

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**ПРОВІДНІ МОТИВИ ТА ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ П'ЄСИ
ЯКОВА МАМОНТОВА «НАД БЕЗОДНЕЮ»**

Кваліфікаційна робота
студентки 4 курсу, групи ЛУ-42,
спеціальності 035 «Філологія»
(українська мова і література)
Панченко Аліни Іванівни

Науковий керівник:
Сподарець Михайло Павлович,
кандидат філологічних наук,
доцент ЗВО

Харків – 2023

Анотація

Панченко А. І.

Провідні мотиви та художня своєрідність п'єси Якова Мамонтова «Над безоднею».

У дослідженні розглянуто особливості розвитку драматургії на теренах України в період кінця ХІХ - початку ХХ століть. Окреслено модернізм і одну з його провідних течій - символізм Простежено життєвий і творчий шлях Я. Мамонтова. Та відгуки різних вітчизняних критиків про драму письменника «Над безоднею». Проведено структурно-семіотичний аналіз п'єси «Над безоднею», для з'ясування значення символіки твору. Розкрито значення символів моря, провалля, безодні, будинку та імен у художній концепції автора. Охарактеризовано часопросторову організацію драми. Розкрито тему екзистенційного вибору між мистецтвом і родиною у «новій драмі».

Ключові слова: Я. Мамонтов, «Над безоднею», символізм, «нова драма», хронотоп, драма, «надлюдина».

Summary

Panchenko A.I.

Leading motifs and artistic originality of Yakov Mamontov's play "Over the Abyss".

The research examines the peculiarities of the development of drama on the territory of Ukraine in the period of the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. Modernism and one of its leading currents - symbolism are outlined. The life and creative path of Y. Mamontov is traced. And the reviews of various domestic critics about the writer's drama "Over the Abyss". A structural and semiotic analysis of the play "Over the Abyss" was carried out to clarify the meaning of the work's symbolism. The meaning of the symbols of the sea, abyss,

abyss, house and names in the author's artistic concept is revealed. The spatiotemporal organization of the drama is characterized. The theme of the existential choice between art and family in the "new drama" is revealed.

Key words: Y. Mamontov, "Over the Abyss", symbolism, "new drama", chronotope, drama, "superman".

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	5
Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	8
1.1. Розвиток української драматургії початку ХХ ст.. Символізм як літературний напрямок.	8
1.2. Рецепція п'єси Я. Мамонтова «Над безоднею», біографічні відомості про автора	29
Розділ 2. ІДЕЙНО-ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ Я. МАМОНТОВА «НАД БЕЗОДНЕЮ»	37
2.1. Проблематика п'єси Я. Мамонтова «Над безоднею»	37
2.2. Художні особливості п'єси Я. Мамонтова «Над Безоднею».	44
ВИСНОВКИ	48
ЛІТЕРАТУРА	51

ВСТУП

Актуальність теми. Діяльність українського професійного театру на зламі століть - явище надзвичайно цікаве та самобутнє, яке потребує постійних досліджень.

Театральна дія кінця XIX - початку XX століть мала на меті вплинути на реципієнта так, щоб донести певні життєві принципи, погляди та цінності. Драматичний театр відігравав надзвичайно важливу роль у становленні та поширенні української культури не тільки в межах країни, а й за її кордонами.

На сьогоднішній день є достатня кількість ґрунтовних праць-досліджень творчості Я. Мамонтова - театального новатора, яскравого представника модернізму в Україні. Драма «Над безоднею» Я. Мамонтова є прикладом символістського твору. Мамонтівські герої стоять перед складним вибором, а в результаті гинуть у відчутті зневіри та невизначеності. Цінним доробком у вивченні творчості Мамонтова є праця І. Кременської, де дослідниця розшифровує хронотоп і символіку драми «Над безоднею».

Отже, на нашу думку, література та театр як культурне надбання нації мають постійно вивчатися та піддаватися оцінці критиків задля збереження етнічних підвалин українського народу. Саме в цьому вбачаємо актуальність дипломної роботи - у зверненні до важливих літературних творів задля збереження коду нації. Особливо важливим це вважаємо в умовах повномасштабного вторгнення, коли росія вкотре зазіхається на суверенітет нашої держави та нашу самобутність, намагаючись знищити українську мову та націю в цілому.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дипломну роботу написано в рамках наукового семінару «Український модернізм 20-30 років XX століття» на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна відповідно до тематичного плану її наукових досліджень: «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури XI–XXI століть».

Метою роботи є розгляд п'єси Я. Мамонтова «Над безоднею» як одного з яскравих зразків української драматургії 1920-х років, її провідних мотивів та художньої своєрідності. Для реалізації зазначеної мети передбачається розв'язання таких **завдань**:

- окреслити теоретичні праці, присвячені вивченню символізму як течії модернізму;
- розглянути історію виникнення та розвиток української драматургії;
- простежити життєвий і творчий Я. Мамонтова;
- систематизувати оцінки критиками та літературознавцями п'єси «Над безоднею»;
- проаналізувати провідні мотиви драми Я. Мамонтова «Над безоднею»;
- дослідити художні особливості п'єси «над безоднею», виділивши функції символів, імен, хронотоп, тощо.

Об'єкт дослідження – текст п'єси Я. Мамонтова «Над безоднею».

Предмет дослідження – своєрідність провідних мотивів та художньої особливості п'єси Я. Мамонтова «Над безоднею».

Теоретико-методологічна основа. Для написання дипломної використовувалися наукові праці провідних українських літературознавців, як-от: С. Хороб, В. Лесин, О. Пулинець, О. Мельничук, Р. Гром'як, Ю. Ковалів, Є. Онацький, М. Рашкевич, М. Гетьманець, С. Аверинцев, В. Зіневич, П. Хабатякова, В. Кузьменко, О. Слюсаренко, О. Фоменко, Н. Мушировська, І. Процик, М. Дмитренко, Ю. Куліш, Л. Синявська, Т. Свєрбілова, Н. Малютіна, Л. Скорина, І. Кремінська та інші.

Методи дослідження. Під час аналізу п'єси ми послуговувалися такими методами: описовий, структурно-семіотичний, культурно-історичний та герменевтичний.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що ми розширили уявлення про художню своєрідність творчості Я. Мамонтова на прикладі аналізованої символістської драми «Над безоднею».

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання основних положень дослідження при підготовці відповідних уроків із української літератури в курсі середньої школи, проведенні факультативних та позашкільних занять з історії української літератури ХХ ст., а також у подальшому вивченні вітчизняної драматургії.

Апробація результатів роботи проводилася на семінарі «Український модернізм 20-30 років ХХ століття» на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Структура роботи. Структура дослідження визначається його метою та завданням. Робота складається з анотації, вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури. Загальний обсяг дослідження (53 сторінки), з них – 4 сторінки списку використаної літератури (31 позиція).

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. **Розвиток української драматургії початку XX ст.. Символізм як літературний напрямок.**

Українська література кінця XIX - початку XX століть знаменується періодом змін, розвитку і новаторства. Вагоме значення в цей період посідає театральне мистецтво.

Зі статті «Виникнення і становлення українського професійного драматичного театру Наддніпрянщини в другій половині XIX ст.» під авторством Н. Шкоди та А. Крилової: «Історичні джерела свідчать про важливу роль українського професійного драматичного театру Наддніпрянщини в другій половині XIX ст. у справі збереження етнічних засад українського народу, популяризації української культури»[Шкода, Крилова, с.215].

Отже, театр (як і музика, живопис, література) є однією з рушійних сил формування нації як такої, що відрізняється від інших своєю історією, мовою та культурою. Театр має безпосередній вплив на реципієнта, а отже, здатен формувати національні традиції та цінності, сприяти поширенню культури як у межах однієї країни, так і за її кордонами. На нашу думку, вивчення професійного драматичного театру на зламі століть - у період збереження та розвитку етнічних особливостей українства - є надзвичайно важливим.

Як зазначили дослідниці Н. Шкода та А. Крилова, «національний театр у другій половині XIX ст. розвивався в умовах національних утисків, що обумовило виконання ним не тільки художньо естетичної, але й етнозберігальної та націєтворчої функцій» [Шкода, Крилова, с.215]. Також додається, що «творчий процес також залежить від психобіологічного фактору – інтелекту людей, що його здійснюють, від рис особистості, їхнього своєрідного набору та поєднання» [Шкода, Крилова, с.215].

Історія циклічна: росія вкотре намагається втрутитися у державотворчий процес України, чинить геноцид українського народу, зазіхає на суверенітет нашої держави. Саме тому дослідження сценічного процесу як процесу відродження української культури в складних для існування та розвитку умовах, вважаємо актуальним.

Театральний процес здійснювався неймовірно здібними, обдарованими, амбітними митцями, які мали власні «уявлення про честь, справедливість, художньо-естетичні шляхи розвитку театру» [Шкода, Крилова, с.216].

Літературознавці Н. Шкода та А. Крилова також зауважили: «Історію українського професійного театру другої половини ХІХ ст. можна умовно визначити як період виникнення та становлення театру» [Шкода, Крилова, с.216].

Справедливу думку виголосили авторки у статті «Виникнення і становлення українського професійного драматичного театру Наддніпрянщини в другій половині ХІХ ст.» і щодо ролі театру на межі століть: «роль у національно-культурному відродженні визначалася виконанням цілої низки соціальних функцій – етнозахисної, націєтворчої, соціоконсолідуючої» [Шкода, Крилова, с.218].

Л. Синявська у монографії «Українська драматургія кінця ХІХ - початку ХХ століття: комунікативні стратегії» написала: «Межа століть завжди постає рубіконом, що породжує хвилю літературних дискусій, діалогів, сутичок. Ним є в українській літературі кінець ХІХ – початок ХХ ст., доба, яка протиставила традиційному реалізму модернізм у його відгалуженнях» [Синявська, 2019, с.99].

Модернізм і його особливості у своїх працях обґрунтовували Я. Поліщук, Т. Гундорова, О. Забужко, С. Павличко, М. Моклиця, а своєрідність розвитку драматургії цього періоду – С. Хороб, Т. Свєрбілова, Н. Малютіна, Л. Скорина. Але, як зауважує Л. Синявська, «ці дослідження торкаються переважно особливостей драматичного тексту, новаторства певних

драматургів і лише частково – питань реценсії, аналізу драматичних творів» [Синявська, 2019, с.99].

У праці О. Вісич «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі» ми знаходимо таке обґрунтування теми драматичного театру на зламі століть XIX та XX: «Знаковою для національної метадраматичної парадигми слід вважати п'єсу Михайла Старицького "Талан", у якій вперше в українській літературі репрезентовано широкий спектр театрального дискурсу» [Вісич, 2019, с.19]. Дослідниця перераховує таких письменників-послідовників М. Старицького на початку XX ст., як Леся Українка, Володимир Винниченко, Микола Куліш, Людмила Старицька-Черняхівська, Валерія О'Коннор-Вілінська, Антін Крушельницький, Яків Мамонтов, Варвара Чередниченко. Авторка називає цей період етапом «модерного осмислення місії театру та варіантів його розвитку з характерною дискусійністю, що становить суть метадраматичної стратегії» [Вісич, 2019, с.20].

На її думку, з-поміж усіх актуальних питань у творах цього періоду найчастіше прослідковуються такі: «формування професійного театру в умовах домінування аматорських труп; самоідентифікація та самозбереження національного театру та визначення його пріоритетних векторів; художня фіксація інокультурних впливів, їх конструктивні й деструктивні наслідки; вибір драматичного репертуару тощо» [Вісич, 2019, с.20].

У цей час в українській літературі з'являються низка нових письменників, з'являються нові жанрові форми, що містять стилеві ознаки нового художнього методу, у творах відбувається реалізація різних типів художнього мислення, культура починає активно розвиватися та набирати обертів після тривалої заборони на українську мову.

У книзі «Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття» систематизовано і послідовно викладено перебіг театрального процесу, наведено аналіз драматургічних творів та функціонування театру в культурному контексті XX ст. У тексті зазначається, що «основний процес

формування художньо-естетичних засад було закладено, насамперед, в театральних колективах, керованих М. Кропивницьким, М. Старицьким і М. Садовським» [Станішевський, 2006, с.15]. Саме вони започаткували «український класичний театр, так званий театр корифеїв,— явище складне, багатогранне, яскраво самобутнє, мистецькі риси і принципи якого зросли на ґрунті попереднього сценічного досвіду» [Станішевський, 2006, с.15]. Діяльність М. Кропивницького, М. Старицького і М. Садовського для театру «це постійний пошук, неухильна еволюція творчих принципів, оновлення зображальних засобів та прийомів» [Станішевський, 2006, с.15]. Варто зазначити, що вони використовували «етнографічно-побутову деталізацію, що іноді межувала з натуралізмом», адже «поступово зосереджували увагу на розкритті внутрішніх особливостей життєвих явищ та глибокої правди людських характерів» [Станішевський, 2006, с.16]. Також Ю. Станішевський підкреслює таку проблему, як брак наукових робіт, у яких би було досліджено національний театр радянського періоду: «в українському театрознавстві ще й досі немає комплексного дослідження про дожовтневий національний театр як своєрідне явище не лише драматичного, а, насамперед, музично-драматичного, синтетичного театального мистецтва» [Станішевський, 2006, с.16]. Справедливо зазначити, що першим спеціальним дослідженням з історії самодіяльного сценічного руху цього періоду є праця О. Казимира «Український аматорський театр (дожовтневий період)» 1965 р. видання. Пізніше з'являються праці С. Чарнецького «Нарис історії українського театру в Галичині», Б. Романицького «Український театр у минулому і тепер», праця «Український драматичний театр. Нариси історії: В 2-х т. Т.1.» та книга Н. Андріанової «Шляхи розвитку українського театру». У вищезазначених доробках хоч і згадується дожовтневий період в історії драматичного театру, але «другорядне місце в цих роботах належить висвітленню діяльності українського аматорського театру, його творчі досягнення характеризуються

поверхово. Автори вказаних праць зовсім не досліджують етносоціальні функції національного театру» [Шкода, 2015, с.276].

Більш глибоко досліджується історія українського професіонального театру в таких роботах: О. Цибаньова «Лаври і терни: Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького», І. Черничко «Трансформація сфери культури», О. Красильникова «Історія українського театру ХХ ст.», В. Агєєва «Поетеса зламу століть».

Літературознавець О. Білецький та драматург Я. Мамонтов у хрестоматії «Український театр» схарактеризували театр М. Кропивницького і М. Старицького так: «Це був театр синкретичний, театр, де елементи драматичного дійства переплітались з елементами вокально-музичними та хореографічними», додаючи: «система образів «не побутово-етнографічна достовірність, не життєподібність як основні характерні ознаки класичного театру, а романтичність, театральність, обарвлена етнографією. Таке досить широке розуміння естетичних принципів режисерської творчості М. Старицького і М. Кропивницького, які чи не найповніше виявилися саме у різноманітних постановках опер і оперет, точніше визначало специфічні риси мистецької системи українського класичного театру» [Білецький, Мамонтов, 1941, с. 38]. Описуючи розвиток українського театру, дослідники зазначали, що: «існував кріпацький театр, але тут він не досяг такого розмаху, як у Росії» [Білецький, Мамонтов, 1941, с. 38]. Це пов'язано, у першу чергу, з тим, що театр захопили «магнати-самодури», що не могло не відобразитися на «долі акторів-кріпаків в негативний бік».

Д. Антонович у статті «Український театр» так описав театральну дійсність, наполягаючи на тому, що все в театрі слугує єдиним елементом: «Справжнє мистецтво театру вимагає скоординованих зусиль всіх мистецьких сил, що складають театральну творчість.» [Антонович, 1933, с. 5] Будь-який чинник, що випадає «буде це актор, чи декоратор, чи диригент, чи просто музикант в оркестрі, чи машинний технік, чи лампівник — все одно кого з них, але нищить твір театрального мистецтва» [Антонович, 1933, с. 7].

«Твір театрального мистецтва існує тільки в момент його творення і тільки в цьому моменті сприймається суспільством», описуючи, щоб розібратися у творі театрального мистецтва «треба безпосередньо бути присутнім при його творенні, а з другого боку, щоб вистава була твором театрального мистецтва» [Антонович, 1933, с. 7].

Слід сказати, що набуття драматургії на теренах України на початку ХХ ст. певних особливостей здійснювалося відповідно до трьох періодів: 1910 - 1924 рр., 1924-1930 рр., 1930-ті рр.

Саме на першому етапі панівною ще залишається естетика символістського театру. Тематика таких п'єс не вдається до зображення тодішнього буденного життя та пропаганди, а зосереджується на «високих», філософських темах пошуку сенсу життя, ролі мистецтва, життя і смерті тощо. Саме у цей період писав свої п'єси Я. Мамонтов. У статті О. Мельничук «Вплив "наної драми" Г. Ібсена на драматургію Я. Мамонтова» зазначено таку думку письменника : «Театральна "європеїзація" ледве виходила з пелюшок, а над нею вже грізним *momento mori* висіло питання: та чи потрібний для нашого життя (військовий комунізм, горожанська війна, голод і т. п.) так званий європейський репертуар зо всім його буржуазним антуражем?» [Мельничук, 2010, с. 47]. Отже, питання репертуару стояло гостро: у першу чергу твори були орієнтовані на неосвіченого споживача культури. Театральний діяч, театрознавець та критик О. Кисіль пише про так звані спроби «намацати підвалини для справді нового театру» [Кисіль, 1925, с. 41]. До таких спроб вдавалися Я. Мамонтов, І. Кочерга, а також М. Куліш, їхні твори критики відносили до висококласної літератури, яка, скоріше, є виключенням, ніж тенденцією.

Цікавим дослідженням українського театру для нас є збірник Я. Мамонтова «На театральних роздоріжжях», до якого увійшли статті, написані впродовж 1920-1925 рр. «Хатою з краю» називає Мамонтов традиційний український театр, і ми розуміємо: становище театру «з т. з.

європейським репертуаром» на теренах України бажає кращого [Мамонтов, 1925, с.7].

По-перше, зауважимо словами Я. Мамонтова, що «український театр ще чекає своїх дослідників» [Мамонтов, 1925, с.23]. На думку автора, «театр - це та форма мистецтва, де найбільш демонстративно виявляється залежність творчих факторів од соціально-економічних умов життя» [Мамонтов, 1925, с.25]. А «характеризувати театр якої-небудь доби - це значить з'ясувати його соціально-економічну базу і ту систему театральних засобів, що була утворена на цій базі даним театром, щоб-то дати, по можливості, точну й детальну реконструкцію його типових вистав» [Мамонтов, 1925, с.25]. Європейський театр Я. Мамонтов закликає сприймати як творчий досвід та спосіб досягнення нових цілей, пошуку нових ідей.

Л. Синявська стверджує, що Я. Мамонтов «прагне поєднати неможливе: модерністську техніку західноєвропейських драматургів з українською реалістично-народницькою технікою етнографічно-побутової драми» [Синявська, 2019, с.146].

Творчого пошуку та пізнання мистецтва прагнув і сам Я. Мамонтов. У книзі «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» за авторством Т. Свєрбілової, Н. Малютіної та Л. Скорини наведено цитату українського критика Ю. Смолича: «Першим сучасним революційним драматургом з'явився в театрі Мамонтов Яків Андрійович. Поява його була, як б сказав, сенсаційна. Перед нами, акторами дотеперішнього провінціального способу життя, ще й позначеними внутрішньо - в світосприйманні...» [Свєрбілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.166].

Завдання театру у мамонтівському розумінні описала Л. Синявська: драматург мету своїх творів «вбачав не тільки у тому, щоб — відбивати дійсність, але й судити і закликати до великого майбутнього, тому сучасний театр повинен бути — насичений динамікою нашого часу і наелектризований революційною думкою» [Синявська, 2019, с.147].

На межі століть (кінець XIX - початок XX ст.) в Європі, а потім і на теренах України, з'явився символізм як напрям модернізму. Зародження цього напрямку безпосередньо пов'язано і з творчістю Я. Мамонтова.

Існує велика кількість концепцій і визначень символізму та його художніх особливостей, тож для початку пропонуємо розглянути та назвати у чому ж полягали основні ідеї символізму на думку науковців.

В «Українській малій енциклопедії», виданій в Аргентині українським діячем Є. Онацьким, зазначається, що «символізм - дуже поширений в філософії, літературі та мистецтві напрямок визначувати думки й поняття особливими образами-символами» [Онацький, 1965, с.12]. Автор, пояснюючи погляд В. Гете на символізм, пише, що «всі твори мають бути символічними, бач якщо життя наповнене символами, то і символічна наша щоденна мова, а це в свій час наповнює і мову поезії». Але він наголошує на тому, що треба розрізняти «той поетичний символізм, що про нього говориться під гаслом СИМВОЛ, від того літературного напрямку, що виник у Франції (Бодлер, Верлен, Рембо, Малайрме)...» [Онацький, 1965, с.12]. Як зазначалося нами вище, на території Франції символізм зародився у XIX ст., пізніше про нього почули в країнах Західної Європи, а вже у XX ст. з'явився і в Україні «як протест проти так званої побутовщини» [Онацький, 1965, с.12]. До списку представників цієї течії Є. Онацький відносить О. Слісаренка, М. Терещенка, Є. Плужника та інших. Він зазначив, що «унутрішній сенс твору, його осяяння первісним символом і тому його символізація в цілому надає його глибокого внутрішнього одухотворення» [Онацький, 1965, с.12]. Таким чином, ми розуміємо, що символ робить твір більш глибоким і по-справжньому «живим».

Цікавою є думка науковця і щодо символічного твору, який відрізняється від алегоричного: «треба розрізняти і не сплутувати символізму твору із АЛЕГОРИЄЮ, бо символічний - кожний високоартистичний твір тоді, як алегоричний - не кожний» [Онацький, 1965, с. 12].

Відзначимо також думку автора про припинення існування символізму в українському літературному середовищі: «Символізм, як напрямок, закінчився був у нас десь коло 1928 р., поступаючись перед неокласицизмом та неореалізмом. Але після другої світової війни він відродився на еміграції серед молодших поетів» [Онацький, 1965, с. 13]. Таку твердження дає нам розуміння того, що на зміну символізму в Україні прийшли такі літературні течії, як неокласицизм і неореалізм, що й стали основою панівного тоді «методу» радянського мистецтва – «соцреалізму».

У радянському літературознавстві, наприклад у «Словнику літературознавчих термінів», авторами якого були В. Лесин та О. Пулинець, також визнається, що символізм - це «літературний напрям, що виник у Франції у 70-х роках ХІХ ст. і пізніше мав місце в інших літературах» [Лесин, Пулинець, 1965, с. 340]. Але сам цей напрям модернізму рішуче засуджують через його «реакційність»: «Символізм є своєрідною формою реакційного романтизму, тоді іноді його називали неоромантизмом» [Лесин, Пулинець, 1965, с.340].

Значну увагу дослідженню своєрідності поняття «символ» як семіотичного поняття присвятив С. Аверинцев. Поняття «художній символ» літературознавець і філолог тлумачить так: «символ художній (грецьк. Σύμβολον – знак, розпізнавальна прикмета) – універсальна категорія естетики, найкраще розкривається через зіставлення із суміжними категоріями образу, з одного боку, і знака, з іншого» [Аверинцев, 2007, с. 180]. Тут ми знаходимо думку автора про те, що поняття «символ» розуміється кожним по-особливому, символ не має чіткої форми і свого значення набуває лише в певному поєднанні: «Символ є образом (і будь-який образ є, принаймні певною мірою, символом); але якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу наголошує на іншому боці того ж значення – на виході образу за власні межі, на наявності певного сенсу, інтимно злитого з образом, але йому нетотожного» [Аверинцев, 2007, с.180]. Далі автор зазначав: «Перетікаючи у

символ, образ стає "прозорим", смисл "просвічує" крізь нього, даний саме як смислова глибина, смислова перспектива, що потребує нелегкого "входження" у себе» [Аверинцев, 2007, с.180]. На думку С. Аверинцева, «структура символу спрямована на те, аби занурити кожне окремішне явище у стихію "первнів" буття і дати через це явище цілісний образ світу» [Аверинцев, 2007, с 181]. Отже, в основу символу покладено його схожість із міфом. А «Смислова структура символу багат шарова і розрахована на активну внутрішню роботу реципієнта» [Аверинцев, 2007, с.181]. На думку дослідника, «смисл символу об'єктивно здійснюється не як наявність, а як динамічна тенденція: він не даний, а заданий» [Аверинцев, 2007, с.182]. Усвідомлення реципієнтом сенсу символу, закладеного автором, може бути хибним саме через позицію того, хто сприймає. Розуміння символу з погляду історії є відносно пізнім явищем культурного розвитку.

Також варто зауважити, що такий сенс символу неможливо пояснити, керуючись логікою, а можна лише розтлумачити, «співвідносячи його з наступними символічними зчепленнями, що підведуть до більшої раціональної ясності, але не сягнуть чистих понять» [Аверинцев, 2007, с.182].

С. Аверинцев зазначив, що «мистецька практика 20 століття прагне звільнити символ від езотеричності, "закоркованості"» [Аверинцев, 2007, с.186].

У статті П. Хаботнякової «Кореляція понять «образ», «символ», та «образ-символ» у сучасній лінгвістичній парадигмі» бачимо філософське розуміння символу: «Філософія визначає "символ" як спосіб пізнання істинного божественного сенсу; мова, міф, релігія, мистецтво і наука є символічними формами, за допомогою яких людина, з одного боку, упорядковує навколишній хаос, а з іншого, єднає самих людей» [Хаботнякова, 2015, с.191]. Далі додається, що символ – це те, що «позначає "щось", що зображає внутрішній стан людини, її почуття і думки; це те, що перебуває поза нами й символізує щось усередині нас» [Хаботнякова, 2015, с.191].

За словами П. Хаботнякової, «художній символ - це образ, що виражає значення будь-якого явища у предметній формі; це будь-який художній персонаж, який набуває символізму» [Хаботнякова, 2015, с.191], а от «образ-символ - це складний семіотичний конструкт, який виникає внаслідок поєднання образів та символів. Образи-символи поділяються на ті, що закріплені у культурі та на індивідуально-авторські» [Хаботнякова, 2015, с. 192]. Також важливо звернути увагу на пояснення дослідниці, у чому ж головна відмінність цих двох понять: «Індивідуально-авторські образи-символи у культурі не закріплені. Вони набувають символізму безпосередньо в тексті. В образах-символах символ – це предмет, який виражається словом і має переносне значення. Таким чином, мовні та мовленнєві образи викликають певну асоціацію, яка щось символізує в переносному значенні» [Хаботнякова, 2015, с. 192]. Філософське розуміння символу зустрічаємо і в дослідженнях О. Слюсаренко. Автор акцентує увагу на тому, що «етнографічно-фольклорна діяльність» [Слюсаренко, 2008, с.10] неабияк сприяла становленню українського символізму. Також О. Слюсаренко формує перелік поборників символізму як течії модернізму, твори яких вважаємо яскравим прикладом українського символізму. А це: М. Яцків, В. Пачовский, П. Карманський, Д. Загула, Я. Савченко, О. Слісаренко, Т. Осьмачка (рання поезія), М. Сріблянський, Г. Чупринка, Леся Українка, М. Вороний, О. Кобилянська. На думку дослідника, «основними рисами, які визначають самобутність власне українського символізму є народність, морально-філософські проблеми любові, смерті людини, Бога та мистецтва» [Слюсаренко, 2008, с. 14]. А також це «заглиблення у проблеми особистості, особливій морально психологічній забарвленості філософських роздумів, душевній тривозі та неспокою, що спираються на проблеми істини, вищий смисл і місце людини у світі, а тому твори сповнені особливою задушевністю, яку можна детермінувати як кордоцентризм» [Слюсаренко, 2008, с. 14].

У статті О. С. Фоменка «Поняття «символ» і його осмислення у сучасній лінгвістиці» зазначено, що у гуманітарних науках, а саме лінгвістиці досліджуватися термін «символ» почав «порівняно нещодавно» [Фоменко, 2010, с. 402]. Лінгвіст у своїй статті спирається на думку О. Потебні, який «зазначає, що між словом і символом можуть існувати три типи зв'язку: порівняння, протиставлення і причинно-наслідковий зв'язок» [Фоменко, 2010, с. 405]. Дослідник помітив, що «у сучасній лінгвістиці визначення символу варіюють від вузького розуміння поняття, напр. «символ – це знак, що стоїть замість іншого мовного знака» до максимально широкого: «символ може приховувати в собі непізнане і таке, що не піддається пізнанню», має «здатність зберігати в згорнутому вигляді надзвичайно великі й значні тексти» [Фоменко, 2010, с. 405]. А «найпоширенішими тенденціями осмислення символу як мовної категорії у сучасній лінгвістиці», на думку автора, «є, з одного боку, визначення символу через його співвідношення із образом і знаком та, з іншого, розгляд співвідношення символу з художніми засобами вираження мовлення, тропами» [Фоменко, 2010, с. 404]. До визначальних прикмет символу О. Фоменко відносить «багатозначність символу, який може мати інформаційне, емоційне та експресивне смислове навантаження, та складний характер його сприйняття (раціональне пізнання, інтуїтивне розуміння, асоціативне сполучення, естетичне розуміння, традиційне співвіднесення), що відрізняє символ від алегорії і метафори. Іншою важливою властивістю символу... є те, що вторинне значення символу не поглинає архисеми первинного (як в метафорі або синестезії) і не «приглушує» її (як у метафорі або синекдосі); значення у ньому рівноцінні. Важливою властивістю символу також вважають динамічний характер його існування, який цілком залежить від комунікативної актуальності того чи іншого смислу» [Фоменко, 2010, с.407].

За «Словником літературознавчих термінів» В. Кузьменка, «в основі поезики символізму лежав символ (звідси і назва модерністського напрямку),

який символісти розуміли як умовний знак, як натяк на якусь таємну сутність, що протиставлена об'єктивному світу» [Кузьменко, 1997, с.71].

У «Літературознавчому словнику-довіднику» за авторством Р. Гром'яка, Ю. Коваліва та В. Теремка, «символізм - стильова течія модернізму. Виник у Франції у 70-х роках ХІХ ст., в українській літературі з'явився на початку ХХ ст» [Гром'як, Ковалів, Теремко 2007, с. 622]. Щодо особливостей формування символізму автори додають: «Символізм базувався на сформульованому Ш. Бодлером законі «відповідностей», розімкнута у безкінечний, постійно оновлюваний світ, де відбувається «активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє», їх синтез, спостерігається «відмінність внутрішнього і зовнішнього» [Гром'як, Ковалів, Теремко 2007, с. 622]. На думку дослідників, «такі принципи обстоювала «філософія життя», на базі якої і постав модернізм, а відтак і символізм» [Гром'як, Ковалів, Теремко 2007, с. 622]. Справедливо також зазначити, що «в українській літературі символізм з'явився не лише під впливом європейського, а й мав свої, національні джерела, зосереджені у «філософії серця»» [Гром'як, Ковалів, Теремко 2007, с. 622]. «Філософія серця», як зазначено у «Літературознавчому словнику-довіднику», «набула розвитку на початку ХХ ст., коли європейська «філософія життя» стимулювала її саморозгортання у новій якості. На перетині цих двох потоків постав український модернізм. Особливо потужний кордоцентричний пафос спостерігався і в ліриці неоромантиків, символістів...» [Гром'як, Ковалів, Теремко 2007, с. 699]. Автори підкреслюють, що «...символізм існує в безкінечно означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї, прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення» [Гром'як, Ковалів, Теремко, 2007, с.622].

У «Літературознавчій енциклопедії: У двох томах. Т.2» Ю. Ковалів тлумачить «символ» як «натяк на трансцендентну істину, на утаємничення в першосутність є основою естетичної концепції символізму» [Ковалів, 2007, с.391]. А власне поняття «символізм» літературознавець розкриває так: «Символізм (франц symbolisme, від symbole символ) — тип творчості, в

якому переважають інтуїтивне осяяння й асоціативне мислення. Властивий мистецтву Єгипту, Шумеру, Індії, Китаю, Греції, Риму, середньовіччя, бароко, романтизму, модернізму, постмодернізму». Як зауважує Ю. Ковалів, «літературознавці та мистецтвознавці вбачають у симиолозмі одну із стильових течій раннього модернізму» [Ковалів, 2007, с.391], а постав симиолозмі як стильова тенденція модернізму «у Франції в 70—80-ті ХІХ ст. на підставі потреби оновлення поетичної мови її проголошував Ж Морреас на сторінках газети «Фігаро» в антинатуралістичному часописі «Літературний маніфест Симиолозмі» (1886, 18 вересня)» [Ковалів, 2007, с.391].

Наголошуючи на відмінності українського симиолозмі від симиолозмі в інших країнах, автор наводить цитату українського критика та публіциста О. Луцького: «Специфіка українського симиолозмі не властива французькому, бельгійському чи російському, зумовлена умовами бездержавності в Україні, тому, обстоюючи право митця на свободу творчості, закликаючи простувати на «сонячні левади»» [Ковалів, 2007, с.392].

Краса симиолозмі у розумінні С. Білокурової – це «безкінечний процес творчості, котре не має жодної сутності, окрім естетичної» [Білокурова, 2007, с. 161]. А також це безпосередній вплив на відчуття людини та її емоційний стан, адже симиолозмі здатний «пробудити готовність сприйняти ідеальні (нематеріальні) поняття, а не пояснити їх логічно» [Білокурова, 2007, с. 161]. Значення симиолозмі – у його прагненні «викликати асоціації» [Білокурова, 2007, с. 160].

У своїй монографії «Лірика Олександра Олеся: поетика симиолозмі» І. Цуркан пише: «В Україні симиолозмі, як й інші тенденції модернізму, виникли на перехресті європейської «філософії життя» й національної «філософії серця», збагачувалися творчим переосмисленням усної народної творчості, насамперед її симиолозміки й звукопису, пов'язувалися з художніми, суспільними, духовними, філософськими проблемами й суперечностями

своєї доби, з діалогом загальнолюдських й національних інтересів» [Цуркан, 2019, с.6]. Далі автор зауважує, що поняття «модернізм» «належить до ключових термінів літературознавства й критики», а «латинське слово «модернізм» походить від *modernus – modo*, що означає «новий», «сучасний», «теперішній» і має в собі семантичну «двоїстість»» [Цуркан, 2019, с. 8]. На думку дослідника, «становлення світоглядно-естетичної парадигми українського модернізму, як й інших національних літератур, формувалося в тісному взаємозв'язку з художніми процесами, що відбувалися на теренах західноєвропейських країн» [Цуркан, 2019, с. 9]. При цьому І. Цуркан додає: «Творчі взаємозв'язки українського й європейського модернізму ще не достатньо досліджені» [Цуркан, 2019, с. 10]. Цитуючи Д. Чижевського, у своїй монографії автор зазначає, що «український культурний розвиток мусимо визнати елементом загальноєвропейського, українську культуру – елементом європейської цілості; коли український культурний розвиток проходив ті самі стадії, що європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні “впливи”, на Україні діють “чинники”, “фактори” чужого походження, а тому, що Україна, як частина європейської культурної цілості, переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить» [Цуркан, 2019, с. 9]. За І. Цурканом, «символізм як мистецький напрямок, що виник наприкінці ХІХ ст. як реакція на крайні форми позитивістського мислення, включається в загальну систему мистецького авангарду й постає як результат усіх тих культурно-політичних зрушень, які сприяють виникненню і власне породжують модерне мистецтво, характеризуються цілим рядом кризових явищ, що з останніх десятиріч ХІХ ст. охоплюють всі сфери життя Західної Європи» [Цуркан, 2019, с. 21]. Також у монографії викладено основні принципи символізму, які «реалізуються через образ-символ, рисами якого є суб'єктивність, абстрактність, сугестивність. За допомогою символу передавалися натяки на предмети, враження від них, акцентувалася їх суть, а не зовнішній вигляд» [Цуркан, 2019, с. 23]. У М. Рашкевича виділяємо цікаву думку щодо індивідуального

відчуття українських письменників-символістів: «у кожному життєвому предметі чи явищі символісти вбачали щось незрівнянно більше, шукали їх глибинний зміст й осягали в процесі незбагненні досі таємниці людської душі» [Рашкевич, 2007, с. 109]. Далі дослідник додав, що «символісти жили з відчуттям вселенської біди, чекали і прагнули певного оновлення (“преображення”) усього людства — через релігію і слово» [Рашкевич, 2007, с. 113]. Щодо індивідуального стилю символістів М. Гетьманець написала: «інструментом» для представників символізму був «символ», який «вони визнавали за художнє знаряддя, дієвіше від образу» [Гетьманець, 2009, с.119]. Бо «таємничий підтекст» символісти створювали з використанням саме символів [Гетьманець, 2009, с. 119].

Раніше згадувана дослідниця С. Білокурова у «Словнику літературознавчих термінів» зазначає: символізм як течія модернізму «протиставляє себе реалізму (в тому числі, натуралізму)» [Білокурова, 2007, с.161]. А «художники-символісти», на думку С. Білокурової, «визнавали тільки інтуїтивне пізнання – художню інтуїцію, спроможну відкрити ідеальну (духовну) сутність світу, втрачену у результаті трагічного розриву між видимим та суттєвим, матеріальним і духовним, виявленим та прихованим, що допомагає вгадати або відчуте глибинний стан оточуючого» [Білокурова, 2007, с.161].

Трактування поняття «модернізм» знаходимо у «Літературознавчій енциклопедії: У двох томах. Т.2» Ю. Коваліва: «Модернізм (нім *Moderne*, англ. *modernism*, франц. *modernisme*, рос. модернизм, від франц. *moderne* сучасний) — панівний напрям, складний комплекс літературно-мистецьких тенденцій, що виникли наприкінці ХІХ ст. як заперечення ілюзійсько-натуралістичної практики в художній дійсності, як спростування заангажованості митця, і проіснували до другої половини ХХ ст» [Ковалів, 2007, с. 64-65]. У розумінні автора, модернізм «як конкретно-історичне явище сформувався у Франції, спираючись на досвід «проклятих поетів» (Ш Бодлер, Лотреамон, А Рембо, П. Верлен), невдовзі поширився в інших

європейських літературах («Молода Бельгія», «Молодий Відень», «Молода Польща»)...)» [Ковалів, 2007, с. 65]. Як зазначив дослідник, модерністський літературний твір «розглядався як цілісна доцентрова модель космосу, звернена до фундаментальних проблем людського існування» [Ковалів, 2007, с. 65]. А яскраві прибічники модернізму «брали під сумнів етичну дихотомію «добро — зло», надавали пріоритету символам порівняно з наративом, міфу як способу узагальнення духовного досвіду поза історично створеними культурою ієрархіями, запроваджували спроби сполучати знакові системи різних мистецтв, виявляли тенденції до поєднання миттєвого та вічного» [Ковалів, 2007, с. 65]. На думку літературознавця, термін «модернізм» до нині «не має точного визначення, інколи розглядався не в іманентних, а в поза естетичних категоріях, зокрема позитивістської естетики. Недосконалість літературознавчого апарату зумовлювала понятійну дифузію, наслідком якої було те, що модернізм ототожнювали з певною течією або поєднували з декадансом» [Ковалів, 2007, с. 65]. Також автор додав, що у «модернізмі реалізована теза попередника модерністів Ш. Бодлера (стаття «Художник модерного життя») про потребу митця «бути сучасним», витлумачена як апіорний естетичний критерій» [Ковалів, 2007, с. 65]. Цікавою є думка Ю. Коваліва і щодо того, як «модернізм намагався модифікувати через трансцендентність, заперечуючи класицизм, реалізм, прагнув не вдаватися до відкидання класики, застосовував прийоми інтертекстуальності» [Ковалів, 2007, с. 65]. Спрямування української літератури до такого явища, як модернізм, а також до можливості автора «на достоєнне мистецтво одним із перших проголосив М Вороний «хоч трошки філософи, де хоч клаптик неба яснів би, того далекого недосяжного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою» [Ковалів, 2007, с. 66]. Отже, зауважимо, що поняття «український модернізм» постало, як зазначено у «Літературознавчій енциклопедії: У двох томах. Т.2» «в несприятливих умовах, за яких письменники передусім мусили дбати про виживання в ситуації неструктурованої національної культури» [Ковалів, 2007, с.66].

Щодо особливостей модернізму в українській літературній традиції дослідник зазначив: «співвідношення краси і правди стало особливістю українського модернізму, на відміну від західноєвропейського, в якому смислова реальність співвідносилася не з абсолютною істиною та правдивістю висловлень, а з «інтенціональними актами мовлення» (Дж Серль)» [Ковалів, 2007, с. 67]. Тут автор зауважив, що саме «під впливом європейських тенденцій, а також зустрічних течій, на перетині «філософи життя» та суголосної їй національної «філософи серця» сформувався модернізм на теренах України. А сферою діяльності його «виявилася «нація як текст» в онтологічній, морально-етичній, філософській та естетичній площинах, наприклад лірика О Олеся» [Ковалів, 2007, с. 67].

У «Літературознавчому словнику-довіднику» слушною є думка, що «національний чинник мав велике значення у формуванні українського модернізму, тому його слід пов'язувати не так з «кризовими» моментами початку ХХ ст., як із хвилею нового, національно-визвольного піднесення» [Гром'як, Ковалів, Теремко 2007, с. 459]. На думку авторів, «сферою діяльності нашого модернізму виявилася нація, але не тільки в онтологічній та морально-етичній площинах, як у народників, а й у філософській та естетичній» [Гром'як, Ковалів, Теремко 2007, с. 459].

Про те, що символізм як літературна течія був «явищем запізнілим» [Зіневич, 2012, с.355], написала літературознавиця В. Зіневич У своїй статті «Український символізм: теоретичний обрис» авторка ґрунтовно досліджує питання українського символізму у рідному літературознавстві, описуючи особливі риси однієї з течій модернізму. Дослідниця взяла до уваги той факт, що «національне відродження початку ХХ століття, свіжий подих нових віянь з Галичини і Заходу спричинив бурхливий період творчих та естетичних шукань в мистецьких колах, підводив молодих митців до потреби самовизначення й визнання українського мистецтва як самодостатнього складника загальноєвропейських культурних зрушень» [Зіневич, 2012, с.355]. А отже, це означало, що на загальне поняття символізму в українських

літературних колах безпосередній вплив мали національний аспект та народні традиції. «Українських символістів більш за все турбували питання культурософського плану, питання «нової української культури» та відношення між особистістю і світом» [Зіневич, 2012, с.356]. На думку В. Зіневич, «специфіка відображення духовності і внутрішніх процесів дозволила символізму стати виразником прагнень народу, показати феноменальність української культури, особливості психології, менталітету. В українському символізмі відбувається поєднання принципів Краси і Правди» [Зіневич, 2012, с.357].

Варто зауважити, що подібну думку щодо «співвідношення краси і правди» ми зустрічаємо і в працях Ю. Коваліва, який відзначає це особливою рисою українського символізму. Також у статті «Українській символізм: теоретичний обрис» пролунала наступна думка: «Міфотворчість символістів відродило зацікавлення національним міфом. Версії міфу стали більш авторськими, індивідуалізованими. Міф стає «вуаллю, крізь яку виразно проглядаються національні інтереси, а певною мірою – і національні комплекси того чи іншого народу, його характерні реакції на умови новітньої цивілізації та своє місце в ній» [Зіневич, 2012, с.357]. Загалом, як написала В. Зіневич, «український символізм в цілому поступався філософською концептуальністю, в ньому більше відгуків на життя, ідею національного визволення, український фольклор та менше езотеризму, окультності й месіанства. Символізм з його акцентуванням духовності, психологізму став одним з найкращих виразників прагнень народу у період бурхливого національного відродження» [Зіневич, 2012, с.357]. Також у статті авторка не залишила поза увагою твердження М. Моклиці, яка період 1918-1922 рр. називає «раннім постсимволістським (постімпресіоністським) модерном, в той час як перший – декадентсько символістським» [Зіневич, 2012, с.358].

Н. Мушировська у статті «Український символізм кінця XIX - початку XX ст.: онтологічне й естетичне підґрунтя» написала про символізм як одну з течій модернізму: «український символізм кінця XIX – початку XXст.,

співіснуючи з декадансом, неоромантизмом, імпресіонізмом, неореалізмом та іншими течіями раннього модернізму, був спробою відмежувати художню творчість від соціально утилітарних уявлень про письменство, акцентував увагу на ідеї «чистого мистецтва» та присвятив себе формальним пошукам, виробленню нової стилістичної манери письма» [Мушировська, 2011, с.100]. Дослідниця обстоює думку, що символізм «як літературно-художній і світоглядний напрям кінця ХІХ – першої третини ХХст. виник як реакція на домінування матеріалізму, позитивізму і натуралізму у європейській культурі ХІХ ст.» [Мушировська, 2011, с.100]. Далі Н. Мушировська пояснила в яких умовах зароджувався український символізм: «всупереч значним досягненням європейської науки та технічного прогресу, що давали людині владу над довколишнім світом, різко змінюється місце віри в науку і поступ, що заступаються песимізмом і скепсисом» [Мушировська, 2011, с.100]. Зупинилася авторка статті і на тому, що символізм став явищем не лише літературним, не обмежувався лише цим напрямком, а і «був поширений і в інших видах мистецтва» [Мушировська, 2011, с.103]. До представників символізму в образотворчому мистецтві, на думку літературознавиці, належали П. Гоген, Г. Моро, О. Роден, А. Беклін, Д. Россетті, Е. Берн-Джонс, О. Бердслі, Я. Тороп, М. Врубель. У музиці – К. Дебюссі, О. Скрябін. А до успішних діячів в галузі теоретики французького символізму, Н. Мушировська відносить А. Ванора з його працею «Символічне мистецтво» (1889), що спростовує думку про те, «що теорія літературного символізму існувала споконвіку» [Мушировська, 2011, с.103]. Авторка зауважує: «Український символізм перейняв від Європи нову естетичну техніку письма, прагнучи творити нове за формою, але національне за духом мистецтво. Прикладом для українських митців була творчість французьких символістів» [Мушировська, 2011, с.104]. А головною рисою «естетики символізму стали погляди Р. Вагнера («Мистецтво і революція», «Художній твір майбутнього», «Опера і драма» та ін.), який розвинув ідеї німецького романтизму, прагнучи довести вплив мистецтва на життя

людей» [Мушировська, 2011, с.104]. Як стверджує літературознавця, «письменники-модерністи кинули виклик позитивізму, що побутував в українському письменстві у вигляді народництва, оскільки головною особливістю української історії на зламі століть була напруженість між національним питанням і всіма іншими соціальними і культурними питаннями» [Мушировська, 2011, с.104]. Коли ж любов до Батьківщини була характерною «як традиційному українофільству, так і модерній свідомості, у якій він посідає значне місце і надає особливого неоромантичного характеру модерній творчості, але ґрунтується зовсім на інших засадах» [Мушировська, 2011, с.104]. У цій статті Н. Мушировська робить, на наш погляд, змістовний висновок щодо зв'язку українського символізму з літературною течією, що зародилася у країнах Європи: «Отже, український символізм через глибинну динаміку української літератури і суспільства відрізнявся від літературних зразків, запропонованих літературою французького символізму та іншими європейськими літературами, був позбавлений рис містичності, релігійності, глибокого соліпсизму. Він сформувався на основі європейської «філософії життя» та вітчизняної «філософії серця»» [Мушировська, 2011, с.108]. Зауважимо, що низка дослідників, чиї роботи згадані раніше, також використовують поняття «філософії життя» та «філософії серця». Авторка наголошує на тому, що український символізм «продовжував і розвивав ідеї романтиків, творчо переосмислював досвід європейських літератур, поділяв світогляд французького передсимволізму та символізму, мав тісні контакти з польською літературою, брав теми і мотиви з фольклору, тяжів до барокової і романтичної поетики» [Мушировська, 2011, с.108]. А його основою, як зазначає дослідниця, «була естетика Ф. Шеллінга, О. Шлегеля, містика Е. Сведенборга, філософія та культурологія А. Шопенгауера, Ф. Ніцше» [Мушировська, 2011, с.108].

1.2. Рецепція п'єси Я. Мамонтова «Над безоднею», біографічні відомості про автора.

Оскільки тема дипломної роботи присвячена творчості Я. Мамонтова, у цьому розділі ми розглянемо біографічні відомості про автора, а також наукові роботи, присвячені дослідженню п'єси «Над безоднею» Я. Мамонтова.

Цікавою, з багатьма суперечностями перед нами постає постать Я. Мамонтова. Неоднозначні оцінки долі і творчості автора знаходимо в роботах сучасників і критиків. Як зазначила Л. Синявська у монографії «Українська драматургія кінця XIX - початку XX століття: комунікативні стратегії» про Я. Мамонтова, «критики і літературознавці першої половини XX ст. не піддавали глибокому і спеціальному аналізу твори автора, за винятком Є. Кротевича, який здійснив спробу періодизації творчості Я. Мамонтова в контексті загального розвитку тогочасного українського театру» [Синявська, 2019, с.145].

У передмові до книги «Яків Мамонтов. Твори» кандидат мистецтвознавства Ю. Костюк розглянув творчу та суспільну діяльність Якова Мамонтова, зазначивши, що письменник належав до «літературної молоді» [Костюк, 1988, с.5] початку XX ст., якій «судилося разом з іншими митцями стати зачинателями і класиками української радянської літератури» [Костюк, 1988, с.5]. Як зазначає упорядник, «коло творчих інтересів Якова Мамонтова було досить широке: поет і новеліст, драматург і театральний критик; автор оперних лібретто і кіносценаріїв; професор і осмислювач педагогічної справи, вихователь підростаючих митців драматичного слова і сцени; історик театру і теоретик драми» [Костюк, 1988, с.5]. Також Ю. Костюк підкреслив успіх Я. Мамонтова у театральній діяльності: «Творчо плідний, найвиразніший слід полишив письменник у царині літературно-театральній: його перу належать понад тридцять п'єс і лібрето опер, ряд

наукових праць з історії та теорії сценічного мистецтва, численні статті на теми поточного театрального життя республіки двадцятих — тридцятих років, рецензії на п'єси та вистави» [Костюк, 1988, с.5].

Згадаємо і справедливу думку О. Вісич, зазначену у науковій роботі «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі»: «Новаторським для свого часу визначено вектор розщеплення персонажа та актора в драматургічній спадщині Якова Мамонтова, саморефлексійні інтенції його символістської драми "Над безоднею"» [Вісич, 2019, с.4].

Отже, Я. Мамонтов – український літератор, театральний критик і театрознавець першої половини ХХ ст. Ґрунтовна й різностороння освіта автора сприяла розширенню тематичного кола написаних творів, їхній філософізації та психологізації. По завершенню навчання в церковно-приходській і міністерській школах, навчався в сільськогосподарському училищі. Саме там Я. Мамонтов зацікавився письменницькою та театальною діяльністю, став лідером любительської театальної громади, писав сценарії п'єс, займався режисурою. За словами Ю. Костюка, в училищі, де здобував освіту Мамонтов, у 1905-1907 рр. «існували творчо міцні самодіяльні драматичні гуртки демократичного спрямування», які «ставили класичні й сучасні п'єси, зокрема твори української драматургії» [Костюк, 1988, с.5]. У стінах цього навчального закладу майбутній письменник отримав і дебютне схвалення своєї літературної творчості, що дало поштовх для подальшої праці: «1907 року журнал «Рідний край» друкує його нарис «Під чорними хмарами» і вірш «Коли я дивлюся...». Обидві речі опубліковані під псевдонімом Яків Лірницький (крім цього, відомі й інші його псевдоніми: М. Я., Як. Лірницький, Я., Пан Яшко, Ясь М., Я. М-ов)» [Костюк, 1988, с.6].

Після здобуття освіти Я. Мамонтов працював агрономом, згодом вступив до Московського комерційного інституту на відділення педагогічної психології. 1914 року здобув ступінь кандидата економічних наук, захистивши дисертацію «Проблема естетичного виховання». Брав участь у Першій світовій війні. Також зауважимо, що Я. Мамонтов, маючи вже в

арсеналі прозу та поезію, написану в дусі модернізму, у 1918 році активно береться і за написання драматичних творів. У цей же період, а саме 1919-1920 рр., у час громадянської війни, світ побачила п'єса «Над безоднею».

У книзі «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» за авторством Т. Свербілової, Н. Малютіної та Л. Скорини про драматургію Я. Мамонтова зазначено: «драматургія Якова Мамонтова раннього періоду представлена ліричною драмою "Дівчина з арфою" (1914-1917), драматичними етюдами "Dies irae" "Третя ніч", "Захід" (1918), а також драмою "Над безоднею", що була написана 1919-1920 рр.» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2008, с. 27]. Також «Над безоднею» автори назвали «серед відоміших драматичних творів, що з явилися до 1925 року» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.187].

Ю. Костюк підкреслив, що упродовж тривалого часу драматичні твори Я. Мамонтова «широко йшли на сценах українських професіональних театрів, самодіяльних колективів. Вони ставилися також у братніх республіках і за рубежом» [Костюк, 1988, с.5].

Пізніше Я. Мамонтов викладав на вищих педагогічних курсах, видав праці «Основні педагогічні течії», «Сучасні проблеми педагогічної творчості», «На театральних роздоріжжях». Перша збірка поезій Я. Мамонтова «Вінки за водою» була видана 1924 року. Ми відстежуємо, що для всієї ранньої творчості поета характерне коливання між соціальною тематикою та тематикою суто камерної лірики. Відзначимо, що такі твори «витримані в дусі ібсенівського психологізму» [Костюк, 1988, с.9].

Відомо, що Я. Мамонтов відгукувався про норвезького драматурга Г. Ібсена з глибокою шаною. Українського письменника приголомшував і надихав ібсенівський, за словами Г. Брандеса, "реальний символізм", що передбачав прозорість натяку у кожному творі, гостроту та напругу драматичного конфлікту, витонченість сюжету, стислість та лаконічність

діалогу, а також, що не менш важливо, уміння ставити проблему та знаходити її рішення.

Досліджуючи особливості характеротворення героїв Я. Мамонтова Ю. Костюк написав, що у драматичних творах письменника порушується «проблема взаємостосунків трагічного героя і суспільства. Зокрема, його хвилює колізія буржуазного ученого, митця, що опиняється перед вибором: або покликання (і служіння Науці, Музі), або родина» [Костюк, 1988, с.10]. Тож дослідник наголосив на тому, що у п'єсі «Над безоднею» мамонтівські герої живуть у вирії внутрішніх конфліктів: обираючи між покликанням і обов'язком, усвідомлюючи неможливість свого подальшого розвитку, знаходячись у повному нерозумінні, вони гинули.

Творчість Я. Мамонтова стала об'єктом дослідження кандидата філологічних наук І. Кременської. У своїй статті «Художні особливості Я. Мамонтова “Над Безоднею“» І. Кременська окреслила провідні мотиви творчості письменника, проаналізувала драму «Над безоднею» як таку, що належить до напрямку символізму та є модерністським твором. П'єса «Над безоднею», написана в 1919–1920 роках у Харкові, побачила світ 1922 року. На обкладинці прізвище автора було змінено на український манер – «Мамонтів». У п'єсі небагато дійових осіб - п'ять. Упродовж сюжету ми дізнаємося про їх сімейні зв'язки та сферу діяльності кожного з героїв. Таким чином, за словами І. Кременської, письменник «виділяє родинний і мистецький світи як концептуальні для розуміння головного конфлікту драми» [Кременська, 2018, с. 39].

П'єсі характерна модифікація конфлікту між духовним і тваринним, що увиразнює її символізм.

У драмі «Над безоднею» вона виділила три провідні мотиви: кохання, мистецтво та смерть. І. Кременська зазначила: «антропонімічний шар у драмі нюансує характеристики дійових осіб як ”живих символів” (М. Вороний)» [Кременська, 2018, с. 40]. За словами І. Кременської, «у драмі немов співіснують дві сюжетні лінії твору, одна з яких репрезентована зверненням

до знакового шекспірівського сюжету»[Кремінська, 2018, с.40]. Ця особливість підкреслює двосвіття драми «Над безоднею», розкриваючи раніше згаданий мотив вибору між мистецтвом і сім'єю, вибору, за яким стоїть неминуча смерть головного героя. Дослідниця справедливо помітила відмову Я. Мамонтова «від пріоритету фабульної динаміки»[Кремінська, 2018, с. 40], яка «властива загалом "новій драмі"»[Кремінська, 2018, с.40]. Такий прийом має безпосередній вплив на домінантність слова над розвитком подій у драмі.

О. Вісич у роботі «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі» помічає «шекспірівський код» в образах Данила та Зої в п'єсі Якова Мамонтова «Над безоднею»[Вісич, 2019, с.135-136]. На думку дослідниці, автор, як і Шекспір, вводить «хронотоп сну як різновид прийому "п'єса в п'єсі"» [Вісич, 2019, с.136].

Творчість Я. Мамонтова досліджували також О. Білецький, О. Беляєва, А. Криловець, І. Михайлин, С. Хороб, які теж згадують про вплив М. Метерлінка та Г. Ібсена на драматургію українського митця.

С. Хороб у книзі «Українська модерна драма кінця ХІХ - початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)» визнає Я. Мамонтова яскравим представником українського модернізму. Як ось: «естетикою і поетикою символізму щедро послуговувались Леся Українка, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Василь Пачовський, Володимир Винниченко, Яків Мамонтов, Іван Дніпровський, Іван Кочерга, Єлисей Карпенко, Леонід Мосендз та інші» [Хороб, 2002, с.165]. Автор зауважив, що «чи не найбільше виокремлюється символістська драма "Над безоднею", де згідно із канонами цього типу художнього мислення, живуть і діють не конкретні людські постаті зі своїми характерними рисами, а узагальнені символи тої чи іншої колізії, тої чи іншої психологічної ситуації» [Хороб, 2002, с.208].

Дійсно, сюжет драми розгортається у нестандартних для символізму обставинах - на фоні буремного моря. Стихія води є символом хвилеподібності життя «з його впадинами і піднесеннями на гребені

існування. Загалом, ця драма Якова Мамонтова важлива ще й для визначення сутнісних рис його естетики та поетики символізму» [Хороб, 2002, с.208]. С. Хороб зазначив, що п'єса «Над безоднею» була останнім твором автора, написаним під безпосереднім впливом «реального символізму» Генріка Ібсена» [Хороб, 2002, с.209].

А. Криловець у книзі «Українська література перших десятиріч ХХ століття» написав: «любов, прагнення сімейного затишку на позвах із мистецьким покликанням — така темацього твору» [Криловець, 2005, с. 107]. Також дослідник називає твір «Над безоднею» «ліричною драмою», що «позначена «рисами символізму» [Криловець, 2005, с. 107].

Н. Щур у статті «Сучасне прочитання ліричної драми Я. Мамонтова Дівчина з арфою» зазначила, що «радянські літературознавці Й. Кисельов, Ю. Костюк та сучасні дослідники Г. Семенюк, О. Мельничук пов'язують ліричну драму Я. Мамонтова з європейським та українським модернізмом» [Щур, 2012, с. 328]. Коли ж «нове прочитання твору в контексті домінування іронічного модусу запропонували Н. Малютіна, Т. Свербілова, Л. Скорина, О. Беляєва, які розглядають ліричну драму Я. Мамонтова як «імітацію кліше символістської драми»» [Щур, 2012, с. 329].

Зауважимо, що драма «Над безоднею» складається з трьох актів. Тож Н. Щур звернула увагу на те, що це «свідчить про певний принцип організації твору: увагу до внутрішнього світу героїв, емоційну напругу колізій, поетичність, мелодійність, асоціативність, що вказує на зв'язок з символізмом» [Щур, 2012, с. 329]. Також дослідник підкреслила: «... розлад між мрією і життям драматург модифікує у властиву добі модернізму колізію внутрішньої дисгармонії особистості, її кризи, що була віддзеркаленням кризи раціонально-позитивістського світогляду» [Щур, 2012, с. 330].

В. Атаманчук у своїй монографії «Художнє конструювання свідомості героя в українській драматургії 20-50-х років ХХ ст.» зазначила, що п'єса Я. Мамонтова «Над безоднею» «має ознаки психологічної драми. Конфлікт твору засновується на глибинних суперечливих почуттях дійових осіб;

протиборство має взаємообумовлені внутрішні і зовнішні проєкції» [Атаманчук, 2019, с.145], а «розкриття психологічних суперечності призводить до руйнування; розвиток дії базується на виявленні причин вчинків дійових осіб, які мають інтенціональне підґрунтя» [Атаманчук, 2019, с.145].

Також дослідниця написала: «У дискусіях дійових осіб розкривається багатовимірність людського існування через актуалізацію поняття безодні, що визначає невидимі, до решти непізнавані процеси людської психіки» [Атаманчук, 2019, с.145]. В. Атаманчук зауважила, людська природа у драмі Мамонтова нагадує безодню, яка «може поглинути усі штучно створені ментально-емоційні конструкції, оскільки являє собою дещо значно більше за особистість, яка репрезентує лише певний фрагмент сутності, необхідний для різних видів взаємодії» [Атаманчук, 2019, с.146]. Символ безодні, закладений у назву твору, ніби пронизує усю п'єсу у формі «попереджень, натяків та передчуттів» [Атаманчук, 2019, с.146].

В. Атаманчук висловила свою думку щодо належності мамонтовських творів (у тому числі драма «Над безоднею») до символізму як течії модернізму: «Драматургія Я. Мамонтова досліджується як модерне явище. У драматичних творах письменника простежується естетика символізму, вияви художньої умовності, ознаки драми ідей» [Атаманчук, 2019, с.63].

У книзі «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» Т. Свєрбілова, Н. Малютіна та Л. Скорина написали: «в Україні "літературними вчителями" Я.Мамонтова можна вважати Лесю Українку й Олександра Олесья» [Свєрбілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.161]. У своєму науковому доробку дослідники охарактеризували ранні п'єси Мамонтова (в тому числі драму «Над безоднею»), вони «мали камерний характер, кількість дійових осіб обмежувалася 4-6 персонажами, побудова проста. Драматурга цікавлять передусім психологічні колізії особливості внутрішнього світу, переживань його персонажів» [Свєрбілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.161].

На думку авторів, уважний читач ранньої мамонтівської драми (перша половина ХХ століття) зверне увагу на дещо цікавий авторський прийом - «виразне тяжіння драматурга до умовного хронотопу (відсутність конкретизації часу і місця дії)» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.161].

Г. Семенюк у своїй праці «Біля джерел. Драматургічний процес на Україні в роки Жовтня та громадянської війни» зауважив: «Персонажі більшості драматичних творів М. Рильського, М. Жука, Я. Мамонтова, котрі з'явилися тоді на обрії нашої драматургії, конфліктували з навколишньою дійсністю, переживали глибоку духовну кризу, яка нерідко приводила їх до фізичної загибелі»[Семенюк, 1989, с. 37].

Ю. Ковалів у книзі «Історія української літератури : кінець ХІХ – поч. ХХІ ст.: у 10 т.» схарактеризував головних героїв у творі «Над безоднею» так: «Герої жили у світі міфу, де панують свої закони» [Ковалів, 2014, с. 245].

РОЗДІЛ 2.

ІДЕЙНО-ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ Я. МАМОНТОВА

«НАД БЕЗОДНЕЮ»

2.1. Проблематика п'єси Я. Мамонтова «Над безоднею».

На перший погляд, сюжет драми доволі простий: здебільшого в діалогах розгортається родинна й особистісна трагедія, пов'язана з екзистенційним вибором – служіння своєму покликанню, реалізація акторського потенціалу, або збереження родинних цінностей. Серед переліку «дієвого персоналу» твору названо Данило Білогора (артист і голова родини), пані Марину (його дружина), Люсю (їхня дочка), пан Ян (дальній родич пані Марини, невідомий композитор) та панна Зоя (артистка). Т. Свербілова, Н. Малютіна та Л. Скорина у книзі «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» зазначили таке трактування конфлікту п'єси: «у драмі Я. Мамонтова „Над безоднею" мелодраматичний конфлікт, що зберігає форму „любовного трикутника", трансформується у свідомості героїв» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.27].

А пізніше зазначили, що «драматична колізія розгортається між спогадами старого невідомого композитора пана Яна і уявою артиста Данила Білогора, роздвоєною між двома планами вражень» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.28]. Автори зауважили, що «талановите покликання героя тут представляє актриса Зоя, яка «з'являється у житті Данила і збуджує в ньому відчуття занедбаного таланту» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.28]. Слушною є думка дослідників і щодо алюзії твору до хрестоматійного шекспірівського шедедру: «Своєрідною надбудовою цього конфлікту слугує трагедійний пафос, що виявляється також і в символіці фатуму, і в лейтмотивних алюзіях з „Гамлета" У. Шекспіра» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.28].

З діалогу Дана та Зої стає відомо, що п'ять років тому головний персонаж залишив театр заради родини, адже про це його просила дружина Марина. Згодом, під час бурі, відбувається прогулянка морем Марини та Зої. Завершення якої є трагічним: Зоя помирає. Зрештою стає зрозуміло, що причиною її смерті є Марина. У фіналі Данило теж чинить самогубство, кидаючись у море.

Композиція позначена ретроспективно-аналітичними елементами техніки побудови сюжету (історія життя Яна, розповідь про ключові події п'ятирічної давнини: Дан припиняє служіння в театрі й одружується з Мариною, по суті зрікається своєї істинної сутності, свого дару, за що й буде покараний долею).

Зоя: «П'ять років минуло з дня мого артистичного народження... і вашої передчасної смерті» [Мамонтов, 1922, с.15]. Таким чином рік сходу стає й роком заходу. Не смерть перемагається народженням, а навпаки. Навіть в символічному плані. Цим у творі оприявлено деструкцію традиційного християнського концепту про подолання смерті народженням, воскресінням.

Також однією з особливостей п'єси є послаблення дії: про ключові події реципієнт дізнається з розмов дійових осіб, події відбуваються ніби поза сценою. Така риса ріднить аналізовану драму зі зразками античної драми. Водночас редукція зовнішнього сюжету на користь збільшення ролі монологів і діалогів є однією з характерних особливостей «нової драми», підвалини якої в західноєвропейській літературі заклали Г. Ібсен, Г. Гауптман, Б. Шоу та інші. А в українській – Леся Українка, В. Винниченко, Олександр Олесь.

Ця особливість – зменшення перебігу зовнішніх подій – акцентує увагу на душевних переживаннях персонажів, їхніх внутрішніх станах, сприяє глибшому розкриттю характерів. Саме в діалозі Дана із Зоєю для головного персонажа відкривається правда про себе: «рятуючи» родину, він насправді зрікається себе справжнього. Через що він не може бути по-справжньому щасливим у цьому світі, тому вирішує піти з нього, втопившись в морі.

Таким чином маємо типовий для «нової драми» морально-філософський конфлікт між брехнею та правдою, правдою та кривдою, що здебільшого розгортається в душі Дана. Актуалізує цей внутрішній конфлікт протистоянням Марини та Зої, що й символізують правду (Зоя) та брехню (Марина). Поглиблюється розкол в душі головного персонажа приїздом Зої. Також названі персонажі оприявнюють типовий для символізму конфлікт духовного (Зоя) та тваринного (Марина).

Дан у цьому контексті втілює ніцшеанську «надлюдину», якого підкорює всепоглинаюча руйнівна сила – щоденне, побутове, тваринне. Однак у змальованій ситуації немає й не може бути переможців: Марина позбувається не тільки омріяного родинного затишку, тепла й любові, але й надії на них, оскільки Дан чинить самогубство. Зоя як символ чистоти, життя, духовного теж помирає і теж поглинається руйнівною стихією. Головний персонаж, не знайшовши реалізації свого потенціалу, своїх мрій у земному житті, вирішує отримати духовне визволення шляхом самогубства – актом єднання з Творчим Духом.

На наш погляд, окремо слід зауважити про імена дійових осіб. І. Кремінська у статті «Художні особливості Я. Мамонтова "Над Безоднею"» зазначила, що «особливого значення набуває семантика імен персонажів, у якій через апеляцію доструктуротвірної для драми опозиції «верх — низ» закладено ідею несумісності внутрішніх світів героїв, зближення протилежностей» [Кремінська, 2018, с. 39].

Отже, ім'я головного персонажа, Данило, біблійського походження, в перекладі означає «Бог мій – суддя». У творі це ім'я скорочується до «Дан», що означає «суддя». Тож семантика імені актуалізується функцією персонажа Дана – винести остаточний вирок собі та родині.

Ім'я «Зоя» з грецької перекладається як «життя», для Данила Зоя й персоніфікує вищий сенс його життя – ідею служіння мистецтву, театру («живий символ... вищого театрального мистецтва...») [Мамонтов, 1922,

с.17]). Однак і символічно, і на сюжетному рівні життя й сенс – Зоя – помирають.

А причиною смерті стає Марина, у перекладі – «морська». Таким чином вплив цього персонажа стає потужнішим, адже підтриманий морською, домінантною для розуміння концепції твору, стихією, ворожою для духовно вищого світу мистецтва (Зої, Дана). Ім'я «Марина» у п'єсі скорочується до «Мара», що ототожнює персонажа зі слов'янською богинею смерті Марою. Тож Марина володіє потрійною силою (жіноча природа й «голий самецький інстинкт», стихійне начало – вода – й семантичне культурне багатівікове поле). Море – всепоглинаюча стихія: Ян: «Голос людини надто слабкий, коли на морі піднімається буря» [Мамонтов, 1922, с.22].

Прикметно, що не Марина, дружина, символ високого й чистого для Дана, а Зоя. Саме Зоя співає пісню про янголів, сама хоче стати для Данила янголом-охоронцем, говорить, що «голос покликання – голос Божий» [Мамонтов, 1922, с.23]. Тож цей персонаж також виступає носієм Божественної ідеї.

Варто зауважити, що «високе й чисте» сполучається з театром в один образ. Ми вважаємо, що цим підкреслюється умовність, штучність, порожнеча, мінливість і хиткість устоїв.

Також бачимо руйнацію традиційного ідилічного образу української родини. Адже сім'я будується не на щирому коханні та взаємному бажанні створення родини, а на брехні, смерті творчого потенціалу Дана й жертвності. Жертва Данила заради родини, жертва Марини заради Данила (дозволила Зої жити в них).

Ян: «Я подарував тобі найбільший скарб – талан» [Мамонтов, 1922, с.23]. Лексема «талан» часто вживається у п'єсі, тож я пропоную розглянути її семантичну природу.

За літературознавчим словником, «талант», що з грецьк. *talanton* — вага, терези, – це природна обдарованість людини до творчої діяльності.

За сучасним тлумачним словником, «талант» – видатні природні здібності людини; хист, обдаровання [Словник української мови.].

Дан: «...щира любов може бути тільки в гармонії з талантом, а не в боротьбі з ним» [Мамонтов, 1922, с.31]; «Але щирий талан – це дуже рідкий і нещасливий привілей людини» [Мамонтов, 1922, с.31]; «...щира любов може бути тільки в гармонії з талантом, а не в боротьбі з ним» [Мамонтов, 1922, с.32]. Зоя: «Талан - вищий присуд над людиною» [Мамонтов, 1922, с.34].

Таким чином помер сенс життя Дана. Тож талан ототожнюється з духовним, вищими, правлячими силами; виступає водночас і як фатум, і як талант – обдарування.

Тут же маємо перемогу культури, етикету над природою, оскільки Марина пригнічує своє бажання залишитися з чоловіком тільки удвох.

Таким чином жертовність, втілена в образі Марини, веде не до визволення, єднання з Творцем і не до щастя (саме таке значення жертовності за Святим Письмом), а навпаки – до загибелі та руйнації, адже підвалинами для неї є егоїстичні власницькі мотиви. Дан говорить Яну про вищу насолоду від гри на сцені. Марина ж позбавляє його цього. Дан – раб театру, і йому це подобається. Однак дружина прагне зробити його своїм рабом, чим і прирікає Дана на духовну та фізичну загибель.

Марина шукала щастя поза собою, в зовнішньому світі, а не всередині, не у зверненні до Вищого, до свого призначення. Прагнула одруженням і дитиною «закрити дірку» в душі. Ставить свій внутрішній стан, своє щастя в залежність від іншої людини — чоловіка: «Коли побралися з ним, з яким тріумфом я їхала в цей палац» [Мамонтов, 1922, с.19]. Таким чином Данило був для Марини трофеєм, забавкою, іграшкою. Переможена природним інстинктом, Марина прагнула «законсервувати» своє «щастя», обравши далекий край для родинного життя, відірвавши чоловіка від театру.

Марина характеризує своє кохання так: «Як божевільно я кохаю» [Мамонтов, 1922, с.28]. Але чи справжнє таке кохання? Як видно з динаміки

розвитку характеру, це – тільки потреба бути визнаною. «Ми разом поборювати ці пориви до сцени» [Мамонтов, 1922, с.34], – скаже вона трохи згодом. Тобто боролися персонажі проти природи, проти істинного покликання, Вищих сил. Заради чого? Заради примарного щастя. Марина егоїстична, бо «не може погодити свою любов до Данила з його жадобою театральної творчості» [Мамонтов, 1922, с.37]. Ревнує чоловіка до сцени, до Зої.

Важливим для розуміння концепції п'єси є образ дочки Люсі. Дитина зазвичай символізує духовну чистоту, святість. Ім'я персонажа семантично споріднене з латинським іменем «Люція», що перекладається як «світла», «та, що несе світло». Однак у творі воно звучить іронічно, адже своїм існуванням дочка ніби прирікає Дана на роль батька, відчуження від його істинного життя – театру. Проте Люся дійсно несе «світло» правди, озвучуючи те, що в чому бояться зізнатися дорослі: «То стогне душа панни Зої» [Мамонтов, 1922, с.16]. Дочка була не плодом кохання, а засобом міцніше прив'язати чоловіка до себе.

Драма починається діалогом Яна та Люся – старого та нового. Ян, звертаючись до Люсі, промовляє: «Безодня і на морі... і всюди... І під нами» [Мамонтов, 1922, с.7]. Саме цим підкреслено руйнацію життєвого простору. У такий спосіб передається «в майбутнє» передається порожнеча, холод, смерть, безодня. Тож маємо втрату традиційних устоїв про дитинство. Трагізм підкреслюється тим, що старий – далекий родич, а не рідний дідусь.

У творі також згадуються інші діти – діти Яна, яких він залишає заради служіння своєму покликанню – мистецтву, музиці. Таким чином в образах дітей актуалізується мотив сирітства.

Дещо окремо стоїть образ Яна. Він тільки спостерігач, а не активний учасник подій. Розуміючи план Марини, він все ж лишається вдома, не зупиняє її. Ян: «Vivat тим, що на трупах ставлять свої трони» [Мамонтов, 1922, с.27]. Ян будував «свій храм», реалізовував свій музичний талан до музики, жертвуючи дітьми, родиною, турботою про дружину, залишив їх

самими. Зрікшись від сім'ї, він проте не зміг реалізувати свій композиторський талант. З образом Яна пов'язаний зокрема мотив самотності. Його діти помирають взимку. Янові не вдається бути щасливим ні в родинному житті, ні в професійному. Чекає покарання від Бога і думає, за що саме буде покараний.

З образом старого невідомого композитора пов'язаний і образ музики як прамистецтва, що втілює інтермедіальний аспект.

Дещо опозиційними, проте й водночас подібними є образи чоловіків – Дана та Яна. Навіть їхні імена співзвучні. З першого погляду здається, що ситуація невідомого композитора простіша, адже трагедія прожита до кінця, відомі подробиці смерті дітей, а результат - неспроможність грати, духовний занепад. Трагедія ж Дана інша, смерть Зої покрита таємницею, однак він теж позбавлений можливості реалізувати творчий потенціал. Проте Дан закінчує свої страждання самогубством, зі смертю отримує духовне визволення. Ян же продовжує жити та страждати.

2.2. Художні особливості п'єси Я. Мамонтова «Над Безоднею».

Окремо слід сказати про часопросторову організацію п'єси. Як зазначено в ремарці на початку твору, діється в будинку «на березі північного моря». Ця деталь одразу увиразнює концепт холоду й безмежності.

Море – багатозначний символ: нескінченність, Вічність, Час; праматерія, хаос; початок життя та джерело його завершення. За Біблією, море є залишком праматерії, що залишилася після створення Світу: не має форми й образу, безкрає, бурхливе.

П'єса пронизана образами-символами моря і безодні, які «виявляють зв'язок з уявленнями героїв про фатальність духовних поривань творця, який знаходиться у путях власної свідомості» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.28]. Щодо символіки твору також додали: «Символічна відданість мистецькому покликанню панни Зої проектується на містерійний мотив Божого гніву („Dies irae“), що слугує своєрідним прототекстом до багатьох драм Я. Мамонтова» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.28].

Так воно трактується старозавітним Богом Яхве: «І хто море воротами загородив, як воно виступало, немов би з утроби виходило, коли хмари поклав Я за одіж йому, а імлу за його пелюшки, і призначив йому Я границю Свою та поставив засува й ворота» [Біблія, пер. Огієнко, гл. 38].

Для п'єси «Над безоднею» в образі моря актуалізується контрастна семантика: з одного боку, це символ смерті, поглинання всього, руйнівна сила; з іншого – це символ очищення та визволення.

На думку Т. Свербілової, Н. Малютіної та Л. Скорини, обґрунтовану в праці «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття», символічне значення у творі має «пісня панни Зої про двох янголів, що асоціюються з образами самої панни Зої і панни Марії, які є матеріалізованими частинами свідомості Данила» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.29], а «символіка утворюється через

актуалізацію підсвідомих потягів героїв, які й формують "внутрішню дію", показову для "нової драми" А. Стріндберга, С. Пшибишевського, Г. фон Гофмансталя, А. Шніцлера» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.29].

Також варто зазначити думку авторів щодо особливого значення розв'язки драми, яка несе в собі символічні ознаки: «символіка виявляється у ритуально-трагедійному поверненні митця Данила до стихії моря, у єднанні з душею панни Зої, чий спів завершує п'єсу» [Свербілова, Малютіна, Скорина, 2008, с.29].

Родинний простір сполучається з незахищеністю, мінливістю, раптовістю, відсутністю твердого підґрунтя, стабільності. Означена характеристика так само підкреслює руйнацію й десакралізацію традиційних родинних цінностей. Двері – символ межі та вибору. Дан переходить через межу, робить свій екзистенційний вибір – самогубство. Вікна – символ переходу, межі. Великі вікна, тераса до моря – розчинення, втрата, забуття. Поруч із будинком стоять кілька берез, небагато, не гай, а саме кілька. Така деталь, на мою думку, акцентує на самотності головних персонажів, їхній відчуженості. Діється усе в осінній період – час переходу, мінливості, завершення циклу, забуття, відхід, помирання. Про що свідчить пожовкле листя на деревах.

Як дізнаємося з ремарки до другого акту, дія відбувається в надвечірній час – час переходу, непевності. Означена семантика актуалізується центральною подією цієї дії – смертю Зої. Натяк на трагедію з'являється ще на початку акту. Наприклад, сонце, що тоне в морі та «червонить далеч моря». У цьому контексті червоне море асоціюється з пролитою згодом кров'ю. Сонце – символ життя, оновлення – «помирає» в морській стихії. Такий оксюморон саме увиразнює семантику наближення катастрофи, занепаду. Червоне сонце потоне в морі – символ життя, енергії й вічності тоне в безодні. Тут же актуалізується перемога смерті над життям.

У фіналі ж п'єси Дан промовляє: «Для смерті воскрес мій творчий дух» [Мамонтов, 1922, с.43-44]. Далі – буря на морі, жовтий місяць і круглий, «як лице мертвого» [Мамонтов, 1922, с.44]. Описані «декорації» виступають

передвісниками трагедії – самогубство Дана у третьому акті. Використано прийом паралелізму, адже така ж буря відбувається й у душах персонажів.

Будинок як символ домашнього затишку стоїть в холоді, на краю. Підкреслено, що дім розкішний, така характеристика протягом розгортання подій твору сприймається як засіб компенсувати брак любові, родинного затишку в ньому. В холоді, порожнечі, смерті й самотності – багатство, квіти, рояль – символи розкоші, що підкреслюють трагізм і приреченість. У символізмі склалася концепція будинку - пустки, будинку - труни. Повною мірою вона й розкривається на прикладі образу будинку з аналізованої п'єси: фізична смерть Зої та Дана, духовний занепад Яна та Дана, трагедія Марини та Люсі.

Традиційно будинок – це храм родинного вогнища, затишку, любові. Лексема «храм» наскрізно проходить через увесь твір. Наприклад, Ян: «Храми... будуються над безоднями» [Мамонтов, 1922, с.39]. І ми вважаємо, що цей вислів про те, що там, де порожнеча, де погано в душі, там і виникає бажання «закрити» це, заглушити біль людиною, стосунками, розкішшю. Це своєрідний спосіб позбутися туги, внутрішнього розколу. Однак насправді храм, тобто стосунки, тільки посилюють і проявляють внутрішній розкол і нещастя. Марина не може змиритися з тим, що Данило не належить їй, не для неї народжений, а бореться з цим за своє щастя і зрештою програє.

Простір твору, незважаючи на великий будинок і безкрайність моря, сполучається з концептом тісноти, духовної задухи. Марина: «Трьом нам було би тісно на човні... і на морі... і на світі...» [Мамонтов, 1922, с.29].

У творі порушено символістську проблематику: самотність, відчуженість, втрата сенсу життя, боротьба індивіда зі Стіною, Долею, Часом, Вічністю. Опозиція «верх – низ», представлена Зоєю – Мариною, також не може бути вирішена. Неможливість поєднати реалізацію в родинному житті зі служінням своєму професійному покликанню, щастя як такого в земному житті зумовлює втечу від дійсності головного персонажа – самогубство.

Притаманний п'есі також властивий для символізму культ красивої смерті. Персонажів забирає морська стихія, даруючи їм духовне визволення й можливість поєднатися у потойбіччі.

Одним із головних ключей до розгадки задуму твору є його заголовок. Концепт безодні виступає у п'есі провідним. Лексема декілька разів оприявнюється в мовленні персонажів: «З безодні піднімається буря» [Мамонтов, 1922, с.30]; «Безодня і на морі... і всюди... І під нами» [Мамонтов, 1922, с.33]; Зоя: «Хто раз почув голос покликання, той піде за ним... і в безодні» [Мамонтов, 1922, с.36]; Ян: «Храми... будуються над безоднями» [Мамонтов, 1922, с.39]. За тлумачним словником, безодня – це «глибоке провалля, прірва» [Словник української мови: в 11 томах. — Том 1, 1970, с. 36]. (<http://sum.in.ua/s/bezodnja>).

Як зазначила дослідниця І. Кремінська, «ніцшеанський дискурс, анонсований заголовком драми (порівняймо, наприклад, із п'есою "Любов над безоднями" Ф. Сологуба), зумовлює й авторську концепцію персонажа — самотнього митця, "надлюдини" ("талан — надлюдина"), упольованої побутовим, власницьким світом; особи, здатної в ім'я любові як на самозречення, так і на бунт-смерть, що несе їй звільнення і єднання з могутньою силою первозданного хаосу як творчого начала буття» [Кремінська, 2018, с.39-40].

Тож безодня трактується теж як всепоглинаюча страшна стихія. У переносному значенні: безодня – це «про дуже велику кількість, найвищий ступінь вияву чого-небудь» [Словник української мови: в 11 томах. — Том 1, 1970, с. 36].

Для драми ж Мамонтова актуальні обидва значення, при чому вони доповнюють і поглиблюють одна одне. Настільки багато нерозуміння, відчуженості, холоду, тваринного, страху, що цей клубок перетворюється на страшну потвору – безодню, що поглинає будинок і його мешканців, надію на щастя, оновлення, очищення, життя.

ВИСНОВКИ

За результатами нашого дослідження ми зробили такі висновки, що межа століть була часом метаморфоз, культурного перевороту, зародження символізму як течії модернізму. Перехідний період у літературі також знаменував вихід на арену талановитих митців, художників слова, твори яких залишаються актуальними і до нині.

Оскільки театральне мистецтво наприкінці ХІХ століття функціонувало у несприятливих для розвитку умовах, то його функція полягала не тільки у задоволенні естетичних потреб, а ще й у формуванні свідомості українців.

Тож для того, щоб ґрунтовно дослідити, проаналізувати та охарактеризувати творчість Якова Мамонтова, справедливо надати і контекст тогочасного культурного розвитку на теренах України. Для цього нами було вивчено наукові праці деяких радянських, а також сучасних літературознавців і критиків, як С. Хороб, В. Лесин, О. Пулинець,, О. Мельничук, С. Білокурова, Р. Гром'як, Ю. Ковалів, Є. Онацький, М. Рашкевич, М. Гетьманець, С. Аверинцев, В. Зіневич, П. Хабатякова, М. Дмитренко, Ю. Куліш, Л. Синявська, Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина, І. Кремінська та інші.

Беручи за основу наукові доробки вищезазначених авторів, у першому розділі розглянуто теоретичні засади дослідження, а саме особливості розвитку драматургії та символізму як літературного напрямку на тлі історичного контексту. Особлива увага була приділена біографії Я. Мамонтова та реценції критиками та літературознавцями його п'єси «Над безоднею». Доля письменника, як і його творчість, була складною, має неоднозначні оцінки, а також потребує додаткових досліджень. Отже, у дипломній роботі ми звертаємо увагу на те, що реакція критиків на літературний процес не статична, час від часу з'являються нові погляди нові оцінки місця і ролі певного автора та його творів у літературі не тільки

вітчизняній, а й світовій.

У другому розділі було зроблено ідейно-художній аналіз п'єси Я. Мамонтова «Над безоднею». Особливу увагу було приділено провідним мотивам п'єси та її художнім особливостям. Ми дійшли висновку, що перед нами символістський твір ХХ століття, сюжет якого, на перший погляд, здається простим, але уважний читач помітить у ньому особистісну трагедію головних героїв, що стоять перед складним екзистенційним вибором.

І хоча кількість дійових осіб у творі є незначною (лише п'ятеро), але саме за допомогою діалогів реалізується авторська концепція твору. Увага від зовнішніх подій звертається до внутрішніх переживань, що виявляються у монологіях і діалогах. Прикладом цьому є відвертість Дана, який зрікається свого істинного покликання заради сім'ї. У цьому екзистенційність вибору: герой обирає між покликом серця та обов'язком, що робить його нещасним. Життя героя перетворюється на боротьбу, що в кінцевому результаті призводить до трагічного фіналу. Смерть Дана естетична, що відповідає канонам символізму.

Таким чином, перед нами постає конфлікт «нової драми», який виявляється у протистоянні правди та кривди, тваринного та духовного, образів Яна та Дана.

Особливо важливу роль в розкритті ідейної концепції п'єси відіграють хронотоп та символіка. Дія розгортається в будинку на березі моря. Саме тому домінантним символом драми є безодня (про що свідчить сама назва п'єси «Над безоднею»). Безодня людської душі і водночас будинок Дана (його родинне вогнище), який було побудовано проваллям.

Отже, ми усвідомили, що Я. Мамонтов є цікавою, багатогранною та неоднозначною постаттю. Такою ж є і його творча спадщина. Письменник жив і творив у Харкові, у місті, яке сьогодні потерпає від постійних ракетних обстрілів країни-агресора, але, зауважимо, мужньо тримається. Тож дослідження життєвого і творчого шляху людини, яка зробила вагомий

внесок у становленні національної самосвідомості українців, вважаємо не тільки захоплюючим процесом, а і обов'язком. Бо зараз як ніколи ми відчуваємо цю «суперсилу» нації, силу, яка формувалася століттями, у певних умовах і певними людьми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Софія-Логос. Словник 3-е видання/ упоряд. та авт. передм. К. Сігов. К.: Дух і Літера, 2007. 650 с.
2. Антонович Д. Український театр. Ізборник. 1933. с. 5-7
3. Атаманчук В. Художнє конструювання свідомості героя в українській драматургії 20-50-х років ХХ ст.: монографія / Атаманчук В.П. Кам'янець-Подільський: ТОВ «Друкарня «Рута», 2019. с. 63, 145-146.
4. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена професором І. І. Огієнком – митрополитом Іларіоном. Лондон, 1992. 959 с.; 296 с.
5. Білецький О. Мамонтов Я. Український театр. Хрестоматія. Част. друга. Український новий театр. Харків: Держ. вид. Мистецтво, 1941. с. 38
6. Вісіч. О. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі». Кваліфікаційна наук. праця на правах рукопису. Луцьк, 2019. с. 19-20, 135-136.
7. Гетьманець М. Ф. Сучасний словник літератури і журналістики. Харків: Прапор, 2009. с.119.
8. Гром'як Р. Ковалів Ю. Теремко В. Літературознавчий словник-довідник/ред. кол.: Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І., Теремко В. І. Київ: ВЦ «Академія», 2007. с. 391-699
9. Зіневич В. В. Український символізм: теоретичний обрис // Мова і культура. 2012. Т. 7. Вип. 15. С. 355–358.
10. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К: ВЦ «Академія», 2007. с.66-67, 245, 391.
11. Костюк Ю. Творча і громадська діяльність Якова Мамонтова // Мамонтов Я. А. Твори. К.: Дніпро, 1988. с.5-26.
12. Кремінська І. М. Художні особливості драми Я. Мамонтова «Над безоднею» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н.

Каразіна Серія «Філологія». Харків, 2018. С. 37-42.

13. Криловець А. Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2005. с.107.

14. Кузьменко В. І. Словник літературознавчих термінів: навчальний посібник з літературознавства за оновленими програмами для вчителів та учнів середніх шкіл, професійних училищ, ліцеїв, гімназій. Київ: Укр. письменник, 1997. 450 с.

15. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. 2-е вид., перероб. і доп. Київ: Рад. шк., 1965. 340 с.

16. Мамонтів Я. Над безоднею : Драма в 3-х актах / Я. Мамонтів. К.: Державне видавництво України, 1922. 44 с.

17. Мамонтов Я. На театральних роздоріжжях. Друкарня-літографія Книгоспілки. Харків, 1925. с. 7-25.

18. Мельничук О. М. Вплив «нової драми» Г. Ібсена на драматургію Я. Мамонтова / О. М. Мельничук // Науковий вісник Миколаївського держ. ун-ту. Сер. : Філологічні науки. 2010. Вип. 6. С. 46–60.

19. Мушировська Н. Український символізм кінця ХІХ – початку ХХ ст.: онтологічне й естетичне підґрунтя//Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2011. Вип. 26. С. 100–109.

20. .Онацький Є. Українська Мала Енциклопедія. Кн. 1: Літери Се-Сті. – Буенос-Айрес, 1957. С.12-13.

21. Свєрбілова Т. Малютіна Н. Скорина Л. Від Модерну до Авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Інст. літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Черкаси, 2009. 598 с.

22. Семенюк Г. Біля джерел : Драматургічний процес на Україні в роки Жовтня та громадянської війни. К. : Т-во «Знання» УРСР, 1989. 48 с..

23. Синявська Л. Українська драматургії кінця ХІХ - прчатку ХХ століття: комунікативні стратегії. Мононографія / Реценз. Астаф'єва О. Єременко О.

Козлов Р. Одеса: КП ОМД, 2019, С.99-146.

24. Словник української мови. В 11 т. Київ : Наукова думка, 1970—1980.

25. Слюсаренко О. С. Український символізм в контексті європейської культури: Автореф. дис. ... канд. філософських наук: 09.00.12. Київ, 2008. 18 с.

26. Станішевський Ю. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 15-16.

27. Фоменко О. С. Поняття «символ» і його осмислення у сучасній лінгвістиці // Проблеми семантики слова, речення та тексту. 2010. Вип. 25. С. 404–407.

28. Хаботнякова П. С. Кореляція понять «образ», «символ» та «образ-символ» у сучасній лінгвістичній парадигмі // Вісник КНЛУ. Серія Філологія. 2015. Том 18. № 2. С. 190–194.

29. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ - початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) : [монографія] / Степан Хороб; М-во освіти і науки, Прикарпат. ун-т імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ: Плай, 2002. 412 с..

30. Цуркан І. Лірика Олександра Олеся: поетика символізму: монографія Ігор Цуркан; відп. ред. Р. Радишевський. К.: Талком, 2019. 400 с..

30. Шкода Н., Крилова А. Винекнення і становлення українського професійного драматичного театру Наддніпрянщини в другій половині ХІХ ст. // Українознавчий альманах. Київськ. нац. унів. ім. Тараса Шевченка. Вип. 18. С. 215-276.

31. Щур Н. Сучасне прочитання ліричної драми Я. Мамонтова "Дівчина з арфою" // Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах. Київ, 2012. Вип. 25. С.328-330.