

Література

1. Антонич Б.-І. Велика Гармонія / Богдан-Ігор Антонич. – Київ : Веселка, 2003. – 350 с.
2. Бердяєв Н. А. Філософія вільного Духа / Николай Бердяев. – Москва: Изд-во Эксмо; Харьков : Изд-во Фолио, 2005. – 640 с.
3. Блейк У. Избранные стихи. На английском и русском языке / Уильям Блейк. – М. : Прогресс, 1982. – 558 с.
4. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер. – К.: Юніверс, 2001. – 280 с.
5. Жирмунский В. Н. Немецкий романтизм и современная мистика / Виктор Максимович Жирмунский. – Санкт-Петербург, 1991. – 239 с.
6. Ковалів Ю. Кларнетизм Павла Тичини – нереалізована естетична концепція / Юрій Ковалів // Слово і час. – 2003. – №1. – С. 3–8.
7. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття / Наталія Костенко. – Київ: Київський університет, 2006. – 287с.
8. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. Україна і Польща / Володимир Моренець. – Київ : Основи, 2002. – 327 с.
9. Стус В. Твори у 4 т. 6 кн. Т.3. Кн. 1 / Василь Стус. – Львів: Просвіта, 1999. – 486 с.
10. Сухов А. Феномен визионерства: культурно-історическіе основания и модификации. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Антон Сухов. – Екатеринбург, 2008. – 27 с.
11. Тичина П. Ранні збірки поезії / Павло Тичина. – Львів: Літопис, 2000. – 430 с.
12. Хаксли О. Двери восприятия. Рай и ад: Трактаты / Олдос Хаксли. – СПб.: Издательский Дом «Азбука- классика», 2006. – 215с.
13. Юнг К. Г. Психологія і поезія / Карл Густав Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 633 с. – С. 93–107.

УДК 821.161.2-2 Мамонтов Я. 09

І. М. Кремінська

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Художні особливості драми Я. Мамонтова «Над безоднею»

Кремінська І. М. Художні особливості драми Я. Мамонтова «Над безоднею». У статті проаналізовано провідні мотиви драми Якова Мамонтова «Над безоднею», позначеної зверненням до ніцшеанського дискурсу, рисами поетики символізму й нової драми (акцент на внутрішньому сюжеті, мотив двосвіття, настанова на ліризацію й епізацію, посилені умовність, сугестивність, розширення ремаркових функцій, апелювання до міфопоетичної парадигми, інтермедіальності, шекспірівського інтертексту, промовистості символізму кольорів тощо). В аналізованій п'єсі доведено домінування модерністських принципів організації художньої дійсності.

Ключові слова: мотив, нова драма, художній простір, художній час, декорація, символізм, поетика.

Кремінская И. Н. Художественные особенности драмы Я. Мамонтова «Над бездной». В статье проанализированы ведущие мотивы драмы Якова Мамонтова «Над бездной», апеллирующей к ницшеанскому дискурсу, характеризующейся обращением к поэтике символизма и новой драмы (акцент на внутреннем сюжете, мотив двоемирия, тенденция к лиризации и эпизации, условность, сугестивность, расширение функций ремарки и т. п., мифопоэтика, интермедиальность, шекспировский интертекст, выразительность символизма цвета). В анализируемой пьесе обосновано доминирование модернистских принципов организации художественной действительности.

Ключевые слова: мотив, новая драма, художественное пространство, художественное время, декорація, символизм, поэтика.

Kreminska I. M. Artistic features of drama Y. Mamontov «Over the abyss». The article analyzes the leading motives of Yakov Mamontov's drama «Over the abyss», marked by lines of symbolism, an appeal to the Nietzschean discourse, an appeal to the poetics of a new drama (focus on the inner plot, the motif of two-worlds, the direction of lyricization and eposation, enhanced conventionality, suggestibility, amplification of remark functions, intermedialism, Shakespeare's intertextuality, the mythopoetic paradigm, and the expressiveness of symbolism of colors, etc.). The dominance of the modernist principles of the organization of artistic reality is proved in the analyzed play.

Key words: motif, new drama, the artistic space, the artistic time, scenery, symbolism, poetics.

Яків Мамонтов — відомий в історії української культури письменник, театральний критик, театрознавець, педагог. В історію вітчизняної словесності митець, який до початку 1930-х років не належав до жодного літературного угруповання, увійшов передусім як драматург, автор інсценізацій творів українських письменників, кіносценаріїв, лібрето до шести опер, дитячої оперети, щоправда, частина цих текстів під час II Світової війни була втрачена. Єдина збірка лірики «Вінки за водою», опублікована 1924 року (укладена 1918 року), не засвідчила унікального поетичного таланту автора, проте її цінність полягає вже в тому, що в ній окреслюються мистецькі вподобання Я. Мамонтова, зокрема відчутним є тяжіння до поетики символізму, а також декадентської естетики. Дослідники творчості автора (О. Білецький, О. Беляєва, А. Криловець, І. Михайлин, С. Хороб та ін.) зауважують, що п'єси кінця 1910—1920-х років позначені впливами драматургії М. Метерлінка, «реального символізму» Г. Ібсена [11:209], тож значущим є домінування в них модерністських принципів організації художньої дійсності (символізму, декадансу, експресіонізму).

Я. Мамонтов — один із найосвіченіших і ерудованих українських письменників своєї доби (1911—1914 роки — навчання в Комерційному інституті Московського товариства поширення комерційної освіти, де йому було присуджено науковий ступінь кандидата наук за дисертацію «Проблема естетичного виховання»). Це не могло не відобразитися на творчості митця, сповненої численних звернень до світового контексту (біблійного, шекспірівського, символістського тощо). Прикладом такого драматичного тексту є п'єса «Над безоднею», датована автором 1919—1920-м роками (рік видання — 1922 рік; на титульній сторінці письменник видозмінює своє прізвище на український манер як «Я. Мамонтів»). Порівняно з іншими творами, вона менш досліджена, що, на нашу думку, можна обґрунтувати відсутністю її сучасніших перевидань. Це зумовлює актуальність статті, мета студії — з'ясувати особливості поетики драми Я. Мамонтова «Над безоднею» як художньої цілісності. Композиційно п'єса складається з трьох актів. Список «Дієвого персоналу» твору налічує лише 5 осіб і містить лаконічну інформацію про родинні зв'язки персонажів та їхню професійну приналежність. У такий спосіб уже в афіші автор виділяє родинний і мистецький світи як концептуальні для розуміння головного конфлікту драми.

П'єсі, позначеній впливами символізму як одного з типів художнього мислення, властиве варіювання інтертекстуального конфлікту — духовне (артистичне) і тварне як всепоглинаюча,

руйнівна для особи стихія життя (порівняймо з п'єсами Лесі Українки «Лісова пісня», С. Карпенка «Білі ночі», «Едельвайс», частково з драмою В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» та ін). Внутрішній конфлікт головного персонажа Дана, який пожертвував своїм творчим життям задля родинного життя, спокою дружини Марини і їхньої дочки Любові, інтенсифікується з приїздом його знайомої з минулого — артистки Зої. П'ять років тому вона дебютувала в ролі Офелії, у цій же виставі Дан зіграв свою останню роль Гамлета: «П'ять років душив я власними руками кожний свій порив до сцени... П'ять років ховав на цьому чужому, північному березі віру в свій талан... всіма силами хотів визволитися від туги за сценою... <...> Між іншим, моя дружина ніяк не хоче погодитися з тою думкою, що артист може жити для родини, як і всякий другий професіонал» [6:9]. Марина ревниво відчуває, що поява панні Зої загрожує її шлюбу, тож вирішує вбити жінку, інсценізуючи на морі нещасний випадок. Мотив убивства суперниці через ревності, любовного трикутника в символістському тексті набуває додаткових семантичних нюансів, оскільки його причиною стає виключно передчуття можливої духовної «зради» партнера із Іншою, Зоєю, яка персоніфікує для Дана ідею служіння мистецтву, «живий символ... вищого театрального мистецтва...» [6:17]. У п'єсі переважає внутрішньоподієвий сюжет, тож кожна з дійових осіб відіграє вагомий роль у розкритті основного конфлікту твору, де домінантною стає екзистенційна проблематика (проблеми вибору, свободи, мотиви божевілля, тривоги, суїциду, самотності, страху, катастрофізму світу тощо).

Особливого значення набуває семантика імен персонажів, у якій через апеляцію до структуротвірної для драми опозиції «верх — низ» закладено ідею несумісності внутрішніх світів героїв, зближення протилежностей (прикметно, що пані Марина не належить до світу мистецтва, що відчуває її від розуміння покликання чоловіка — «довічної трагедії» буття: «**Ян**. Ви — надто жінка, пані Марино. <...> А жінка все може розуміти... тільки не творчий дух» [6:17]). Данило єдиний персонаж у списку дійових осіб, якого автор атрибує прізвищем Білогор, що створює «...додаткову семантичну ауру...» героя [4:11]. Я. Мамонтов через асоціації з просторовим образом виключно для потенційного читача тексту вербалізує тему високості духу, духовного аристократизму (зіставмо з аналогічним трактуванням мотиву гори С. Карпенком в одноактній п'єсі «Едельвайс»).

Ніцшеанський дискурс, анонсований заголовком драми (порівняймо, наприклад, із п'єсою «Любов над безоднями» Ф. Сологуба), зумовлює й авторську концепцію персонажа —

самотнього митця, «надлюдини» («талан — надлюдина» [6:11]), 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. Отже, у драмі поєднуються три визначальні для символізму мотиви — творчості, любові й смерті. Своєю чергою, антропонімічний шар у драмі нюансує характеристики дійових осіб як «живих символів» (М. Вороний). Наприклад, Данило (з давньоєвр. — «суди мене Бог» [1:98]) іменується і в ремарках, і репліках персонажів також як Дан (з давньоєвр. — «суддя» [1:99]). Я. Мамонтов семантично ускладнює мотив суду Божого, самосуду, заявлений іменем головної дійової особи, третім, сценічним номеном «Гамлет», що звучить вже на початку п'єси, у її сильній позиції, як заголовок твору В. Шекспіра, і ім'я всесвітньовідомого персонажа, котрого зіграв Дан [6:8], і на рівні цитування з однойменної трагедії. Звернення до гамлетівського тексту, що поглиблювало «драматизм екзистенційного вибору героя» [13:99], подвійна номінація персонажів — Дан-Гамлет і Зоя-Офелія, своєрідно трактований драматургом прийом «перевдягання», «маски» прогностично анонсують трагічний фінал твору. На початку другого акту, зокрема вже в першому реченні, автор вербалізує стан-передчуття головного персонажа шекспірівським питанням: «Бути чи не бути? — от в чім моя трагедія, пане Яне?» [6:19]. Порушуючи мотив трагічного, драматург щоразу оприявнює додаткові його нюанси, семантично посилюючи його образами «вузла», «завороженого кола», «моря червоного», «як кров», «великої бурі», мотивом жертви.

Я. Мамонтов досить оригінально актуалізує різновид вистави «театр у театрі» як «вищої ігрової форми»: алюзії до «Гамлета», інсценізація Мариною вбивства Зої, утілення в образах драми рис шекспірівських персонажів, згадка про професійну акторську діяльність Дана й Зої — усе це створює ефект театралізованої реальності [8:176]. Тож у драмі немов співіснують дві сюжетні лінії твору, одна з яких репрезентована зверненням до знакового шекспірівського сюжету. Автор вдається до такого «способу театральної гри» [8:349] із метою посилити відчуття трагічної іронії, що є панівною у п'єсі, наголосити на ілюзорності символістського дійства [8:348], де ідея двосвіття, зокрема і подвоєння, стає визначальною. Дан, подібно до свого прототипа, ставиться до смерті з героїчним спокоєм, проте, на відміну від Гамлета, який відверто не може піти на самогубство, здійснює його як символічний акт звільнення і єднання з Творчим Духом. Мамонтівському Гамлетові теж властиві шляхетність як причина його життєвої драми,

розчарування, прагнення пізнати тайну про смерть близької людини й водночас усвідомлення опосередкованої причетності до її загибелі, бажання помсти як акту утвердження справедливості, душевний злам через підступ близької людини (вбивство Мариною), мотив безумства, оніричні візії (сон Зої) тощо. Апелювання автора до всесвітньовідомого сюжету, що є загальним місцем у символістському світобаченні, стає для реципієнта не тільки засобом оприявнення «трагічної буденності», вічного в сьогоденному, а й кодом для інтерпретації метафоричного, прихованого сенсу п'єси, зверненого до питання розуміння й відчуття невідомого. Відмова від пріоритету фабульної динаміки, властива загалом «новій драмі», сприяє зміщенню значущості подієвої площини тексту на користь словесної, яка є домінуючою і у драмі «Над безоднею». Це, своєю чергою, уможливорює показ поза зовнішнім подієвим рядом певної моделі душевних стосунків, сповнених трагізму, всепоглинаючої туги за мрією про ідеальний, горній світ: «Вся “внутрішня дія” п'єси просякнута символічними образами моря і безодні, що виявляють зв'язок з уявленнями героїв про фатальність духовних поривань творця, який знаходиться в путях власної свідомості» [9:44—45]. Так у творі панівним стає протистояння ідей, де кожен із персонажів обстоює своє бачення світу. Вони вступають у суперечність із «Стіною, Роком, Долею», законами світобудови, утіленням чого для Мар, Дана, Яна, старого, невідомого композитора, є служіння позачасовому — покликанню, таланту.

Зоя (із грец. — «життя») і Дан, як жерці храму Мельпомени, музи трагедії [6:22], належать до світу театру, тож артистична сутність героїв, посилена подвійною номінацією, ідеєю двосвіття, мотивом дзеркала-моря, просторовою опозицією «верх — низ», стає важливим кодом для розуміння авторської концепції п'єси. Додатковим характеротвірним засобом, який виявляє типологічну близькість цих персонажів, є мотив білого кольору. В аналізованій драмі наявне поступове розгортання цього мотиву: спершу він лунає в прізвищі Білогор як вияві родового, сутнісного; згодом вербалізується Даном стосовно артистки Зої, «білокучерявої панночки» [6:8, 25], і пов'язується в уявленні персонажа із «душевною», «небесною» чистотою [6:8, 9, 13, 23, 24, 26, 27, 28], «чистим серцем» [6:28], святістю: «**Зоя**. Пане Данило... дозвольте мені бути вашим янголом хоронителем...» [6:28, 43, 44]. Недарма Марина після першої зустрічі із Зоєю говорить Янові, що їй «здається, що я вже давно знаю її... що вона завжди жила в **нашому** домі... незримим привидам ходила по **нашому** берегу... русалкою плавала в **нашому** морі... Мені здається, що вона п'ять років стежила за **моїм** щастям і тільки чекала на слухний мент,

щоби захопити його...» [6:16] (вид. напівжир. — наше). У зв'язку з образом артистки порушується русалчин мотив, пов'язаний із мотивом переходу до іншого світу (наприклад, твори Й. Гете, Г. Гейне, О. Пушкіна, М. Лермонтова, П. Гулака-Артемівського, Лесі Українки та ін.). Разом із темою особистого імені героїні він додатково орієнтує читача на трагічний фінал. Зоя, подібно до русалки, «спокушає» Дана повернутися до акторської діяльності, проте йдеться не про тілесну, а скоріше духовну спокусу-порятунок, при цьому парадоксально поєднувану із самопожертвою: «Покликаний не належить ні сам собі, ні другим, а тільки своєму талантові» [6:28]. Тож провідними стають мотиви туги за вищою реальністю, очікування на звільнення від споживацького світу, де панує володіння й привласнення (Е. Фромм) як повільне вмирання, животіння, персоніфіковане героїнею Мар.

Суголосність розв'язки мотивів, актуалізованих у зв'язку з образом Зої-Офелії, — смерть від води через почуття до чоловіка — укротре засвідчує залучення автором композиційного прийому подвоєння, що згідно з канонами театрального мистецтва гіперболізує драматичні пристрасті й посилює драматичну напругу у творі (до речі, на сцені героїня теж з'являється двічі). Прикметно, що стривоженій дитині, яка втілює в модернізмі ідею первозданної чистоти, у стогоні вітру настійливо вчувається голос потопельниці, панни Зої. Вчування дитиною вголоси вічності посилює відчуття порожнечі й зайвості, катастрофізму світу й самотності людини-дитини, сповненої страхів перед безоднями буття.

Мотив кохання як вияв «справжнього життя», концептуальний для символізму [2:46], персоніфікований і поляризований жіночими образами драми: Зої, утіленням духовного начала, свободи вибору й ілюзій Дана про гармонійне співіснування зі світом; Марини — тілесного, власницького кохання-еросу («...своїм самичиним розумом» [6:43]), що позбавляє особу свободи, цим самим убиваючи її (недарма Дан говорить про своє «духове самогубство»), звідси страх втрати «свого», почуття невпевненості героїні (відзначмо частотне вживання в її мовленні присвійних займенників «мій», «свій», «наш»); і дитинної Любові-всепрощення, беззахисної перед ворожим їй світом. Це метафорично оприявнює проблему троїчності вияву любові як складної філософської категорії, що ілюструє провідний для символістів конфлікт трагічного зіткнення побутового й духовного світів, чие утвердження відбувається смертю митців-надлюдей. Тож знаковими у драматичному тексті стають умовність, мінімалізація автором згадок про побутові аспекти, національну, політичну самоідентифікацію персонажа (за винятком імені й прізвища); відмова

від зовнішньої подієвості, інтермедіальність, епізація й ліризація структури (наприклад, ліризована ремарка як ритмотвірний, сугестуючий елемент художньої структури, монологічність мовлення, дієгезис: про смерть Зої, Дана глядач дізнається з реплік персонажів, посилених музичним супроводом).

Звернення письменника до дискурсу трагедії є концептуальним і виявляється на декількох семантичних рівнях. По-перше, це відхід автора від попередньої драматичної традиції через апелювання до поетики нової драми, а отже, і до принципово іншої концепції особистості з її «трагізмом буденності». По-друге, як уже було зазначено нами, безпосередньо через цитації трагедії В. Шекспіра «Гамлет» та античного міфологічного тексту, зокрема і в його ніцшеанському трактуванні (наприклад, образи трагедії, фатуму, кари й покути, жерця Мельпомени, Прометея як культурного героя, Афродити, утілення ідеї Краси; Творчого Духу, музики, безодні, хаосу як маркерів діонісійського начала). Драматург метафорично осмислює мотив двоїстості як вияву природної сутності людини в її єднанні духовного й тілесного: митець, здійснюючи вибір виключно на користь творчості (композитор Ян) чи родини (артист Дан), не може віднайти бажаної гармонії, що спричиняє його духовну або фізичну загибель.

Приєм скорочення імені використано й щодо номена дружини головного персонажа Марини — Мар, що фонетично суголосно імені богині смерті Мара, «...привид, марево, злий дух, втілення долі й смерті» [12:341], міфічна істота, що «...заморожує людям розум, і вони роблять собі шкоду...» [3:353] й асоціюється із сирими місцями й водою загалом [12:342]. Письменник в імені Марини актуалізує семантику моря, стихії води, на тлі якої розгортаються події драми: саме героїня рокує на смерть Творчий Дух, персоніфікований в образах Зої та Дана («Як можна помиритися з своїм духовним самогубством?» [6:20]), і власну родину, прирікши єдину дочку Любов, символічність імені якої є прозорою, на сирітство, а отже, самотність. У контексті розгляду твору як зразка модерністської поетики інтерпретаторську увагу привертає звернення автора до декадентського мотиву красивої, «вишуканої смерті» (порівняймо з аналогічним мотивом у п'єсі Рашильд «Мадам Смерть»): зрежисоване Даном самогубство, інсценізована героїнею смерть Зої, візуалізована в стилістиці картини «Острів смерті» А. Бекліна. У зв'язку з особливостями розгортання мотиву смерті слід відзначити концептуальність декораційного рішення драми: центральним образом у композиції сцени вітальні є двері на терасу, що ведуть до моря: «По той і другий бік дверей — величезні вікна, крізь які видно де-кільки березок з поживклим

листям, а за ними — безмежний простір моря. Ліворуч — двері до передпокою праворуч — до других покоїв» [6:7]. Автор, беручи до уваги символізм дверей як маркера вибору, захищеності особи, переходу візуально розмежує простір на побутовий, родинний і природний, інший. Речовий світ, зображений у творі досить лаконічно, набуває символічності. Єдина динаміка, що простежується в потенційному сценічному оформленні, пов'язана зі зміною дальнього плану — вертикального ритму, заданого образами дверей і вікон. Представлена в першому акті картина ідилічної осені («ясно-тихого осіннього дня» [6:7]) навіює враження спокою, тихого сімейного щастя, проте у другому акті вона вже змінюється, символічно натякаючи на очікуване вбивство Зої: «Надвечірній час. За вікнами заходить сонце і червонить далеч моря» [6:19]. В останньому акті, як зазначено в ремарці, події драми відбуваються темного осіннього вечора, причому стихія вітру, бурі є суголосною душевним переживанням персонажів: «На морі — буря: з диким ревом і стогоном б'ються об беріг хвилі і розлютований вітер з шумом і свистом кидає в вікна пожовклим листям. Над морем місяць — круглий і жовтий, як лице мертвого — раз-по-раз провалюється в наляканих хмарах» [6:33].

У п'єсі автор сполучає звучання декількох стихій — музики як доцивілізаційного мистецтва, вічного шуму-звучання моря й бурі, кожна з яких володіє своїм драматичним голосом-настроєм, цим самим струюючи аудіальну картину всепоглинаючого хаосу як вмістилища Творчого Духу. Звертаючись до інтермедіальності, Я. Мамонтов майстерно динамізує внутрішній сюжет і навіює реципієнтові відчуття тривоги й занепокоєння від можливого викриття таємниці в будинку Дана. Особливого смислового навантаження набуває освітлення сцени, що візуалізує мотив поступового згасання, посилений художнім часом осені, образами помираючого дерева, пожовклого листя, грою світла й темряви як символів життя й смерті, семантикою зміни часу доби (день, надвечір'я, вечір) і світил (призахідне сонце, місяць як маніфестант мотиву смерті).

Важливим для розуміння художньої концепції твору є тема семантичного переміщення головного персонажа, який переходить межу, уособлену на сцені образом дверей, до іншого, ідеального світу, віддзеркаленого у хвилях моря: «Я люблю море більше від землі і неба: земля — надто близька, небо — надто далеке, а море — це величний символ творчого духу, що відбиває в своїх глибинах небесні безодні і вічно б'ється в стисках земних берегів» [6:12].

Особливої значущості в п'єсі набуває трансформація мотиву дитини-Любові на типовий модерністський мотив сирітства, посилений образами темряви, бурі, звуками вітру, відчуттям страху й подіями твору, які передують цьому: сценами-зізнаннями композитора Яна, персонажа-двійника, персонажа-дзеркала, про його опосередковану причетність до смерті хворої дружини й двох їхніх дітей, які стали жертвою його служіння таланту («І от тепер невідомо, за що буде карати мене Судія Всеправедний: чи за той талан, що я в землю зарив, чи за тих неповинних людей, які загинули разом з таланом моїм?» [6:35]), і матері у скоєному вбивстві Зої, самогубством батька. В останньому акті образ темряви як аналога духовної сліпоті особи, метафоризація явищ природи, прийом паралелізму посилюють драматичну напругу, анонсує наближення смерті-звільнення, що уможливує єднання з Невідомим, Творчим Духом, де на митця чекає «Бог творящих» [6:44].

Аналіз п'єси «Над безоднею» Я. Мамонтова засвідчив превалювання в ній рис поетики символізму й звернення автора до засобів «нової драми», зокрема це ідея дуальності світу, інтертекстуальність (антична міфологія, християнська образність, ніцшеанський дискурс, шекспірівська трагедія), метафоризація, мотивність, символізація художнього часопростору, міфопоетика, ліризація й епізація, експлікація мотиву смерті, значущість символічних образів тощо. Отже, вивчення художньої спадщини автора є перспективним і актуальним завданням сучасного літературознавства.

Література

1. Библейский словарь : Энциклопедический словарь / Составил Эрик Нюстрем ; Перевод со швед. под ред. И. С. Свенсона. — СПб. : Библия для всех, 1998. — 532 с.
2. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова ; отв. ред. канд. филол. наук С. Г. Бочаров. — М. : Наука, 1989. — 176 с.
3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник / Віталій Жайворонок. — К. : Довіра, 2006. — 703 с.
4. Имя : Семантическая аура / Ин-т славяноведения РАН ; Отв. ред. Т. М. Николаева. — М. : Языки славянских культур, 2007. — 360 с. — (ИМЕНОСЛОВ/ИМЯ : Филология имени собственного).
5. Криловець А. Українська література перших десятиріч ХХ століття : Філософські проблеми / Анатолій

Криловець. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2005. — 256 с.

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

7. Мамонтов Я. Твори / Яків Мамонтов ; [упорядник, підгот. текстів Й. М. Куриленка, П. П. Перепелиці ; вступ. ст. Ю. Г. Костюка]. — К. : Держліт. видав УРСР, 1962. — 586 с.

8. Пави П. Словарь театра : [пер. с фр.] / Патрис Пави ; под ред. К. Разлогова. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.

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

10. Французский символизм. Драматургия и театр. Пьесы. Статьи. Воспоминания. Письма / Сост., вступ. ст., коммент. В. Максимова. — СПб. : Гиперион ; Издательский Центр «Гуманитарная Академия», 2000. — 480 с.

11. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ — початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ : Плай, 2002. — 403 с.

12. Шапарова Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии : Около 1000 статей / Н. С. Шапарова. — М. : ООО «Издательство АСТ» ; ООО «Русские словари», 2001. — 624 с. — Предм.-имен. указ. : С. 551—557.

13. Шаповал М. Інтертекст у світлі раппи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : Монографія / Мар'яна Шаповал. — К. : Автограф, 2009. — 352 с.

УДК 821.161.2'06-3.09Хвильовий:130.2

О. В. Муслієнко

Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди

М. Хвильовий: клинамен у тексті абсурду

Муслієнко О. В. М. Хвильовий: клинамен у тексті абсурду. Актуалізований у культурі ХХ ст. клинамен (Ж. Дельоз, А. Бергсон, І. Пригожин) проявляється як маркер абсурду в тексті М. Хвильового. Форми присутності ситуації клинамен у текстах письменника структуровані в основні групи: клинамен тотожний випадку (в тексті: «чудо», «несподівано», «раптом», «дивно»); точка зустрічі індивідуального проекту героя з недетермінованими обставинами («Юрко», «Кімната.ч.2», «Редактор Карк», «Сентиментальна історія»); як еквівалент творчості («Лілюлі», «Арабески», «Силуети»). Абсурд функціонує в художній практиці як амбівалентна програма, мета якої не тільки демонструвати катастрофічну деструкцію світу та смислу, але й як трансформаційний механізм переходу в нові сфери формування й трансляції смислу.

Ключові слова: клинамен, абсурд, текст, структура, випадок, творчість, автор, смисл.

Муслиенко Е. В. М. Хвильёвый: клинамен в тексте абсурда. Актуализированный в культуре ХХ века клинамен (Ж. Делёз, А. Бергсон, И. Пригожин) проявляется как маркер абсурда в тексте М. Хвильёвого. Формы присутствия ситуации клинамен в текстах писателя структурированы в основные группы: клинамен тождествен случаю (в тексте: «чудо», «неожиданно», «вдруг», «странно»); точка встречи индивидуального проекта героя с недетерминированными обстоятельствами («Юрко», «Кімната.ч.2», «Редактор Карк», «Сентиментальна історія»); как эквивалент творчества («Лілюлі», «Арабески», «Силуети»). Абсурд функционирует в практике Микола Хвильёвого как амбивалентная программа, цель которой не только демонстрация катастрофической деструкции мира и смысла, но и как трансформационный механизм перехода в новые сферы формирования и трансляции смысла.

Ключевые слова: клинамен, абсурд, текст, структура, случай, творчество, автор, смисл.

Musliienko O. V. M. Khvylovy: klinamen in the text of the absurd. The thesis is devoted to the investigation of M. Khvylovyi's fiction as a space for absurdity functioning – a universal phenomenon that occurs in times of crisis of individual and social history. Actualized in the culture of the twentieth century klinamen model (J. Deleuze, A. Bergson, I. Prigogine) manifests itself as a marker of absurdity in the text of M. Khvylovyi. The ways and forms of the presence of the situation of klinamen in the writer's texts are structured into the main groups: klinamen is identical to the case (in the text: «miracle», «unexpectedly», «suddenly», «strange»); the point of meeting the individual project of the hero with nondeterministic circumstances; as the equivalent of creativity. The absurd functions in practice both as ambivalent artistic program, the aim of which is not only to demonstrate the catastrophic destruction of the world and the meaning, the tragic doom of human existence in the situation of feeling or experience of ontological meaning absence, and as a productive strategy aimed at seeking new forms of communication, transforming mechanism of transition into new areas of meaning formation and transmission.

Key words: klinamen, absurd, text, structure, case, creativity, author, meaning.