апеляція

до стихійності в Є. Карпенка завжди пов'язана з ідеєю вертикалі як духовної вищості: наприклад, гора/твердь через асоціацію з «верхом» традиційно має позитивну семантику (образ Марії з одноактівки «Едельвайс», Вірляни та Юнака з драматичної поеми «Білі ночі»), тоді як вода/безодня (бездонна прірва) співвідноситься з «низом» і має негативну конотацію, асоціюючись із пристрастю, інстинктивними порухами людини (образи Романа та Клари з «Едельвайса», Іра та Ріти з «Білих ночей»). Мариністичний образний комплекс, актуалізований у п'єсах («Білі ночі», «Момот Нір»), маркує мотиви дзеркальності та кінечності існування. Міфологема землі в однойменному творі письменника репрезентує семантичну двоякість: від праматері всіх матерів, родючої природної стихії до жорстокої богині, яка вимагає жертв, отже, несе руйнацію, знищення, «зогнивання». Смыслотвірну функцію виконує солярна («Едельвайс», «Земля») і лунарна символіка (образ безмежного, бездонного зоряного неба – «Святого вечера», «Момот Нір»; місяць як символ одвічної туги – «Осінньої ночі»). Часопросторова модель драматичних текстів Є. Карпенка загалом є подібною за рахунок озвученої вище міфологізації її основних категорій. Серед інваріантів образів дому вирізняємо «дім-пастку», «дім-труну»; темпоральний образ світанку в текстах митця порушується у зв'язку з мотивом смерті («Едельвайс», «Білі ночі», «Земля», «Осінньої ночі»). Отже, такий міфологічний хронотоп виконує важливу смыслову роль, оскільки є своєрідною проекцією стосунків людини зі світом, звідси мотиви самотності, незахищеності, бездомності.

Унікальність художнього універсуму драматургії Є. Карпенка зумовлена також нетрадиційною інтерпретацією прецедентної для української літератури тематики: проблема подружньої зради подається у фокусі невинуватості невірного («Едельвайс», «Білі ночі»); тема споконвічної залежності селянина від землі сягає онтологічного рівня, заторкуючи проблему володіння, аномальних об'єктно-суб'єктних відносин між особистістю та матеріальним об'єктом («Земля»); дітовбивства, нюансована через мотив жертвопринесення («Земля», «В долині сліз») або ситуацію фатальної помилки («Момот Нір»). Заслуговує на увагу різновекторність проблематики п'єс митця: це передусім звернення

до універсальних буттєвих категорій (питання сенсу життя, неповноцінності, невідворотності смерті тощо), екзистенційного рівня осмислення сутності людини (абсурдності, мовчання, сирітства, самотності, туги тощо), соціального міфологізму («Момот Нір») тощо. Уточнімо, що в драматургії письменника переважають екзистенційні аспекти, тоді як соціальне лише відтіняє їх, відображаючи трагізм повсякденного буття та органічно доповнюючи загальний ритм одвічного циклу зміни життя та смерті.

Зазначена філософська домінанта творів Є. Карпенка зумовлює переорієнтацію класичної подієвої драми, де переважає сюжетно-фабульна структура, на новий тип конфлікту, а отже, й на іншу концепцію персонажа, її поведінкову модель, оскільки провідна роль тепер належить відтворенню внутрішнього світу особистості. Аналізовані тексти більшою («Білі ночі», «Едельвайс», «Святого вечера», «Осінньої ночі») чи меншою («Земля», «В долині сліз», «Момот Нір») мірою характеризуються послабленням драматургічної динаміки: особливого семантичного навантаження набувають діалоги дійових осіб як зіткнення світоглядних орієнтирів. Зовнішній конфлікт окреслюється, проте не є визначальним для авторської концепції, оскільки за ним проступає центральна буттєва суперечність «людина – Стіна». Структуротвірну функцію такий тип конфлікту виконує здебільшого в текстах, позначених рисами поетики експресіонізму («Земля», «В долині сліз») або мелодрами («Момот Нір»). Ідейні зіткнення персонажів не інтенсифікують сюжетної динаміки творів, навпаки, сценічна дія немов призупиняється (наприклад, викриття зради в одноактівці «Едельвайс» і драматичній поемі «Білі ночі» уповільнює подальший перебіг подій), звідси зорієнтованість драми Є. Карпенка на говоріння, розмірковування, сповідальність. Особливу роль в умовах такої статичності ситуацій починають відігравати емоційна динаміка й сугестія.

У центрі уваги письменника – самотня особистість, яка перебуває в конфліктних стосунках із буттям, що художньо концептуалізується в образах людини як «живого символу» («Білі ночі», «Святого вечера», «Осінньої ночі») або маріонетки («Земля», «В долині сліз»). Тож значно урізноманітнюється галерея

дійових осіб: на кін виходять міщани («В долині сліз»), інтелігенти («Момот Нір», «Едельвайс»), мандрівники, митці («Момот Нір», «Білі ночі»), лікар («Осіньої ночі») та ін., здатні до філософських роздумів і психологічного самозанурення, що загалом було характерним для української драматургії початку ХХ ст. Бачення образу митця як своєрідного посередника між ідеальним світом та приземленою дійсністю, котрий своїм талантом привідкриває ординарним індивідам істину, властиве кільком аналізованим творам драматурга. Прикметним виявляється й те, що в бутті персонажів Є. Карпенка вирішальну роль відіграють передусім інтуїтивні порухи та підсвідомі відчуття. Мінімальною є індивідуалізація образів: мовлення дійових осіб, представників різних соціальних верств, здебільшого узагальнено-типізоване, таким чином, декларується теза про демаскування особистості, звідси експресіоністський мотив маски й так звані персонажі-«віддзеркалення» («Білі ночі», «В долині сліз»). У п'єсах, позначених рисами поетики експресіонізму, автор постулює образ людини-маріонетки, котра виявляється об'єктом володіння власного фетиша, ставши заручником дисгармонійної дійсності. Оригінальною є інтерпретація образу Т. Шевченка як новітньої ікони («Момот Нір»). Драматургії Є. Карпенка властиве панування умовності в списку дійових осіб: відсутність будь-якої інформації про вік або вид занять, символічність антропоніміки, персоніфікація представників природного світу («Святого вечера», «Осіньої ночі») тощо.

Характерною особливістю творів митця є їхнє тяжіння до циклізації, засобами якої є універсальність проблематики, спільність мотивів, звернення до поетики певного напрямку – символізму або експресіонізму відповідно. П'єси «Едельвайс» і «Білі ночі» є своєрідною діалогією, зважаючи на концептуальність для обох текстів онтологічної опозиції тіла й духу, що розкривається через мотиви подружньої зради, любові, хвороби, їжі тощо, та поетикальну спорідненість. Узагальнюючи риси символізму, представлені в названих творах Є. Карпенка, відзначмо семантичну багатошаровість (можливість поліаспектності інтерпретації традиційних сюжетів і мотивів); символістську концепцію персонажа – «духовний аристократизм» особистості, приреченої на патетичну сутичку з невідворотністю

долі; автотекстуальність творів митця, заглибленість у філософську проблематику, містерійність, мотиви двосвіття та дзеркальності, мовчання, німоти, холоду, стіни, безодні тощо; персонажі-символи як утілення «людини взагалі»; інтермедіальність.

Риси інтермедіальності як одного з важливих поетикальних засобів символізму відіграють концептуальну роль у драматургії письменника, оскільки так чи так проявляються на всіх сюжетно-композиційних рівнях (п'єси «Білі ночі», «В долині сліз», «Момот Нір», «Святого вечера», «Осінньої ночі»). Значну увагу автором приділено звукопису та колористиці: прийоми «вдивляння» та «вслухування» в постаті дійових осіб, створення живописних зорових картин засобами слова («оживлені» пейзажі в п'єсах «В долині сліз», «Святого вечера», «Осінньої ночі»), посилення ролі колористичної моделі художнього світу творів (типова символістська інтерпретація білого як маркера смерті в драматичній поемі «Білі ночі», одноактній драмі «Едельвайс», візуальна графічність універсуму одноактівок «Святого вечера», «Осінньої ночі» тощо). Музичне начало виступає органічним сегментом драматичних текстів (мотиви, атрибути, прийоми ритмічної та звукової побудови), що урізноманітнює їхню художню мову. Показовим також є міфологічний зв'язок між мистецтвом, зокрема музичним, та екзистенцією особистості: гра на музичному інструменті, власне його звучання, є свідченням повноцінного, інтуїтивного буття індивіда в дисгармонійному світі, тоді як її затихання, відповідно, знакує смерть. Ідея танцю як хореографічного елемента привертала увагу Є. Карпенка насамперед властивістю виявляти стихійність людського буття, життєву динаміку, яка характеризувала культурну свідомість епохи початку ХХ ст.

Художнє зіставлення дискурсів тілесного та духовного є лейтмотивним для п'єс митця, варіюється лише хронотоп, семантична площина, у якій воно окреслюється. Реалізація цієї смислотвірної опозиції здійснюється через апеляцію до ніцшеанського дискурсу з його доктринами про «надлюдину» («Білі ночі», «Едельвайс», «Земля», «В долині сліз»), смерть християнського Бога («Земля», «Едельвайс», «В долині сліз») та переоцінку цінностей. Приміром, драми «Земля»

та «В долині сліз» об'єднує тяжіння до експресіоністської моделі світу, у центрі якої – дражливий міфологічний сюжет синовбивства, що розгортається за допомогою оприявлення конфлікту батьків та дітей, а кульмінація припадає на момент душевної кризи, «крику». Соціальні, побутові суперечності, продемонстровані через відмінні ціннісні уподобання персонажів, трансформуються в морально-етичні колізії. Решта драматичних текстів письменника («Момот Нір», «Святого вечера», «Осінньої ночі») органічно об'єднуються у своєрідну ідейну трилогію, задану концепцією онтологічного очікування, що розв'язується в типово символістському ключі. Дисгармонійний, деформований світ без любові, у якому панує «воля до володарювання», відтворено як приречений та безперспективний, тому дійових осіб Є. Карпенка зображено в тривожному стані очікування-томління смерті. П'єси митця, подібно до драматичних текстів М. Метерлінка («Непрохана», «Сліпі»), метафорично є «драмами очікування», де варіюється лише об'єкт екзистенційного дождання.

Узагальнений образ світу драматургії Є. Карпенка 1920-х рр. як цілісної системи уявлень автора про буття й людину – це дійсність у стані ентропії. У художньому універсумі письменника духовна особистість виявляється безсилою перемогти його закони, символічну Стіну, звідси доміантними є мотиви зайвості, хворобливості, самотності, трагізму буття, туги, безнадійності, а отже, невідворотності смерті як вияву Ніщо. Психологічно достовірним виявляється й відкритий фінал таких творів: драматург акцентує лише ключові сцени, залишаючи нерозв'язаними провідні екзистенційні питання. Ескізність, що провокує читача до співтворчості, як характерна риса поетики символізму притаманна всім п'єсам автора, за винятком «трагедії» «Момот Нір». Автор жодним чином не оцінює, не нав'язує реципієнтові конкретну думку стосовно бачення художньої реальності: його мета – змусити до переживання зображеного, підштовхнути до буттєвого пошуку через представлення різних варіантів виходу з кризової ситуації (через збереження або нівеляцію внутрішньої цілісності, самоцінності індивіда).

Щодо формотвірних елементів поезики «нової драми», домінантних у драматургії Є. Карпенка, відзначмо посилену умовність часопросторової моделі: інформація про місце та час подій практично відсутня або зведена до мінімуму, виняток становить «трагедія» «Момот Нір», де топос Америки виконує функцію простору-знака. Речова наповненість художнього світу драматичних творів письменника як чи не основна умова цілісного сприйняття текстів відіграє виключно важливу смислотвірну роль, оскільки є сферою репрезентації життєдіяльності персонажів та відображає їхній внутрішній світ, передає екзистенційні стани занепокоєння, тривоги, залежності, одержимості, інтуїтивно-духовну сферу буття приреченої особистості.

Конститутивною «новодраматичною» рисою художнього універсуму п'єс Є. Карпенка є тенденція до ліризації та епізації драматичної дії, що виявляється через переорієнтацію традиційної інформативної ремарки на ритмотвірний і сугестуючий засіб («Білі ночі», «Святого вечера», «Осінньої ночі»), які подекуди набувають епічної розлогості; видозміни у вербальній площині – монологічність мовлення, утвердження принципу «активного мовчання»; посилення ролі «другого діалогу», діалогів «слухати й не чути»; домінування інтонаційно-ліричної композиції; винесення деяких подій «за сцену» (дієгезис) («Земля», «В долині сліз», «Момот Нір», «Святого вечера»); уведення заголовків до дій («В долині сліз»); насичення драматичного тексту алюзіями й ремінісценціями тощо. Отже, ремарки в більшості п'єс Є. Карпенка перетворюються на своєрідний «метатекст», який значною мірою розширює та доповнює інтерпретацію концепції художнього твору, адже мотиви, порушені в авторському тексті (самотності, туги, німоти, смерті тощо), експлікуються в динамічній частині драм («Білі ночі», «Святого вечера», «Осінньої ночі»). Виняток становлять твори з експресіоністською моделлю світу («Земля», «В долині сліз»), ремарки в яких виконують переважно інформативну функцію, слугують засобом характеротворення.

Жанрова своєрідність п'єс Є. Карпенка не була спеціальним предметом нашого дослідження, проте з'ясовано, що видові модифікації драматичних творів митця

відображають естетику модерністських пошуків. Це і міжродові жанрові утворення (драматична поема «Білі ночі»), і, на перший погляд, парадоксальні у своїй стильовій непоєднуваності елементи трагічного й мелодраматичного в драмі «Момот Нір», і, нарешті, квінтесенції лаконічності та символічності авторської думки – одноактівки «Едельвайс», «Святого вечера», «Осінньої ночі». Серед специфічних особливостей цього малого драматичного жанру констатуємо: зміну класичної драматургічної подієвості статичністю ситуацій; однолінійність сюжету, обмежену кількість «недійових» осіб; економність художніх засобів, що виражається в посиленні ролі образно-символічного наповнення; наскрізну умовність; тенденції до ліризації й епізації тощо. Слід підкреслити, що авторські (чи видавничі – достеменно невідомо) жанрові визначення п'єс Є. Карпенка не завжди збігаються з літературознавчими, наприклад, «трагедія» «Момот Нір» за сукупністю формально-змістових характеристик є, скоріше, драмою з елементами мелодрами. Наявність у композиції твору класичних ознак трагедії (фатальна помилка, смерть героя тощо) виконує радше номінальну, ніж органічну світомоделюючу функцію.

Дослідження поетики п'єс Є. Карпенка засвідчило включеність драматургії митця в парадигму модерністської літератури через оприявлення особливої метафізичної концепції дійсності, що на рівні формальної організації текстів представлено домінуванням у ній рис «нової драми» та елементів естетики символізму й експресіонізму.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ARS POETICA : сборник статей. Выпуск второй. Стих и проза / под ред. М. А. Петровского и Б. И. Ярхо. – М. : ГАХН, 1928. – 213 с.
2. ARS POETICA : сборник статей. Выпуск первый / под ред. М. А. Петровского. – М. : ГАХН, 1927. – 144 с.
3. Агеева В. Апологія модерну : обрис ХХ віку : статті та есеї / Віра Агеева. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
4. Адмони В. Поэтика и действительность : из наблюдений над зарубежной литературой ХХ века / В. Адмони. – Л. : Сов. писатель, 1975. – 311, [1] с.
5. Адмони В. Г. Генрик Ибсен : очерк творчества / В. Г. Адмони. – 2-е изд., испр. и доп. – Л. : Худож. лит., 1956. – 272 с.
6. Андреев Л. Г. Сто лет бельгийской литературы / Л. Г. Андреев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1967. – 464, [1] с.
7. Андреева С. А. Функции паузы в поэтике английской «новой драмы» : Б. Шоу и Дж. Голсуорси : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 [Электронный ресурс] / Софья Александровна Андреева. – Красноярск, 2005. – 182 с. – Режим доступа : <http://dissercat.com/content/funktsii-pauzy-v-poetike-angliiskoi-novoi-dramy-dzh-b-shou-i-dzh-golsuorsi>. – Загл. с экрана.
8. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / Александр Абрамович Аникст. – М. : Наука, 1988. – 311, [1] с.
9. Антонович С. О. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Антонович Світлана Олександрівна. – Х., 2009. – 19 с.
10. Атаманчук В. П. Жанр трагедії в українській драматургії 1910–1920-х років : ідейно-естетична парадигма : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Атаманчук Вікторія Петрівна. – К., 2007. – 19 с.

11. Бабенко М. В. Поетична філософізація перехідної доби (XX–XXI ст.) / М. В. Бабенко // Літературознавчі студії / [відп. ред. : Г. Ф. Семенюк]. – 2013. – Вип. 37 (1). – С. 19–25.

12. Бабичева Ю. В. «Новая драма» в России начала XX века / Ю. В. Бабичева // История русской драматургии (вторая половина XIX – начало XX века до 1917 года) / отв. ред. Л. М. Лотман. – Л., 1987. – С. 481–493.

13. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX–XX века : [учебное пособие к спецкурсу] / Юлия Викторовна Бабичева. – Вологда : Изд-во Вологод. пед. ин-та, 1982. – 128 с.

14. Балухатый С. Д. Вопросы поэтики / С. Д. Балухатый. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – 320, [1] с.

15. Барт Р. Драма, поэма, роман / Ролан Барт // Французская семиотика : от структурализма к постструктурализму / [пер. с фр., сост. и вст. ст. Г. К. Косикова]. – М., 2000. – С. 312–334.

16. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика : [пер. с фр.] / Ролан Барт ; [сост., общ. ред. и вст. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

17. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр., вст. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.

18. Баталов Э. Я. В мире утопии : пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах / Э. Я. Баталов. – М. : Политиздат, 1989. – 319 с.

19. Батюк Г. Інтермедіальність у творчості Вірджинії Вульф : роман «До маяка» / Батюк Галина // Антропологія літератури : комунікація, мова, тілесність / укл. В. І. Папуша. – Т., 2008. – Вип. 25. – С. 7–11.

20. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504, [1] с.

21. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
22. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Бочаров ; примеч. С. Аверинцева, С. Бочарова]. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 446 с.
23. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства : [пер. с фр.] / Гастон Башляр. – М. : Рос. полит. энцикл., 2004. – 376 с.
24. Безхутрий Ю. М. «Дорога і ластівка» М. Хвильового : семантика та поетична структура / Ю. М. Безхутрий // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. : Філол. – 2002. – Вип. 34. – № 538. – С. 314–328.
25. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый ; сост., вст. ст. и примеч. Л. А. Сугай. – М. : Республика, 1994. – 528, [1] с.
26. Бердников Г. Чехов-драматург : традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова / Г. Бердников. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1981. – 356, [1] с.
27. Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека : Опыт персоналистической философии [Электронный ресурс] / Николай Бердяев. – Режим доступа : <http://vehi.net/berdyayev/rabstvo/index.html>. – Загл. с экрана.
28. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский ; [вст. ст. А. Аникста]. – Л. : Худож. лит., 1973. – 568 с.
29. Бестюк І. А. «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського : феномен тексту в контексті неоміфологізму української літератури початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Бестюк Ірина Анатоліївна. – Х., 2007. – 19 с.
30. Біблія, або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту : Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена [проф. І. І. Огієнком – митр. Іларіоном]. – [Лондон] : [Б. в.], 1992. – 959 ; 296 с.

31. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навчальний посібник / П. В. Білоус. – К. : Академія, 2011. – 336, [1] с.
32. Блауберг И. В. Становление и сущность системного подхода / И. В. Блауберг, Э. Г. Юдин. – М. : Наука, 1973. – 270 с.
33. Близнята ще зустрінуться : антологія драматургії української діаспори / [упоряд. і вст. ст. Л. Залеської-Онишкевич]. – К. ; Львів : Час, 1997. – 640 с.
34. Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда». 1915–1924 / Олена Боньковська. – Львів : Літопис, 2003. – 342, [1] с.
35. Борбунюк В. А. «Общая мировая душа» : А. Чехов и М. Кулиш (интертекстуальный аспект пьесы М. Кулиша «Маклена Граса») / В. А. Борбунюк // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна Сер. : Філол. – 2011. – Вип. 61. – № 936. – С. 185–194.
36. Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. культуролог. наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Ирина Евгеньевна Борисова. – СПб., 2000. – 20 с.
37. Ботнарєнко Н. М. Мотив трагічного дитинства та дитячого світосприйняття в новелі В. Стефаніка «Кленові листки» та оповіданні А. Чехова «Ванька» / Н. М. Ботнарєнко // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2013. – Вип. 3(2). – С. 42–49.
38. Брюсов В. Ключи тайн / Валерий Брюсов // Среди стихов. 1894–1924. Манифесты, статьи, рецензии / Валерий Брюсов ; [сост. Н. А. Богомолв, Н. В. Котрєлев ; вст. ст. и коммент. Н. А. Богомолва]. – М., 1990. – С. 89–104.
39. Бѣлый А. Арабески / Андрей Бѣлый. – М. : Мусагетъ, 1911. – 501, [14] с.
40. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920) / Оскар Вальцель. – СПб. : Академия, 1922. – 96 с.
41. Василько В. Микола Садовський та його театр / В. Василько. – К. : Держ. вид-во образотв. мистец. і музики УРСР, 1962. – 195, [1] с.

42. Введение в литературоведение : литературное произведение (основные понятия и термины) : [учебное пособие] / под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. шк., 1999. – 556, [1] с.
43. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; [вст. ст. И. К. Горский, коммент. В. В. Мочалова]. – М. : Высш. шк., 1989. – 404, [1] с.
44. Виноградов В. В. Избранные труды : Поэтика русской литературы / В. В. Виноградов ; [отв. ред. М. П. Алексеев, А. П. Чудаков]. – М. : Наука, 1976. – 511, [1] с.
45. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 256, [1] с.
46. Випуск програми «Як це було. Єлисей Карпенко» (від 24 лютого 2013 р.) на замовлення ЗОДТРК [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=Nwmh83QDPYg>. – Назва з екрану.
47. Волков И. Ф. Теория литературы : учебное пособие для студентов и преподавателей / И. Ф. Волков. – М. : Просвещение, 1995. – 256, [1] с.
48. Воробйова О. П. Когнітивна поетика в Україні : напрями досліджень / Воробйова О. П. // Актуальні проблеми романо-германської філології в Україні та Болонський процес : матер. Міжнар. наук. конф., 25–26 листоп. 2004 р. / Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. – Чернівці, 2004. – С. 37–38.
49. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний ; [упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової ; авт. вст. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес]. – К. : Наук. думка, 1996. – 704, [1] с.
50. Воскресенская М. Символизм как мировидение Серебряного века : социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков / Воскресенская М. ; [науч. ред. А. Н. Жеравина]. – М. : Логос, 2005. – 236, [1] с.
51. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Гаспаров Б. М. // Литературные лейтмотивы : Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М., 1994. – С. 28–82.

52. Гете И. В. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 10. Об искусстве и литературе : [пер. с нем.] / Иоганн Вольфганг Гете ; [под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта]. – М. : Худож. лит., 1980. – 510 с.
53. Гиршман М. М. Литературное произведение : теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М. : Высш. шк., 1991. – 160 с.
54. Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М. : Языки слав. культуры, 2002. – 527 с.
55. Гомілко О. Є. Феномен тілесності соціокультурного простору сучасного суспільства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Гомілко Ольга Євгенівна. – К., 2007. – 36 с.
56. Грабович Г. Поет як міфотворець : семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Григорій Грабович ; пер. з англ. Соломії Павличко. – 2-е випр. й авториз. вид. – К. : Часопис «Критика», 1998. – 208 с.
57. Грамши А. Избранные произведения : [в 3 т.]. Т. 3. Тюремные тетради / Антонио Грамши / пер. с итал. В. С. Бондарчука, Э. Я. Егермана, И. Б. Левина. – М. : Изд-во иностр. лит, 1959. – 566, [1] с.
58. Гращенков В. Портрет в итальянской живописи раннего возрождения : [в 2 т.]. Т. 1 / В. Н. Гращенков – М. : Искусство, 1996. – 423 с.
59. Грибан М. В. Роль міфологічної свідомості в формуванні тоталітаризму в СРСР / М. В. Грибан, Д. І. Ключ // Тоталітаризм и антитоталитарные движения в Болгарии, СССР и других странах Восточной Европы (20–80-годы XX века) : Матер. междунар. науч. конф. : [в 2 т.]. – Х., 1994. – Т. 1. – С. 107–113.
60. Грибанова Н. Е. Музыкальное мышление как способ мироощущения / Н. Е. Грибанова // Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського : зб. наук. пр. – Одеса, 2000. – Вип. 3–4. – С. 18–25.
61. Гройс Б. Политика поэтики : [сб. ст.] / Борис Гройс. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. – 400 с.

62. Гуляев Н. А. Теория литературы / Н. А. Гуляев. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Высш. шк., 1985. – 271 с.
63. Гундорова Т. Проявлення слова : Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – Вид. 2-е, перероб. та доп. – К. : Часопис «Критика», 2009. – 448 с.
64. Гундорова Т. *Femina Melancholica* : стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 272 с.
65. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. : [монографія] / Андрій Гурдуз. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008. – 215, [1] с.
66. Гуревич Л. Загадки Бальзака / Л. Гуревич // Бальзак О. де. Серафита / Оноре де Бальзак ; пер. с фр. и предисл. Л. Гуревича. – М., 1996. – С. 7–37.
67. Гуревич П. С. Социальная мифология / П. С. Гуревич. – М. : Мысль, 1983. – 175 с.
68. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : [навчальний посібник] / Г. Й. Давиденко, Г. М. Стрельчук, Н. І. Гречаник. – К. : Центр учбов. літ., 2007. – 504, [1] с.
69. Давидова-Біла Г. В. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» ; 10.01.06 «Теорія літератури» / Давидова-Біла Ганна Вікторівна. – К., 2005. – 37 с.
70. Дворяшина Н. А. Феномен детства в творчестве русских символистов (Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт) : автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Дворяшина Нина Алексеевна. – Сургут, 2009. – 54 с.
71. Дем'янівська Л. С. Українська радянська драматургія : тенденції сучасного розвитку / Л. С. Дем'янівська, Г. Ф. Семенюк. – К. : Вища шк., 1987. – 159 с.

72. Дзюба І. З криниці літ : у 3 т. Т. 1 : Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню / Іван Дзюба. – К. : Києво-Могилянська акад., 2006. – 975 с.
73. До питання історії літературного руху на Запоріжжі [Електронний ресурс] // Державна телерадіокомпанія всесвітньої служби. Українське телебачення і радіомовлення. – Режим доступу : [www.utv.tv/dates/?month=7&year=2008&day=14](http://www.utv.tv/dates/?month=7&year=2008&day=14). – Назва з екрану.
74. Добровольський О. «Просвіта» під багнетом [Електронний ресурс] / Олександр Добровольський. – Режим доступу : [http://pprosvita.at.ua/publ/prosvita\\_pid\\_bagnetom/oleksandr\\_dobrovolskij\\_prosvita\\_pid\\_bagnetom/10-1-0-86](http://pprosvita.at.ua/publ/prosvita_pid_bagnetom/oleksandr_dobrovolskij_prosvita_pid_bagnetom/10-1-0-86). – Назва з екрану.
75. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ : становление жанра / Е. В. Душечкина. – СПб. : [Изд-во С.-Петербур. ун-та], 1995. – 256 с.
76. Евреиновъ Н. Введение въ монодраму / Н. Евреиновъ. – СПб. : Издание Н. И. Бутковской, 1909. – 31 с.
77. Еврейские имена для мальчиков [Электронный ресурс] // Глобальный еврейский on-line центр. – Режим доступа : <http://www.jewish.ru/tradition/actual/names/2007/09/news994253833.php>. – Загл. с экрана.
78. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения : Энциклопедический путеводитель / [под общ. ред. Е. А. Цургановой и А. Е. Махова]. – М. : Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. – 512 с.
79. Експресіонізм : збірник наукових праць / упоряд. Тимофій Гаврилів. – Львів : ВНТЛ–Класика, 2004. – 175 с.
80. Еліаде М. Священне і мирське : Міфи, сновидіння і містерії : Мефістофель і андрогін : Окультизм, ворожбиство та культурні уподобання : [пер. з нім., фр., англ.] / Мірча Еліаде. – К. : Вид-во Соломії Паличко «Основи», 2001. – 591 с.
81. Енциклопедія українознавства (словникова частина) : [в 10 т.] Т. 3. Зернове господарство – Крушельницький / [гол. ред. В. Кубійович]. – К. : Мол. життя, 1996. – 1200, [1] с.

82. Енциклопедія українознавства (словникова частина) : [в 10 т.] Т. 1 : Перевидання в Україні / [ред. В. Кубійович]. – К. : Глобус, 1993. – 400, [1] с.
83. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова. – М. : Наука, 1989. – 176 с.
84. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
85. Єлисей Карпенко [Електронний ресурс] // Славетні запоріжці. – Режим доступу : [http://sites.znu.edu.ua/news\\_details.php?news\\_id=6078&lang=ukr](http://sites.znu.edu.ua/news_details.php?news_id=6078&lang=ukr). – Назва з екрану.
86. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов ; [фах. редак. і передм. Наєнка М. К. ; худож.-оформл. Бублик Б. П.]. – К. : Femina, 1995. – 688, [1] с.
87. Жигулина О. Тема Любви в философии З. Гиппиус [Электронный ресурс] / О. Жигулина // Православный поклонник на Святой земле. – Режим доступу : [http://palomnic.org/filosofiya/fenomen/love\\_gip/](http://palomnic.org/filosofiya/fenomen/love_gip/). – Загл. с екрана.
88. Жирмунский В. М. Избранные труды : Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский ; [отв. ред. Ю. Д. Левин, Д. С. Лихачев]. – Л. : Наука, 1977. – 408 с.
89. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века [Электронный ресурс] / О. В. Журчева. – Режим доступу : <http://www.uamconsult.com/book806.html>. – Загл. с екрана.
90. Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в «новой драме» рубежа XIX–XX веков [Электронный ресурс] / О. В. Журчева // Вестник Самарского государственного университета. Сер. : Литературоведение. – 2001. – № 1. – Режим доступу : <http://weblib.ssu.samara.ru/DLib/vestnik/documents/200110602.html>. – Загл. с екрана.
91. Забужко О. Шевченків міф України : Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – 4-е вид. – К. : Факт, 2009. – 148 с.
92. Завірюхіна І. Г. Контекстуальна парадигма художньо-інноваційних процесів в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття : автореф.

дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Завірюхіна Ірина Георгіївна. – К., 2011. – 19 с.

93. Закович М. М. Культурологія : українська та зарубіжна культура : навчальний посібник [Електронний ресурс] / М. М. Закович. – К. : Знання, 2007. – Режим доступу : <http://ebk.net.ua/index.html>. – Назва з екрану.

94. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра : Модерна українська драма / Лариса Залеська-Онишкевич. – Нью-Йорк, Львів : Літопис, 2009. – 472 с.

95. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / под ред. В. М. Толмачева. – М. : Академия, 2003. – 496, [1] с.

96. Зарубежная литература XX века : [учебник] / под ред. Л. Г. Андреева. – М. : Высш. шк., 1996. – 575, [1] с.

97. Захарченко А. В. Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття : проблематика, жанри, характери : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Захарченко Алла Володимирівна. – К., 2007. – 19 с.

98. Зелінська О. Тілесна ідентичність у контексті пізньомодерної моди / Ольга Зелінська // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. : Культурологія. – 2014. – Вип. 14 (1). – С. 288–298.

99. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века : Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б. И. Зингерман ; [отв. ред. А. А. Аникст]. – М. : Наука, 1979. – 392 с.

100. Иванов В. По звѣздамъ : статьи и афоризмы / Вячеславъ Ивановъ. – СПб. : ОРЫ, 1909. – 438, [2] с.

101. Историческая поэтика : Литературные эпохи и типы художественного сознания / [отв. ред. П. А. Гринцер]. – М. : Наследие, 1994. – 512 с.

102. История русской драматургии : вторая половина XIX – начала XX века до 1917 года / [ред. кол. : Ю. К. Герасимов, Л. М. Лотман, Ф. Я. Прийма]. – Л. : Наука, 1987. – 260, [1] с.

103. Ищук-Фадеева Н. И. Рема́рка как знак театральной системы. К постановке проблемы [Электронный ресурс] / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и Театр : сб. науч. тр. – 2001. – Вып. 2. – С. 5–16. – Режим доступа : <http://www.hqlib.ru/st.php?n=112&PHPSESSID=8898016ea827c9040e3e06be706ecb5d>. – Загл. с экрана.

104. Ігумнова О. Б. Психологія ділового спілкування : довідник [Електронний ресурс] / Ігумнова О. Б. – Режим доступу : [http://dn.tup.km.ua/dn/dn/k\\_default.aspx?lng=1&MF=259380822554596719723523848631483245D219D9D48984D19531846432&T=r6&st=00000000000&L=1](http://dn.tup.km.ua/dn/dn/k_default.aspx?lng=1&MF=259380822554596719723523848631483245D219D9D48984D19531846432&T=r6&st=00000000000&L=1). – Назва з екрану.

105. Ільницька Л. Мовленнєві засоби підвищення ефективності сугестивного впливу / Л. Ільницька // Лінгвістика ХХІ ст. : нові дослідження і перспективи / гол. ред. А. Д. Белова. – К., 2007. – С. 127–135.

106. Калениченко Н. Л. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. : Напрями, течії / Н. Л. Калениченко ; [відп. ред. М. Федченко]. – К. : Наук. думка, 1983. – 256 с.

107. Карпенко Є. Білі ночі / Єлисей Карпенко. – К. ; Відень : Театр, 1920. – 48, [1] с.

108. Карпенко Є. В долині сліз / Єлисей Карпенко. – К. ; Відень : Театр, 1920. – 59, [1] с.

109. Карпенко Є. Едельвайс / Єлисей Карпенко. – К. ; Відень : Театр, 1921. – 20, [1] с.

110. Карпенко Є. Земля / Єлисей Карпенко. – К. ; Відень : Театр, 1921. – 61 с.

111. Карпенко Є. Момот Нір / Єлисей Карпенко. – К. ; Відень : Театр, 1920. – 48, [1] с.

112. Карпенко Є. Осінньої ночі / Єлисей Карпенко. – К. ; Відень : Театр, 1920. – 16, [1] с.

113. Карпенко Є. Святого вечера / Єлисей Карпенко. – К. ; Відень : Театр, 1920. – 16, [1] с.

114. Кац Б. Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки / Б. Кац, Р. Тименчик. – Л. : Сов. композитор, 1989. – 336, [1] с.

115. Керлот Х. Э. Словарь символов / Хуан Эдуардо Керлот ; [пер. с англ. Н. А. Богун]. – М. : REZL-book, 1994. – 608, [1] с.
116. Кіріченко Д. Перформативна спрямованість казок у п'єсі Мартіна Макдонаха «Людина–подушка» / Дмитро Кіріченко // Іноземна філологія. – 2014. – Вип. 126. – Ч. 1. – С. 163–168.
117. Клочек Г. Д. Поетика і психологія / Г. Д. Клочек. – К. : Знання, 1990. – 48 с.
118. Клочек Г. Д. Так що ж таке поетика? / Г. Д. Клочек // Поетика / відп. ред. В. С. Брюховецький. – К., 1992. – С. 5–16.
119. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття : матеріали до спеціального курсу «Теорія літературного твору та мистецтво його аналізу» / Григорій Клочек. – Кіровоград : РВВ КДПУ, 2007. – 24 с.
120. Ковальова Г. П. Опозиція «Свій-Чужий» при формуванні національної ідентичності в контексті глобалізації / Г. П. Ковальова // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. : Філол. – 2009. – Вип. 5. – С. 84–91.
121. Кодак М. П. Поетика як система : літературно-критичний нарис / М. П. Кодак. – 2-ге вид., доп. – Луцьк : Твердиня, 2010. – 174 с.
122. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков / Лидия Андреевна Колобаева. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 335 с.
123. Колобаева Л. А. Русский символизм / Л. А. Колобаева. – М. : Изд-во МГУ, 2000. – 296 с.
124. Кольев А. Н. Политическая мифология : реализация социального опыта / А. Н. Кольев. – М. : Логос, 2003. – 384, [1] с.
125. Копачева А. Р. Концепт «белый цвет» в художественной картине мира : На материале поэтических текстов французских и русских символистов : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 [Электронный ресурс] / Копачева Александра Романовна. – Челябинск, 2003. – 216 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/kontsept-belyi-tsvet-v-khudozhestvennoi-kartine-mira-na-materiale-poeticheskikh-tekstov-fran.> – Загл. с экрана.

126. Косарев А. Философия мифа. Мифология и ее эвристическая значимость : учебное пособие для вузов / А. Косарев. – М. : ПЕР СЭ ; СПб. : Университет. кн., 2000. – 304, [1] с.

127. Косяк В. А. Людина та її тілесність у різних формах культури : досвід філософської інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Косяк Валерій Андрійович. – К., 2006. – 36 с.

128. Кохан Т. Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01. «Теорія та історія культури» / Кохан Тимофій Григорович. – К., 2002. – 19 с.

129. Кравець Ю. Єлисей Карпенко – актор і драматург / Юхим Кравець // Україна. – 1968. – № 38. – С. 16.

130. Кремінська І. М. Мотив моря у п'єсі Є. Карпенка «Білі ночі» / І. М. Кремінська // Актуальні проблеми слов'янської філології. Сер. : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. – Бердянськ, 2011. – Вип. XXIV. – Ч. 3. – С. 54–62.

131. Кремінська І. М. Система мотивів п'єси Єлисея Карпенка «Едельвайс» / І. М. Кремінська // Актуальні проблеми слов'янської філології. Сер. : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ, 2012. – Вип. XXVI. – Ч. 3. – С. 115–122.

132. Криловець А. О. Українська література перших десятиріч ХХ століття : філософські проблеми / А. О. Криловець. – Т. : Навч. кн., 2005. – 256 с.

133. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. Частина перша (1917–1934) / Н. Кузякіна. – К. : Рад. письменник, 1958. – 239, [1] с.

134. Куровська О. Поняття «символ» у конкретно-історичному вимірі [Електронний ресурс] / О. Куровська // Мультиверсум : філософський альманах. – К., 2006. – № 52. – Режим доступу : [http://www.filosof.com.ua/Jornel/M\\_52/Kurovska.htm](http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_52/Kurovska.htm). – Назва з екрану.

135. Кушлина О. Б. Драма первой половины ХХ века / О. Б. Кушлина. – М. : Слово, 2000. – 135 с.

136. Кьеркегор С. О. Наслаждение и долг / Серен Обю Кьеркегор. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 415 с.
137. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой : пер. с англ. / Джозеф Кэмпбелл. – М. : Рефл-бук ; К. : Ваклер, 1997. – 384 с.
138. Ласло-Куцюк М. Засади поетики / Магдалина Ласло-Куцюк. – Бухарест : Вид-во Критеріон, 1983. – 396 с.
139. Леви-Строс К. Мифологика : в 4 т. Т. 3. Происхождение застольных обычаев / Клод Леви-Строс. – М. ; СПб. : Университет. кн., 2000. – 461, [1] с.
140. Лесков Н. С. Собрание сочинений : в 12 т. Т. 7. Разделы. Святочные рассказы. Рассказы кстати / Н. С. Лесков ; [сост. и общ. ред. В. Ю. Троицкого]. – М. : Правда, 1989. – 462 с.
141. Лисенко А. Р. Конфликт отцов и детей в немецкой драме XX века : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (немецкая литература)» / Лисенко Анжела Рафизовна. – Казань, 2014. – 24 с.
142. Литвин В. М. Галичина – «Український П'ємонт» [Електронний ресурс] / В. М. Литвин // Режим доступу : [http://www.lytvyn-v.org.ua/history\\_of\\_ukraine/index.php?article=Ch4\\_r10\\_p3](http://www.lytvyn-v.org.ua/history_of_ukraine/index.php?article=Ch4_r10_p3). – Назва з екрану.
143. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК Интелвак, 2001. – 1600 стб., [1] с.
144. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 752, [1] с.
145. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – 3-е изд., доп. – М. : Наука, 1979. – 359 с.
146. Ліпісівіцький М. Л. Одноактна п'єса : еволюція змістового наповнення терміна / М. Л. Ліпісівіцький // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2006. – № 26. – С. 184–187.
147. Літературознавство : словник з основних понять / [пер. з нім. Андрія Цяпи]. – Т. : Богдан, 2005. – 279 с.

148. Літературознавча енциклопедія : [у 2 т.]. Т. 2 : М (Маадай – Кара) – Я (я – форма) / авт.-укл. Ковалів Ю. І. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624, [1] с.
149. Літературознавчий словник-довідник / [ред. кол. : Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. І.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752, [1] с.
150. Лосев А. Ф. Знак, символ, миф : труды по языкознанию / А. Ф. Лосев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 480, [1] с.
151. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – 2-изд., испр. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
152. Лотман Ю. Семиосфера / Лотман Ю. – СПб. : Искусство–СПб, 2001. – 704, [1] с.
153. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384, [1] с.
154. Лукач Г. Величие и падение экспрессионизма [Электронный ресурс] / Георг Лукач // Литературный критик. – 1933. – Режим доступа : <http://mesotes.narod.ru/ukaacs.html>. – Загл. с экрана.
155. Майдаченко П. І. Український орнаментальний експресіонізм : до характеристики явища / П. І. Майдаченко // Науковий вісник Ізмаїльського державного педагогічного інституту. Сер. : Іст. науки. Філол. науки. Пед. науки. – 1999. – Вип. 7. – С. 67–71.
156. Макарик І. Перетворення Шекспіра : Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років / Ірина Макарик ; [пер. з англ. М. Климчука]. – К. : Ніка-Центр, 2010. – 348 с.
157. Малютіна Н. П. Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Малютіна Наталя Павлівна. – К., 2007. – 39 с.
158. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст. : аспекти родо-жанрової динаміки : [монографія] / Н. П. Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 352 с.

159. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст. : навчальний посібник / Н. П. Малютіна. – К. : Академвидав, 2010. – 256, [1] с.

160. Манторов Г. В. Философские основы русского символизма (К постановке вопроса) / Г. В. Манторов // Ученые записки Московского государственного педагогического института имени В. И. Ленина / [ред. кол. : П. Д. Краевский (отв. ред.), А. Н. Стеценко, С. И. Шешуков]. – 1970. – № 372. – С. 58–76.

161. Масенко Л. Тема національної неволі в драматургії Лесі Українки / Лариса Масенко // Студії з україністики : зб. наук. пр. / [за ред. Р. Радишевського] ; НАНУ, Міжнар. школа україністики, Ін-т філології КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2004. – Вип. V : До 190-річчя з дня народження Тараса Шевченка. – С. 174–190.

162. Матусяк А. Химерний Яцків : Модерністичний дискурс у прозі Михайла Яцкова / Агнешка Матусяк. – Вроцлав ; Львів : Піраміда, 2010. – 224 с.

163. Махов А. Е. *Musica literaria* : идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов ; ред. О. Л. Львова. – М. : INTRADA, 2005. – 224 с.

164. Мединська Ю. Чотири виміри міфу / Юлія Мединська // Психологія і суспільство : науково-економічний та соціально-психологічний часопис. – 2003. – № 4. – С. 29–36.

165. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408, [1] с.

166. Мельничук О. М. Вплив «нової драми» Г. Ібсена на драматургію Я. Мамонтова / О. М. Мельничук // Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського. Сер. : Філол. науки. – 2010. – Вип. 6. – С. 46–59.

167. Мережковский Д. С. Собрание сочинений : Иисус Неизвестный / Д. С. Мережковский ; подг. текста В. Н. Жукова и А. Н. Николукина ; послесл. В. Н. Жукова. – М. : Республика, 1996. – 687 с.

168. Меркулова М. Г. Ретроспекция в английской «новой драме» : истоки, типология, функционирование : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08 [Электронный

ресурс] / Меркулова Майя Геннадиевна. – М., 2006. – 345 с. – Режим доступа : <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/163739.html>. – Загл. с экрана.

169. Минералова И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма : [учебное пособие] / И. Г. Минералова. – М. : Флинта, 2003. – 272, [1] с.

170. Минц З. Г. Блок и русский символизм : избранные труды : в 3 кн. / З. Г. Минц. – СПб. : Искусство-СПБ, 2004. – 775 с.

171. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Ученые записки Тартуского государственного университета. Сер. : Блоковский сборник. – 1979. – Вып. 459. – Т. III : Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. – С. 76–120.

172. Минц З. Г. Симметрия-асимметрия в композиции «III симфонии» А. Белого / З. Г. Минц, Е. Г. Мельникова // Ученые записки Тартуского государственного университета. Сер. : Труды по знаковым системам. – 1984. – Вып. 641. – Т. XVII : Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. – С. 84–92.

173. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 627, [1] с.

174. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энцикл., 1991–1992. –

Т. 1 : А–К. – 1991. – 671 с.

Т. 2 : К–Я. – 1992. – 719 с.

175. Михайлин И. Л. Жанр трагедії в українській радянській драматургії (питання історії і теорії) / И. Л. Михайлин. – Х. : Вища шк. ; Вид-во при Харк. ун-ті, 1989. – 152, [1] с.

176. Моклиця М. Основи літературознавства : посібник для студентів / Марія Моклиця. – Т. : Підручники & посібники, 2002. – 192, [1] с.

177. Морис Мерло-Понти. Феноменология восприятия : [пер. с фр.] / под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб. : Ювента, 1999. – 608, [1] с.

178. Мороз Л. З. Драматургія Володимира Винниченка : ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.03 «Українська література» / Л. З. Мороз. – К., 1997. – 32 с.

179. Московкина И. И. Между «pro» и «contra» : координаты художественного мира Леонида Андреева : [монография] / И. И. Московкина. – Х. : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. – 288 с.

180. Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] Т. 3. Корто-Октоль / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энцикл., 1973. – 1102 с.

181. Мурадханян І. С. Концепція психологічного двійництва особистості в літературі заходу ХVІІІ–ХІХ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Мурадханян Ірина Саркісівна. – Дніпропетровськ, 2001. – 19 с.

182. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років : мікропортрети в художніх стилях і напрямках / Мікулаш Неврлий. – К. : Вища шк., 1991. – 271 с.

183. Неклюдов С. Ю. Язык культуры : семантика и прагматика [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов // К 80-летию со дня рождения академ. Н. И. Толстого / отв. ред. С. М. Толстая. – М., 2004. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/nekludov3.htm>. – Загл. с экрана.

184. Николаева Л. В. Ранняя драматургия М. Горького в историко-функциональном изучении : проблема интерпретации пьес «Мещане», «На дне», «Дачники» : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 [Электронный ресурс] / Николаева Людмила Викторовна. – Самара, 2000. – 292 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/rannaya-dramaturngiya-m-gorkogo-v-istoriko-funktsionalnom-izuchenii-problema-interpretatsii>. – Загл. с экрана.

185. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла : К генеологии морали / Фридрих Ницше ; [пер. с нем. А. Николаева, Е. Воронцовой, В. А. Вейнштока ; предисл. Н. В. Рогожина]. – Минск : Беларусь, 1992. – 335 с.

186. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Фридрих Ницше. – М. : Интербук, 1990. – 301, [1] с.

187. Нікєєв В. Олександр Загаров і український театр / Володимир Нікєєв. – К. : Мистецтво, 1960. – 88, [1] с.
188. Новая философская энциклопедия : [в 4 т.]. Т. 2. Е–М / науч.-ред. совет : В. С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин [и др.]. – М. : Мысль, 2001. – 638 с.
189. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : монографія / Нямцу Анатолий. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
190. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : [монографія] / О. І. Оніщенко. – К. : Вища шк., 2001. – 179 с.
191. Основи літературознавства : [підручник] / Н. В. Ференц. – К. : Знання, 2011. – 431, [1] с.
192. Осьмак О. О. Експресіонізм у контексті західноєвропейської літератури ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / Осьмак Оксана Олександрівна. – К., 1999. – 19 с.
193. Пави П. Словарь театра : [пер. с фр.] / Патрис Пави ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
194. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – 2-е вид., перероб. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 447, [1] с.
195. Пак Сан Чжин. Панпсихизм в драматургии Л. Н. Андреева : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Пак Сан Чжин. – СПб., 2007. – 19 с.
196. Пахаренко В. Українська поетика / В. Пахаренко. – Вид. 2-ге, доп. – Черкаси : Відлуння-плюс, 2002. – 319 с.
197. Петренко М. Я. Поетика експресіонізму в українській літературі 20–40-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Петренко Мая Ярославівна. – Івано-Франківськ, 2008. – 19 с.
198. Петрухіна Л. Діалектика *ероса* і *танатоса* у слов'янській романтичній баладі / Людмила Петрухіна // Проблеми слов'янознавства. – 2004. – Вип. 54. – С. 137–147.

199. Пилипчук Р. Я. Карпенко Єлисей Андрійович / Р. Я. Пилипчук // Українська літературна енциклопедія : в 5 т. – К., 1988 – Т. 2 : Д–К / відп. ред. Дзеверін І. О. – К., 1990. – С. 419–420.
200. Погребная Я. В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики : учебное пособие / Я. В. Погребная. – 2-е изд., стереотип. – М. : Флинта, 2011. – 177 с.
201. Поліщук Я. «Лісова пісня» Лесі Українки : неопоганство і семантика міфу / Ярослав Поліщук // Дивослово. – 2000. – № 3. – С. 2–7.
202. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : літературознавчі студії / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 295 с.
203. Поліщук Я. О. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література», 10.01.06 «Теорія літератури» / Поліщук Ярослав Олексійович. – К., 2000. – 32 с.
204. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Я. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1978. – 447, [1] с.
205. Порус В. Н. Бытие и тоска : А. П. Чехов и А. П. Платонов / В. Н. Порус // Вопр. философии. – 2014. – № 12. – С. 19–33.
206. Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Пospelов. – М. : Просвещение, 1972. – 272 с.
207. Потапенко С. Н. Природа конфликта в драматургии И. С. Тургенева : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Потапенко Светлана Николаевна. – Вологда, 2000. – 207 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/priroda-konflikta-v-dramaturgii-i-s-turgeneva>. – Загл. с экрана.
208. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня ; [сост., вст. ст., коммент. А. Б. Муратова]. – М. : Высш. шк., 1990. – 344, [1] с.
209. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня ; [ред. кол. М. Ф. Овсянников (председатель) [и др.] ; сост., вст. ст., примеч. И. В. Иванько и А. И. Колодной]. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.

210. Поэтика / [О. Брик, Е. Поливанов, В. Шкловский и др.]. – Петроград : 18-ая Гос. тип., 1919. – 172 с.

211. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века : Динамика жанра : Общие проблемы. Проза / [науч. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский]. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с.

212. Працьовитий В. Українська драматургія 20–30-х років XX століття. Жанрова модифікація / Володимир Працьовитий. – Львів : Ліга–Прес, 2001. – 132 с.

213. Пропп В. Морфология сказки / В. Пропп. – Л. : Academia, 1928. – 151, [1] с.

214. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Насмешливый смех. Другие виды смеха / Владимир Яковлевич Пропп. – М. : Искусство, 1976. – 182, [1] с.

215. Ревуцький В. Близнята ще зустрінуться / Валеріян Ревуцький // Свобода. – 1997. – 12 грудня.

216. Регейло З. Я. Трагедія і феєрія українського театру Галичини початку 20-х років XX століття / З. Я Регейло // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. – 2010. – Вип. XXIX. – С. 136–142.

217. Речка А. Художні функції ремарки в «драмі для читання» / Речка Анастасія // Слово і час. – 2000. – № 11. – С. 48–52.

218. Рисак О. «Найперше – музика у слові» : Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. / Олександр Рисак. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 402 с.

219. Рисак О. О. Лесин дивосвіт / О. О. Рисак. – Львів : Світ, 1992. – 184, [1] с.

220. Романюга Н. В. Поняття *інтермедіальності* в проєкції на англomовні переклади Михайла Коцюбинського / Н. В. Романюга // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Сер. : Філол. науки (Мовознавство). – 2010. – № 9. – С. 310–315.

221. Рубан А. А. Міфопоетика й інтертекст прози Л. Андреева : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Рубан Алла Анатоліївна. – К., 2002. – 19 с.

222. Рябов О. В. Русская философия женственности (XI–XX века) [Электронный ресурс] / О. В. Рябов. – Иваново : Юнона, 1999. – 359 с. – Режим доступа : [http://cens.ivanovo.ac.ru/olegria/books\\_femininity.htm](http://cens.ivanovo.ac.ru/olegria/books_femininity.htm). – Загл. с экрана.

223. Савельева В. В. Художественный текст и художественный мир : соотношенность и организация : автореф. дис. на соиск. учен. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Савельева Вера Владимировна. – Республика Казахстан, Алматы, 2002. – 51 с.

224. Савченко С. Експресіонізм в німецькій літературі / С. Савченко // Експресіонізм та експресіоністи : література, малярство, музика сучасної Німеччини / [за ред. С. Савченка]. – К. : Сяйво, 1929. – С. 9–61.

225. Садовський М. Мої театральні згадки 1881–1917 / М. Садовський ; [за заг. ред. та вст. ст. М. Рильського]. – К. : Держ. вид-во образотв. мистец. і музич. літ-ри, 1936. – 203, [1] с.

226. Саппа Н. Н. Застолье и еда в украинской ментальности : отражение в украинской литературе первой половины XIX века / Саппа Н. Н. // Актуальні проблеми слов'янської філології. Сер. : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ, 2012. – Вип. XXVI. – Ч. 4. – С. 146–155.

227. Свербілова Т. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина ; [за заг. ред. Л. Скорини]. – Черкаси : [Б. в.], 2009. – 598 с.

228. Сейфи Т. Б. Формосодержательная функция цвета в творчестве русских символистов : на материале поэзии А. Белого и А. Блока : дис. ... канд. культурол. наук : спец. 24.00.02 «Историческая культурология» [Электронный ресурс] / Сейфи Татьяна Булатовна. – Владивосток, 1999. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/formosoderzhatelnaya-funktsiya-tsveta-v-tvorchestverusskih-simvolistov>. – Загл. с экрана.

229. Семак О. Взаємозв'язок драматичної дії та конфлікту у драматичних творах діаспори першої половини XX століття (на матеріалах творів Єлисея

Карпенка, Л. Полтави, В. Чапленка) / Оксана Семак // Українознавчі студії. – 2009. – № 10. – С. 132–138.

230. Семак О. І. Драматургія української діаспори першої половини ХХ століття : система конфліктів і характерів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Семак Оксана Іванівна. – Івано-Франківськ, 2009. – 19 с.

231. Семак О. І. Експлікація конфлікту як рушійної сили дії у драматичних творах діаспори першої половини ХХ століття (на матеріалах творів Єлисея Карпенка, Л. Полтави, В. Чапленка) / О. І. Семак // Прикарпатський вісник Наукового товариства ім. Тараса Шевченка. Сер. : Слово. – 2008. – № 2. – С. 249–257.

232. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 1920-х років : конфлікти, характери, жанри : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.02 «Українська новітня література», у формі наук. доповіді / Семенюк Григорій Фокович. – К., 1992. – 63 с.

233. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев ; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М. : Языки слав. культуры, 2004. – 296 с.

234. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) : А. П. Чехов, И. И. Левитан, В. А. Серов, К. А. Коровин / В. И. Силантьева. – Одесса : Астропринт, 2000. – 352, [1] с.

235. Скрипник Л. Г. Власні імена людей : словник-довідник / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська ; за ред. В. М. Русанівського. – 3-тє вид., випр. – К. : Наук. думка, 2005. – 335 с.

236. Славянские древности : этнолингвистический словарь в 5 т. Т. 1 : А–Г / [отв. ред. Н. И. Толстой]. – М. : Междунар. отношения, 1995. – 584, [1] с.

237. Словарь української мови : в 4 т. Т. 2. З–Н / упоряд. Б. Д. Грінченко ; передм. В. С. Ільїн. – К. : Вид-во АН УРСР, 1958–1959. – 573 с.

238. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – К. : Рад. шк., 1971. – 486, [1] с.

239. Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX – начала XX столетия : [учебник для филологических специальностей] / А. Г. Соколов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 1984. – 360, [1] с.

240. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов : [монография]. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. – 214 с.

241. Сологуб Ф. Статьи / Федор Сологуб // Творимая легенда : в 2 кн. Кн. 2 / Федор Сологуб ; [сост., подгот. текста, послесл. и коммент. Л. Соболева]. – М., 1991. – С. 143–213.

242. Социологическая энциклопедия. В 2 т. Т. 1. А–М / рук. науч. проекта Г. Ю. Семигин. – М. : Мысль, 2003. – 694 с.

243. Сріблянський М. На сучасні теми : З літературного життя на Україні за р. 1910 / М. Сріблянський // Українська хата. – 1911. – № 1–3. – С. 111–122.

244. Ставицький О. Ф. Українська драматургія початку XX століття / О. Ф. Ставицький. – К. : Наук. думка, 1964. – 126 с.

245. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : [у 3 кн.] Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр / Дж. Стайн. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2004. – 288 с.

246. Страшкова О. К. «Новая драма» как артефакт Серебряного века / О. К. Страшкова. – Ставрополь : Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2006. – 576 с.

247. Стрельникова А. Б. Мотив как способ воплощения авторского сознания переводчика (на материале переводов Ф. Сологубом лирики П. Верлена) / А. Б. Стрельникова // Вестник Томского государственного университета. Бюллетень оперативной научной информации «Акт. проблемы интерпретации : перевод, нарратив, диалог». – 2006. – № 86. – С. 125–131.

248. Темиршина О. Р. Типология символизма : Андрей Белый и современная поэзия : [монография] / О. Р. Темиршина. – М. : ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2012. – 290, [1] с.

249. Теория литературы : учебник для университетов / Г. Н. Поспелов. – М. : Высш. шк., 1978. – 351, [1] с.

250. Теория литературы : учебное пособие для вузов / Э. Л. Фесенко ; [рец. : И. Г. Гусейнов, В. В. Агеносов]. – 3-е изд. доп. и испр. – М. : Фонд–Мир, 2008. – 780, [1] с.

251. Теория литературы : учебное пособие для студентов филологического факультета высших учебных заведений : [в 2 т.]. Т. 1. Теория художественного дискурса : теоретическая поэтика / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – 2-е изд., испр. – М. : Академия, 2007. – 512, [1] с.

252. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв ; [за наук. ред. Олександра Галича]. – 3-є вид., стереотип. – К. : Либідь, 2006. – 488, [1] с.

253. Тимашков А. Интермедальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.09.09 «Теория и история искусства» / Тимашков Алексей Юрьевич. – СПб., 2012. – 24, [1] с.

254. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев. – [5-е изд.]. – М. : Просвещение, 1976. – 448 с.

255. Тишунина Н. В. Театральный «символизм» У. Б. Йейтса и эстетика «новой драмы» / Н. В. Тишунина // Драма и драматургический принцип в прозе : межвуз. сб. науч. тр. – Л., 1991. – С. 78–84.

256. Ткаченко Р. П. Поклик Химери : декаданс в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. : монографія / Р. П. Ткаченко. – К. : Книга , 2011. – 135 с.

257. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учебное пособие / Б. В. Томашевский ; [вст. ст. Н. Д. Тамарченко, коммент. С. М. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко]. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334, [1] с.

258. Томпсон Ева М. Трубадури імперії : Російська література і колоніалізм / Ева М. Томпсон ; [пер. з англ. М. Корчинської]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. – 368 с.

259. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс ; Культура, 1995. – 624 с.

260. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура / отв. ред. Т. В. Цивьян. – М., 1983. – С. 227–284.
261. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
262. Тумаркин Н. Ленин жив! : Культ Ленина в Советской России / Н. Тумаркин. – СПб. : Акад. проект, 1997. – 286 с.
263. Турган О. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні програми) : [монографія] / О. Турган, Т. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2008. – 292 с.
264. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; [отв. ред. Б. А. Каверин, А. С. Мясников]. – М. : Наука, 1977. – 576 с.
265. Тюпа В. И. Мотив пути на роздорожье русской поэзии XX века [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа // Вечные сюжеты русской литературы : «блудный сын» и другие. – Новосибирск, 1996. – Режим доступа : <http://planetadisser.com/see/>. – Загл. с экрана.
266. Тютелова Л. Г. Поэтика пространства русской «новой драмы» начала XX века : Чехов, Горький, Андреев [Электронный ресурс] / Л. Г. Тютелова // Известия Самарского научного центра РАН. – 2010. – Т. 12. – № 5(3). – Режим доступа : [http://www.sc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010\\_5\\_812\\_817.pdf](http://www.sc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010_5_812_817.pdf). – Загл. с экрана.
267. Українка Леся. Лісова пісня : драма-феєрія в трьох діях / Леся Українка ; іл. О. Курдюмова. – К. : Дніпро, 1970. – 124, [4] с.
268. Українська Радянська Енциклопедія : [у 17 т.]. Т. 6 : Італія – Колізія / ред. кол. : М. П. Бажан (гол. ред.), О. І. Білецький, І. К. Білодід [та ін.]. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1961. – 576, [1] с.
269. Ученые записки Тартуского государственного университета. Сер. : Труды по знаковым системам / [ред. кол. : С. Г. Барсуков, М. Л. Гаспаров, Б. Ф. Егоров и др., ред. тома : З. Г. Минц]. – 1988. – Вып. 831. – Т. XXII : Зеркало. Семиотика зеркальности. – 165 с.

270. Фесенко Э. Я. Теория литературы : учебное пособие для вузов / Э. Я. Фесенко. – [3-е изд., испр. и доп.]. – М. : Акад. проект Фонд Мир, 2008. – 780 с.
271. Філон М. І. «Заповіт» українського поета-пророка / М. І. Філон // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. : Філол. – 2009. – Вип. 57. – № 854. – С. 114–125.
272. Флад К. Политический миф : Теоретическое исследование / Кристофер Флад ; пер. с англ. А. Г. Георгиева. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 264 с.
273. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины : [в 2 т.]. Т. 1 / П. А. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – 490 с.
274. Фрейд З. Психология бессознательного : сборник произведений / З. Фрейд ; сост., науч. ред., авт. вст. ст. М. Г. Ярошевский. – М. : Просвещение, 1990. – 448, [1] с.
275. Фрейд З. Тотем и табу / Зигмунд Фрейд. – СПб.–М. : Олимп ; ООО «Изд-во АСТ–ЛТД», 1998. – 446, [2] с.
276. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг ; подг. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. – М. : Лабиринт, 1997. – 448, [1] с.
277. Фромм Е. Мати чи бути? : [пер. з англ.] / Еріх Фромм. – К. : Укр. письменник, 2010. – 222, [1] с.
278. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм ; пер. с англ. Г. Ф. Швейника ; общ. ред. и послесл. П. С. Гуревича. – М. : Прогресс, 1989. – 272, [1] с.
279. Хаддад К. А. Екзистенційний дискурс у творчості Михайла Коцюбинського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Хаддад Катріна Аднанівна. – Х., 2004. – 19 с.
280. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 260, [1] с.
281. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 2002. – 437, [1] с.

282. Ханзен-Лёве А. Русский символизм : система поэтических мотивов, ранний символизм / А. Ханзен-Лёве ; [пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича, А. Е. Барзаха]. – СПб. : Гуманит. агентство «Академич. проект», 1999. – 512 с.

283. Хархун В. Рецепція комунізму й сучасний український проект / Валентина Хархун // Ідентичність і пам'ять у пострадянській Україні : монографія / відп. ред. Мирослава Антонович. – К. : Дух і літера, 2009. – С. 57–78.

284. Хархун В. П. Поетика роману Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Хархун Валентина Петрівна. – К. : 2000. – 19 с.

285. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації : монографія / В. П. Хархун. – Ніжин : Гідромас, 2009. – 508 с.

286. Хороб С. На літературних теренах : дослідження, статті, рецензії / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2006. – 410, [2] с.

287. Хороб С. Українська драматургія : крізь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми) : зб. ст. / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. – 200 с.

288. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.

289. Хороб С. Українська одноактна драма : виміри структури модерністського тексту / Степан Хороб // Біблія і культура. – 2008. – № 10. – С. 78–89.

290. Храповицкая Г. Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени : [учебное пособие к спецкурсу] / Г. Н. Храповицкая. – М. : Искусство, 1979. – 89, [1] с.

291. Хрестоматія з теорії драми : особливості драматургічного мистецтва XIX–XX століття / упоряд. П. П. Нестеровський. – К. : Мистецтво, 1988. – 224, [1] с.
292. Червінська О. В. Рецептивна поетика : Історико-методологічні та теоретичні засади : навчальний посібник / Ольга В'ячеславівна Червінська. – Чернівці : Рута, 2001. – 56 с.
293. Черкасенко С. Твори : в 2 т. Т. 1 : Поезія. Драматичні твори / Спиридон Черкасенко ; [упоряд., авт. передм. та приміт. О. Мишанич]. – К. : Дніпро, 1991. – 891, [1] с.
294. Черненко О. Експресіонізм у творчості В. Стефаніка / Олександра Черненко. – [Нью-Йорк] : Сучасність, 1989. – 280 с.
295. Чечель Н. Українське театральне відродження : західна класика на українській сцені 1920–1930-х років, проблеми трагедійної вистави / Наталія Чечель. – К. : Наук. думка, 1993. – 144, [1] с.
296. Чистяк Д. Блакитний птах світової літератури [Електронний ресурс] / Д. Чистяк // Всесвіт : Незалежний літературно-мистецький та громадсько-політичний місячник. – 2008. – № 1/2. – С. 172–174. – Режим доступу : [http://vsesvit-journal.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=390&Itemid=41](http://vsesvit-journal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=390&Itemid=41). – Назва з екрану.
297. Чоп В. Рання біографія Нестора Махна : джерела та історіографія [Електронний ресурс] / В. Чоп. – Режим доступу : [www.makhno.ru/lit/chop/3.php](http://www.makhno.ru/lit/chop/3.php). – Назва з екрану.
298. Чорній С. Карпенко-Карий і театр / Степан Чорній. – Мюнхен ; Нью-Йорк : Укр. Вільний Ун-т, 1978. – 176, [1] с.
299. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. – М. : Наука, 1971. – 291 с.
300. Шакиров С. М. О смысловой парадигме мотива дороги в русской лирике XIX–XX веков / С. М. Шакиров // Вестник Челябинского университета. Сер. : Филол. – 2001. – № 1. – С. 22–59.

301. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
302. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т. К. Шах-Азизова. – М. : Наука, 1966. – 150 с.
303. Шеховцова Т. А. Чаепитие по-добычински в литературном контексте / Т. А. Шеховцова // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. : Філол. – 2002. – Вип. 34. – № 538. – С. 301–308.
304. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней : очерки / И. Д. Шкунаева. – М. : Искусство, 1973. – 448, [1] с.
305. Шопенгауэр А. Избранные произведения / Артур Шопенгауэр ; сост., авт. вст. ст. и примеч. И. С. Нарский. – М. : Просвещение, 1992. – 479 с.
306. Шумило Н. М. Українська проза кінця ХІХ – початку ХХ ст. Проблеми національної іманентності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук. : 10.01.01 «Українська література» / Шумило Наталія Микитівна. – К., 2004. – 39 с.
307. Экспрессионизм : сборник статей / под ред. Е. М. Браудо и Н. Е. Радлова. – М. ; Пг. : Госиздат., 1923. – 336, [1] с.
308. Экспрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. Сборник статей / под ред. Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1966. – 191, [1] с.
309. Эткинд Е. Театр Мориса Метерлинка / Е. Эткинд // Метерлинка М. Пьесы / Морис Метерлинка. – М., 1958. – С. 5–32.
310. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / Карл Гюстав Юнг ; [пер. с англ. В. В. Наукманова, под общ. ред. А. А. Юдина]. – К. : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.
311. Якобсон Р. Работы по поэтике : [переводы] / Роман Якобсон ; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспаров. – М. : Прогресс, 1987. – 464, [1] с.

312. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – К. : Критика, 2006. – 295 с.

313. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения : Избранные труды по теории литературы / Б. И. Ярхо ; под общ. ред. М. И. Шапиро. – М. : Языки славянских культур, 2006. – Режим доступа : [http://www.rvb.ru/philologica/series\\_rus/series05rus.htm](http://www.rvb.ru/philologica/series_rus/series05rus.htm). – Загл. с экрана.

314. Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм : стильова опозиція чи дифузія? [Електронний ресурс] / Г. Яструбецька // Режим доступу : [http://www.slovoichas.in.ua/index2.php?option=com\\_content&task=view&id=280&pop=1&page=0&Itemid=34](http://www.slovoichas.in.ua/index2.php?option=com_content&task=view&id=280&pop=1&page=0&Itemid=34). – Назва з екрану.