6. Смілянський Л. Кость Гордієнко // Леонід Смілянський. Твори : [у 4-х т.] / Л. Смілянський. – К. : Дніпро, 1971. – Т. 4. – С. 393-422.

Summary. *It is investigational features and receptions of narrative manner K. Gordienko, concentrated attention on the features of recreation of the internal state of protagonists by dialogs, monologues. An accent is done on determination of language-stylish features of works of artist.*

Key words: *dialog, manner of letter, folk language, genre, style.*

УДК 821. 161. 2.09

В.М. Школа

ФУНКЦІОНУВАННЯ КАЗКОВИХ СТРУКТУР У П'ЄСАХ ЯКОВА МАМОНТОВА

У статті розглядаються п'єси українського драматурга Якова Мамонтова. Аналіз творів проводиться у порівняльному аспекті. Дослідницею окреслюються контактно-генетичні зв'язки.

Ключові слова: *мотиви, формальні новації, модифікації.*

Фольклор – лоно літератури (В.Пропп)

Вплив народно-поетичної традиції на літературу – актуальне поле дослідження літературознавців. Цьому присвячені праці П. Виходцева, В. Жирмунського, Є. Мелетинського, В. Проппа, М. Моклиці, С. Росовецького, В. Погребенника, Л. Скупейка, О. Ставицького та інших. Дослідниками відзначено залежність цього впливу від своєрідності історичної епохи, особливостей функціонування літератури на певному етапі її розвитку [1, 9].

Масова аудиторія культури ХХ століття з її тяжінням до знайомого і звичного зумовила звертання письменників до поетики фольклору. Насиченість фольклорним матеріалом характерна для творчості українських драматургів 20-30-х років ХХ століття: О. Корнійчука, І. Кочерги, І. Микитенка, Я. Мамонтова та ін.

Яків Мамонтов (1888-1940) – український поет, драматург, теоретик драми, театральний критик. Свій творчий шлях він розпочав як поет-«хатянин», але найповніше заявив себе у драматургії, створивши більше двадцяти п'єс. У драматургії він розвиває започатковану Г. Ібсеном, а в українській літературі продовжену В. Винниченком, психологічну драму. Соціальні й моральні проблеми письменник порушує, звертаючись до міфу, казки [5, 137].

Починаючи від п'єси «Веселий Хам», як вказує О. Білецький, драматург переходить від питань, так би мовити, «естетичних» до проблем соціальної етики. Ця п'єса розпочала другий творчий період, названий критиком «схематичним» [2, 93]. До п'єс цього періоду також належать трагедії – «Коли народ визволяється» (1922), «Ave Maria» (1923) і «Батальйон мертвих» (1924). До творів третього періоду критики відносять оригінальні п'єси, написані наприкінці 20-х –у 30-ті роки та інсценівки творів інших авторів (Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського).

Мета нашої розвідки – з'ясувати генетико-структурні зв'язки драматургії Якова Мамонтова 20-30-х рр. ХХ ст. з моделлю народної казки.

Завдання статті полягає у виявленні фольклорних елементів у п'єсах драматурга, аналізі способів їх організації у художній структурі творів.

П'єса «Веселий Хам» (1921) побудована із використанням прийому «текст у тексті»: у центрі твору – життєвий шлях поета. У структуру цього тексту входить створена митцем поема, в якій він переосмислив біблійний старозавітний образ Ноя та трьох його синів, зокрема, Хама. Звертання письменників до цього прийому – включення до тексту ділянки, закодованої тим самим, але подвоєним кодом, Ю. Лотман пояснював тим, що подвійна закодованість певних ділянок тексту, ототожнюючись з художньою умовністю, зумовлює сприйняття основного простору тексту як «реального» [8, 67]. Таким чином, умовність одного тексту підкреслює реальність іншого.

Головний герой твору Я. Мамонтова ще до народження отримав завдання: стати борцем – месником за смерть батька-революціонера. На початковому етапі за допомогою фанатично одержимих матері і коханої він виконує батьків заповіт: «Був таким щирим революціонером /…/» [11, 212].

Та поступово партійна приналежність приходить у конфлікт із його митецькою природою: «/…/ бути в рядах ваших можу лише тоді, коли цього вимагає не тільки мій політичний

© В.М. Школа

обов'язок, але моя мистецька натура!» [11, 224]. Власну гедоністичну концепцію він аргументує поемою «Веселий Хам», в якій із трьох братів вивищує саме Хама, трактуючи його як людину вільну у своїх проявах. Саме на Хама взорується протагоніст у своїх діях. Літературний критик М. Шаповал, посилаючись на інтерпретаторів тексту Біблії, проводить паралель між таємницю, «яка відкрилася Хамові під час споглядання розхристаного батька» та знанням «оголеної правди про революцію» Валерія, –цим дослідниця пояснює бунт головного героя [15, 132].

У творі наявні дві кульмінації, однотипні за силою та емоційним напруженням (це, як вказують дослідники, – є характерним для казки [6, 444]). Я. Мамонтов будує кульмінацію твору з використанням прийому кумуляції, який ґрунтується на нагромадженні варіантних елементів одного й того ж повторюваного мотиву: у героєві, який зрікся революційної боротьби, «прокинеться той запал, що веде /…/ на барикади» [11, 247].

Вперше, переживши емоційне потрясіння від співу «Марсельєзи», протагоніст відчув необхідність долучитися до революційної маси. Порив був хвилинним і юнак знову засвідчує своє відступництво.

Друге повернення до табору борців було викликане емоційним потрясінням від спостереженого розстрілу беззбройних демонстрантів (алюзії на історичні події – криваву неділю 5 січня 1905 року). За заклик до колишніх однопартійців продовжувати боротьбу юнак поплатився життям.

Успішне виконання сином поставленого батьком завдання засвідчено ремаркою: «/…/ підходить до батькового портрета, знімає з нього терновий вінок і, ставши на коліна, кладе цей вінок на труп Валерія» [11, 254]. Син, після нетривалих періодів зречення від боротьби, у найбільш напружений момент заявив себе як продовжувач справи батьків.

Отже, у п'єсі «Веселий Хам» Я. Мамонтов використав деякі фольклорні елементи, зокрема, казковий мотив виконання тяжкого завдання. У цьому творі драматург розробляв і біблійні мотиви, зокрема, переосмислив роль старозавітного Хама (для початку XX століття була характерна тенденція до своєрідної реабілітації біблійних персонажів, наприклад, в такому плані подавали свою трактовку образу Іуди Іскаріота М. Волошин, Л. Андрєєв та ін.). Таким чином, у п'єсі «Веселий Хам» наявний симбіоз біблійних та фольклорних елементів.

Прийом кумуляції визначає і художню структуру трагедії «Коли народ визволяється» (1922). Твір складається із двох частин, в яких розкривається один і той же мотив: боротьба народу за визволення (національне – у перших двох діях, соціальне – у третій і четвертій). Ці частини об'єднані постаттю будівничого Альберта, вчинки якого спонукають інших до дій – виступів проти поневолювачів.

Так, вбивство Альбертом короля Завойовника викликало піднесення духу солдат, які скинули чужинців (національне визволення), а його заклики відстоювати свої права і свободи були тим поштовхом, який покликав робітників до зброї (соціальна боротьба). «Соціальна проблематика, –як вказує Є. Старинкевич, – змусила Мамонтова в цьому творі відійти від звичайних для нього форм і засобів камерно-психологічної, статичної драми і звернутись до зображення руху народних мас /…/» [4, 144]. Масові сцени будуть характерними для наступних п'є драматурга: «Ave Maria», «До третіх півнів», «Республіка на колесах».

І, застосувавши прийом «п'єса у п'єсі», автор подає сцени у в'язниці, де перебувають заручники, котрих тримають загарбники з вимогою видати вбивцю їхнього лідера. Більшість ув'язнених, які становлять «ніби цілий народ в мініатюрі» [10, 47], не схвалює вчинку Альберта, називаючи його злочинцем. Таким чином, герой, поборовши чудовисько – верховного загарбника, став один-на-один із іншим чудовиськом – масою. І у цій боротьбі він потерпів поразку: маса змусила його відкритися перед загарбниками.

Епізодичною у творі є ініціація солдатів, які переходять на бік революційних робітників. З початком повстання солдати залишилися без своїх керівників (звичний локус залишають не вони, а їхні офіцери). Ініціантами виступають робітники, спонукаючи рядових військових згадати про своє соціальне походження (холоп, син каменяра, брат робітника) та ставлячи їм питання: «Хіба є серед вас вороги народові ?» [10, 84]. І в результаті – солдати поповнили лави повсталих.

Отже, у художній структурі п'єси наявна як модель ініціації, так і апробована у попередньому творі модель виконання тяжкого завдання.

При написанні п'єси «Ave Maria» (1923) драматург розробляє нові моделі, які будуть присутніми майже у всіх наступних творах. У художній структурі трагедії наявна контамінація моделей зміни царів і здобуття нареченої.

Серед головних персонажів твору виділяється священик церкви, в якій міститься чудодійний образ святої Марії. У патера виховується і земна Марія – донька його померлої коханої.

Патер. Одним ім'ям називається те, чому я присвятив своє життя: Марія. Одна на небі – їй молюся, друга на землі – її люблю [10, 108-109].

У неспокійний революційний період відбувається зміна царів. Цей процес можна пояснити, посилаючись на розвідку «Історичне коріння чарівної казки»: причиною насильницької зміни царя, що одночасно був і жрецем, магом, від якого залежало благополуччя народу, В. Пропп називає настання старості. Із роками цар губив свою магічну потенцію, що загрожувало бідами всьому народу, тому на зміну йому приходив сильніший спадкоємець [13, 310-311]. Можливість ототожнення патера зі старим царем підкреслена його неспроможністю зарадити тому, що наступило: «і голод, і розгардіяш, і цілий ківш лиха» [10, 98]. Не зміг він захистити своїх Марій: оселю Богоматері сплюндрував натовп безбожників, свідомістю дівчини заволодів революціонер. Марія проходить своєрідну ініціацію: залишаючи свій локус, вона, засвоївши нові знання, які пропагував революціонер, йде за ним, у багатьох моментах поділяючи його погляди.

І у цьому творі, які і у попередніх, автор застосовує кумуляційний прийом: здобути Марію (і дотично до цього завдання – церковне майно) прагне анархіст, за церковне майно (і паралельно до цього – за Марію) бореться революціонер; патера і церкву залишає Марія, а у фіналі п'єси, підкреслюючи незворотність подій, драматург подає вставний епізод: локус церкви на простір площі міняє хлопчик, якого лозунги вулиці манять далеко більше, ніж повчання старої бабусі.

Як і попередні п'єси, твір містить п'єсу в п'єсі: театральне дійство «Радість визволення [10, 101].

Отже, у трагедії «Ave Maria» драматург подав декілька моделей: ініціації, зміни царя, завоювання нареченої.

Випробуване у попередніх творах Я. Мамонтов закріпив у драмі «До третіх півнів» (первісна назва – «Що загинули ранком», 1924). У ньому задіяна модель завоювання нареченої. Її здобувають ціною неймовірних жертв: «Я дорогою ціною добув тебе! /.../ Я, може, самому чортові продав за тебе душу!» [10, 139].

Але раз принесена жертва – сфабрикований донос на суперника, який в результаті відбув п'ятилітнє заслання, – вимагає масштабніших жертвопринесень: вдруге виказуючи суперника, він разом з ним прирікає на смерть і інших своїх односельчан. Отже, драматург і у цьому творі використовує кумулятивний прийом.

Я. Мамонтів актуалізує і апробований у етюді «Третя ніч» і трагедії «Ave Maria» мотив ініціації. Її проходить жінка, яка має ініціанта: «Я тоді багато навчилася від вас...» [10, 137]. Сприймає вона і нові ціннісні орієнтири, які пропагує її коханий:

Лановий. Закон? Який закон? Той, що піп та цар для вас установили? Дурниця! Єсть більший закон; закон життя, закон боротьби! Це той закон, що ні перед чим не зупиниться! Що часом велить синові йти на батька, а жінці кидати свого чоловіка! Суворий, залізний закон боротьби! [10, 172].

Засвоєне жінка підтвердила практично: принісши жертву – життя німецького офіцера, вона заявила про свій перехід від табору чоловіка до табору коханого. Вбивство людини жінка розглядає як своєрідну перепустку до лав месників: «Я вирятувала себе! Тепер я з вами!» [10, 185]. Цим вона відкидає християнське звинувачення: «Ти погубила себе!» [10, 185].

У тексті твору також наявна модель колективної ініціації (вперше розроблена в трагедії «Коли народ визволяється»): селяни організовують партизанський загін для боротьби з німецькими солдатами (дія твору, як вказано в ремарці, відбувається у 1917-1918 роках [10, 159]). Їхнім ініціантом виступає робітник Роман Лановий, який «колись учив їх дечого...» [10, 161]. «Учитель» зміцнився у своїх переконаннях на засланні. Він проводить ритуал прилучення, поставивши селян перед дилемою: «Червона Армія відходить, і ворог ось-ось буде в селі. Вибирайте одно з двох: або нахиляти голови під панський чобіт, або зараз же на коні й – по лісах та байраках [10, 175-176].

Мотив ініціації селян, які залишають рідний простір, вливаючись у організований робітником партизанський загін, розробляли І. Микитенко у п'єсі «Бастилія Божої матері» А. Головко – «В червоних шумах». Перебування робітників у партизанському загоні зображено у п'єсах І. Дніпровського «Любов і дим», Д. Бедзика «Шахтарі» та ін.

Отже, у драмі «До третіх півнів» Я. Мамонтов використовує моделі, апробовані у попередніх творах: здобуття нареченої, індивідуальної та колективної ініціації.

У комедії «Рожеве павутиння» (1926) інверсується казковий мотив здобування нареченої: завойовниками виступають жінки. Перший їхній крок – подача оголошення в газету про принади відпочинку на лоні природи – на віллі Березовий Гай, виявився успішним – на заклик, зважаючи на катастрофізм становища – «ні шеляга в кишені» [10, 165] відгукнулися молоді митці. Надалі Ліна – донька колишнього дрібного дідича і Ніна Василівна – капітанша, докладають максимум зусиль, щоб стати нареченими поета і маляра. Їм майже вдалося реалізувати свій задум, спокушуючи своїх обранців їжею та відпочинком.

Ставши свідком сцени, в якій виявилося справжнє лице героїні – вона принижувала іншу людину, юнаки побачили лжегероїнь із хутора Павуківщина (ця питома назва оксюморонно зву-

чить у порівнянні з присвоєною – Березовий Гай). Відбувши своєрідне інтермецо, набравшись, подібно до античного Антея, сили у землі, митці усвідомлюють: «/…/ це люди інших поглядів, інших потреб, люди чужої, ворожої нам верстви!» [10, 209].

Та все-таки у героїнь є можливість змінити власний статус: на їхній заклик відгукнулися інші юнаки. І як останній варіант може розглядатися пропозиція сусіда:

Гудима. Хоч ви тепер, конечно, дівиця з підмоченою репутацією, а я, хоч зараз, готовий з вами під вінець… [10, 217].

Можливість такого виходу обігрувалася ще українськими драматургами-класиками: Дмитро із «Не судилось» М. Старицького, Степан із «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, Голуб із «Світової речі» Олени Пчілки тощо.

Але автор все-таки розробляє мотив завоювання нареченої: втікаючи назад до міста, хлопці забирають із собою іншу дівчину – Гальку (алюзія на безталанну пісенну героїню). Підставою для цього було як її соціальне становище – донька служниці, так і приналежність до комсомольської організації.

В основу трагікомедії «Республіка на колесах» (1927) покладено ініціаційну модель. Події твору відбуваються у час громадянської війни – у період хаосу і безладдя. У двох сусідніх селах влада захоплена колишніми солдатами: анархістами, яких очолює прапорщик Андрій Дудка (с. Бузанівка) та більшовиком Сашком Завірюхою (с.Таранівка). Події розгортаються майже виключно в Бузанівці, проголошеній зайдами-чужинцями республікою.

У трагікомедії автор, застосувавши кумуляційний прийом, подає два варіанти ритуалу прилучення. Дядько Максим – «звичайнісінький селянин» [9, 269], двічі міняє свій соціальний статус. Неочікувано для себе і без особливого на те бажання він виявився посвяченим у міністри. Цей ритуал був наскільки спрофанований, що від неофіта навіть не чекали відповідей на поставлені питання. Проте, таким був весь стиль прилучення у цій республіці. Він був заданий ритуалом посвячення у президенти:

Дудка. /…/ А тепер найрозумнішого з нас мусимо настановити народним президентом. Я чоловік бувалий! Я можу для всіх установити революційний закон і порядок! Виходить, по всіх правах мені бути вашим президентом! /…/ А тепер, коли ви самі обрали мене за народного президента /…/ [9, 288].

Вдруге (теж неочікувано) дядько Максим пройшов вже повніший процес посвяти: покинувши звичний локус, у складі бузанівського уряду прибув у сусіднє село Таранівку з метою прилучення більшовика Сашка Завірюху (обох президентів історик літератури А. Кравченко називає самозванцями, «що збиткували над простолюдом» [3, 401], а В. Працьовитий зауважує: «Складається враження, що Андрій Дудка і Сашко Завірюха мали спільного прототипа /…/» [12, 154]). Колишній солдат, відмовляючись від посвяти, яку пропонували бузанівці – «А коли запропонувати йому ще посаду якого-небудь там обер-прокурора, чи що, то він і зовсім буде наш» [9, 307], сам проводить ритуал ініціації селянина, відмовляючи іншим – негідним через їхній соціальний статус (писар, торговець). Ініціант, осміюючи, скасовує попередній стан Максима: «Ах ти ж дурень, дурень!» [9, 319], ставить йому низку запитань, а, отримавши позитивні відповіді, повідомляє нове знання – інформує про Леніна, про більшовиків. У новому статусі дядько Максим повертається додому: «Будемо новий лад усьому давать! По-більшовицькому!» [9, 334].

Колективну ініціацію проходять солдати: відцуравшись анархіста Дудки, вони пристають до Завірюхи. голослівно заявляючи: «більшовик – наш брат» [9, 328].

Отже, у трагікомедії «Республіка на колесах» драматург зобразив як індивідуальну, так і колективну ініціацію.

У трагікомедії «Княжна Вікторія» (1928) Я. Мамонтов трансформує мотив здобуття нареченої. Змагання за наречену (княжну, баронесу, служницю) відбувається у закритому локусі монастиря і в нього включаються брат баронеси, землевласник, генерал, монах, старець, денщик. Цей мотив контамінується із мотивом виконання тяжкого завдання: здобуття ключа від запасного ходу (первісний варіант назви – «Мідяний ключ»). Спочатку виконання цього завдання, вирушивши у чужий простір – локус генерала, бере на себе героїня. Але її похід завершився поразкою (літературознавці спостерегли відмінність внутрішньої структури сюжетної організації художнього твору від канонів фольклорного тексту [7, 93]).

Вдруге похід за ключем героїня пропонує іншому – генераловому денщику (алюзія на упосліджений фольклорний персонажа). Виконуючи роль помічниці, вона повідомляє про місце знаходження «чарівного» предмета:

Вікторія. Так слухайте: в боковій кишені генерал носить мідяний ключ. У цьому ключі – увесь його секрет! Добудьте мені цей ключ! [9, 380].

Денщик виконав поставлене завдання і, подібно до казкового героя, був нагороджений перснем із руки княжни. Передача чогось, що було власністю однієї особи іншій, як вказують фоль-

клористи, – складова весільного обряду [13, 281]. Але реалії життя (суспільний статус княжни, який із панівного став поскрибованим) не дозволяють розвинутися казковому мотиву «принцеса і свинар» (в українській драматургії його розробляв І. Кочерга у п'єсі «Фея гіркого мигдалю»): денщик, який із усіх приналежних до панівного стану, виділяв саме княжну, полюбив, згідно з ідеологічними постулатами, собі рівню – служницю, якій і переподарував отриманий від княжни перстень.

У творі подано також елементи процесів зміни царів та посвячення:

Хома. /…/ Завтра ми самі баронами будемо! Наша берьоть!» [9, 388].

До табору переможців цей персонаж (контамінація класичного образу слуги та слуги-пристосуванця, який робить кар'єру) долучається жертвуючи своїм господарем Легкість проходження ініціації герой забезпечує вже своїм соціальним станом. І тому йому потрібно було лише змінити погони на червону стрічку, щоб ідентифікувати себе з переможцями (зміна статусу через переодягання).

Отже, у трагікомедії «Княжна Вікторія» драматург розвиває низку мотивів, уже розроблених у попередніх творах: ініціації, виконання тяжкого завдання, здобуття нареченої.

У драмі «Його власність» (1929, перша назва – «На камені горить») задіюється мотив зміни царів. У ролі старого царя можна сприйняти колишнього землевласника, а нинішнього професора геології Вадима Дороша. Новим царем постає інженер Антін Ружний. Саме Ружний довів своє право посідати «царське» місце, знайшовши на землях, які раніше належали Дорошу, гранітні поклади, те, чого не зміг побачити їхній колишній власник:

Дорош. І от до цього каменю добувся нікому не відомий інженер, і тепер це – його скарб, його слава /…/ [9, 419].

Надію на реванш він покладає на сина, закликаючи його вирости великим Дорошем, тобто, успішним.

Ці чоловіки постають суперниками за серце жінки. Віра – дружина Дороша, не знаходить порозуміння з ним – прихильником патріархальної сім'ї. Залишивши обжитий простір за допомогою подруги, яка постає у ролі вдячного помічника: «Тільки тепер уже не ти мене навчатимеш, а я тебе» [9, 417], вона потрапляє на чужу для неї територію – каменоломні. Тут жінка отримала нове знання: «А тут, на кар'єрах, атмосфера так насичена вашим ентузіазмом, вашою енергією, що не вірити в ваше діло не можна» [9, 425]. Свій розрив із колишнім вона декларує заявою: «Коли Дорош не послухається мого застереження – я викажу його» [9, 454].

Отже, у творі наявні моделі зміни царів та посвячення (у колектив, дякуючи допомозі помічника та ініціанта, вливається нова особа). Протагоністка цього твору має багато спільного із героїнею п'єси «До третіх півнів»: вихід із закритого простору дому, отримання нового знання від коханого, переборення спокус колишнього життя, входження в новий колектив тощо.

Дещо осібно від попередніх творів стоїть драма «Своя людина», (1936), в якій розробляється мотив виконання тяжкого завдання, яке має виконати антигерой – колишній куркуль. Покинувши чужий сибірський простір, подолавши масу перешкод, цей персонаж прибуває у рідне село (мотив загнаної, виключеної із соціуму особистості, яка повертається додому, розроблявся у «Комуні в степах» М. Куліша, «Потомках» Ю. Яновського та ін.). Та, згідно з тогочасними доктринами, Я. Мамонтов зображує особу, яка прагне не пристосуватися, а вести боротьбу проти нинішньої влади. Коли виявилось, що ця програма максимум є нездійсненною, він розпочинає реалізацію програми мінімум. Переконавшись у тому, що все змінилось, що люди не підтримають його, він вирішує залишити село, захопивши хоч частину свого колишнього майна. Тимчасовий притулок він знаходить у своїх кумів – колишніх середняків, нинішніх колгоспників. Ці персонажі могли б виступити у ролі казкових помічників, але саме вони перешкодили протагоністові виконати своє завдання – забрати із стайні своїх коней, тепер уже колгоспних.

Інший персонаж твору проходить своєрідну ініціацію: колишній середняк, нинішній колгоспник перебування у новому статусі окреслює словами: «Інший світ мені одкрився» [10, 385]. Він випробовується спокусою: кум – втікач-каторжник попросив допомоги. Вага пережитого, неможливість одноразово відмовитися від старих віковічних цінностей викликали розуміння. Та за проявлене співчуття герой був покараний – отримав поранення. Зраджений людиною, яку він сприймав як свою, герой приходить до класового усвідомлення і каяття.

А його син, будучи посвяченим – член піонерської організації, демонструє інший – класовий підхід: для нього вчорашній сусід і родич –чужинець, якому він відмовляє в можливості існувати:

Тишко. /…/ раз тебе ліквідують, то й помирай, не плутайся між ногами [9, 470].

Таким чином, проведення ідеї класової боротьби здійснюється драматургом за допомогою моделі виконання тяжкого завдання та ініціаційної.

Мотив виконання тяжкого завдання – панівний у російськомовній п'єсі «Архітектор Шалько» (1935). Твір вирізняють новаторські елементи – він поданий як своєрідна біографія героя,

на шляху якого і поразки (залишив дівчину), і перемоги (старанно навчаючись, став одним з найкращих спеціалістів). У складі колективу, до якого він входив, виділяючись серед решти і активністю, і великодушністю, герой зумів виконати завдання, поставлене перед архітекторами: розробити проект будинку культури. Переможець отримав нагороду – власну родину.

Отже, Момонтов-драматург широко використовує фольклорні мотиви. У п'єсах письменника наявні елементи казкової поетики. Зав'язку майже всіх проаналізованих творів становить «біда», проте, у кульмінаційній сцені не завжди сходяться антагоністи, але у розв'язці більшості п'єс зло переможене, а герой отримує «царство» і наречену. Драматург охоче звертається до поетики кумулятивної казки, подаючи у творах низку подібних ситуацій.

Перспективним видається розгляд усієї творчості митця з точки зору виявлення у ній рис фольклору.

Список використаних джерел

1. Выходцев П.С. Русская советская поэзия и народное творчество. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – 550 с.
2. Білецький О.І. Українська драматургія післяжовтневої доби / О.І. Білецький // Білецький О.І. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1990. – С. 91-93.
3. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – К.: Либідь, 1998. – Кн.1: Перша половина ХХ ст.: Підручник / За ред.. В.Г. Дончика. – 464 с.
4. Історія української радянської літератури. – К.: Наукова думка, 1964. –864 с.
5. Криловець А. Трагедія Якова Мамонтова «Коли народ визволяється»: проблематика, літературний контекст / Анатолій Криловець // Криловець А. Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2005. – С.137-144.
6. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість: Підручник. – к.: Знання-Прес, 2001. – 591 с.
7. Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах. – Таллинн: Александра, 1993. – Т.3. Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки.
8. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб: Искусство- СПБ, 2004. – 704 с.
9. Мамонтов Я. Твори / Яків Мамонтов. – К.: Державне видавництво художньої літератури. – 1962. – 334 с.
10. Мамонтов Я. Твори / Упор., авт. передм. і приміт. Ю.І. Костюк / Яків Мамонтов. – К.: Дніпро, 1988. – 557 с.
11. Мамонтов Я. Веселий Хам / Яків Мамонтов // Криловець А. Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2005. – С. 209-254.
12. Працьовитий В. Національний характер в українській драматургії 20-х – початку 30-х років ХХ століття. 2-е, допов. вид. – Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 300 с.
13. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета, 1946. – 340 с.
14. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія / Мар'яна Шаповал. – К.: Автограф, 2009. – 352 с.

Summary. *The article deals with the plays of the Ukrainian playwright Yakiv Mamontov. The analysis is made in the comparative aspect. Researcher analyses contact-and-genesis relations.*

Key words: *motives, formal innovations, modifications.*