

Міністерство освіти та науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка
Філологічний факультет

Катедра української літератури
імені акад. Михайла Возняка

**ДРАМАТИЧНІ ЕТЮДИ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ ЯК РІЗНОВИД
МОДЕРНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота
студентки II курсу групи ФЛУМ-21з
спеціалізації 035.01 Українська мова та література
(освітня програма “Українська мова та література”)
заочної форми здобуття освіти
Горбатюк Діани Юріївни

Науковий керівник – к.ф.н. доц. Мацяк Ореста Маркіянівна

Львів – 2022

План

Вступ	3
Розділ 1. Модерна драма кінця XIX — початку XX ст. та її творці в українській літературі.....	7
Розділ 2. Драматичні етюди Олександра Олеся: особливості модерної форми	35
Розділ 3. Драматичні етюди Олександра Олеся: особливості модерного змісту	42
Висновки.....	69
Список використаної літератури.....	72
Додаток 1	77

Вступ

Олександр Іванович Кандиба (1878-1944), що творив під псевдонімом Олександр Олесь, відомий в українській літературі насамперед як поет, а вже потім – драматург і прозаїк, лірик і сатирик водночас. Також він є батьком ще однієї видатної постаті на сторінках української літератури – Олега Кандиби, який відомий як Олег Ольжич. Пізніше в листі до нього Олександр Олесь сам зізнавався: «Мені спочатку дуже не йшло, доки я не оволодів формою, і від себе — з нутра — став писати лише з 900-х років. Отже, до сього часу все це була «видумка», своїх думок і переживань мені не вдалося добре висловити. А може, я помиляюсь?.. Мабуть, все пропало, по чім перевірити...»¹.

1903 рік, відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві, можна вважати датою народження поета для світу. Загалом творчість Олександра Олеся можна поділити на два періоди, власне український, та в еміграції, з 1919 року до кінця життя.

Необхідно згадати про ще один інцидент. Олександр Олесь помер у 1944 році й був похований на Ольшанському кладовищі у Празі. У січні 2017 року могилу письменника і його дружини, Віри Кандиби, ексгумували, осукільки Володимир Михайлишин, який, згідно з чеським законодавством, сплачував за місце поховання весь цей час, помер. Син Михайлишина вирішив похоронити свого батька саме у могилі Олександра Олеся. Подружжя Кандиб перепоховали того ж місяця на Лук'янівському кладовищі у Києві.

Поет-символіст, слухач внутрішнього чуття, якому вдалося розірвати «народницьку традицію», Олександр Олесь водночас зумів не відірватися від національного життя України, тому й перебував у радянські часи під заборонаю. Автор відомих рядків : «І ти продався їм, Тичино...». Пророчою виявилась муза Олександра Олеся: «З журбою радість обнялась»... Назвою першої збірки означила вона драматичну долю і його творчої спадщини, і його

¹ Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся / Ростислав Радишевський // Олесь О. Твори: В 2 т. / Олександр Олесь. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 1. — С. 5-47. — С.8.

особистого життя; ці почуття стали ідейно-емоційною домінантою всієї творчості ² . Книга була укладена влітку 1906 року під час подорожі з майбутньою дружиною, Вірою Свадковською, яка тоді почала називати Олександра Олесем, у Крим ³ .

Олександр Олесь цікавився драматургією і театром віддавна. Щоб побачити якусь українську п'єсу, він готовий був пройти пішки 12 верст. Потім пробував сили як самодіяльний актор, під час навчання брав участь в аматорському шкільному театрі. За цікаву, нестандартну гру після однієї з вистав ровесники винесли його на руках. Успіхом серед публіки користувався і тоді, коли виступав у створеному ним театрі в маєтку Харитоненка ⁴ .

Історія драматургії завжди мала подвійний статус: належала до царини історії літератури і водночас тягнулася до історії театру. Можливо, саме тому про неї забували, навіть якщо йшлося про драматургію кінця XIX –початку XX ст., коли вона реалізувалася як незалежний мистецький феномен ⁵ . Проте дослідження української драматургії в контексті модерністських пошуків названого періоду все ж велося нашим літературознавством. Хай і недостатньо, але зібрано певний теоретичний та історико-літературний матеріал: 2 і 3 томи видання «Українська література в загально слов'янському і світовому літературному контексті», монографії Іди Журавської «Леся Українка та зарубіжні літератури», Григорія Вєрвеса «В інтернаціональних літературних зв'язках. Питання контексту», Дмитра Наливайка «Українська література в контексті європейського літературного процесу». Але, на жаль, подібні дослідження ідеологічно або методологічно заангажовані ⁶ .

² Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся / Ростислав Радишевський // Олесь О. Твори: В 2 т. / Олександр Олесь. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 1. — С. 5-47.. — С.5.

³ Там само. — С.11.

⁴ Там само.

⁵ Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. — Черкаси, 2009. — 598 с. — с.5.

⁶ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.7-8.

Ніхто з дослідників не зупинявся на питанні, чому деякі з драматичних творів Олександра Олеся ми можемо назвати етюдами, які їхні особливості, які з рис, що їх характеризують, ми можемо віднести до впливу модерністських течій, не зустрічаємо детального аналізу усіх етюдів, за винятком хіба що С. Хороба і праці Т. Свербілової, Н. Малютіної, Л. Скорини, особливо з розмежуванням на характеристику форми та змісту. У заповненні цієї прогалини й полягає *актуальність* роботи.

Об'єктом дослідження є драматичні етюди Олександра Олеся, як ті, що увійшли до його однойменної збірки чи мають відповідне авторське жанрове визначення, так і ті, що мають відповідні жанрові ознаки.

Предмет дослідження — модерна манера Олександра Олеся-драматурга, особливості форми і змісту його драматичних етюдів.

Що ж до *дослідження* постаті Олександра Олеся, то об'єктом ставали його і біографія, і поетичні твори, драматичні — трохи рідше. Можемо назвати праці М. Євшана ⁷, , П. Филиповича ⁸, М. Сріблянського ⁹. Р. Пархомик ¹⁰ О. Олійник ¹¹ С. Хороб ¹² проаналізували різні аспекти символізації художньої візії, вивчали питання поетики символізму у взаємодії з неоромантизмом, рецепції прийомів західноєвропейської символістської драми, специфіки стилю і жанрових форм у його п'єсах. Майже всі дослідники розглядають драматургію Олександра Олеся у річищі символістської драми М. Метерлінка.

З'ясувати особливості етюду як різновиду модерної драматургії та їх прояви у формі й змісті драматичних творів Олександра Олеся є *метою* дослідження.

⁷ Євшан М. Червоні маки... (Про п'єсу О. Олеся "По дорозі в казку") // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Микола Євшан. — К.: Основи, 1998. — С. 446-448.

⁸ Филипович П. Олесь // Филипович П. Літературно-критичні статті / П. П. Филипович. — К.: Дніпро, 1991. — С. 196-218.

⁹ Сріблянський С. Без дороги в казку/ С.Сріблянський //Діло. —Львів, 1910. -№37.

¹⁰ Пархомик Р. Я. Спроба літературного аналізу драматичної поеми Олександра Олеся "По дорозі в Казку" / Р. Я. Пархомик // Українське літературознавство. — 1994.— Вип. 59. — С. 87-100.

¹¹ Олійник О. Крізь шати повсякденності (Особливості символістської драми О.Олеся) / О. Олійник // Слово і час. — Київ, 1994. — №4-5. — С. 15-19.

¹² Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ — початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с.

З мети впливають такі *завдання*:

1. З'ясувати, чим модерна драма відрізняється від своєї попередниці — реалістичної драми;
2. Ознайомитися з усіма драматичними творами Олександра Олеся: і відомими, опублікованими за життя письменника, і мало відомими або й зовсім невідомими, опублікованими у передрік незалежності України (1990);
3. Розглянути модерну драматургію Олександра Олеся під ракурсом різних течій модернізму та в контексті зі сучасними йому реформаторами української драми, зокрема Лесею Українкою і Володимиром Винниченком;
4. Встановити, які драматичні твори Олександра Олеся є етюдами як за авторським жанровим визначенням, так і без нього;
5. З'ясувати особливості модерної форми драматичних етюдів Олександра Олеся;
6. З'ясувати особливості модерного змісту драматичних етюдів Олександра Олеся.
7. Підбити підсумки дослідження.

У ході дослідження заплановано використати такі *методи*: порівняльний, типологічний, інтертекстуального аналізу.

Ця магістерська робота *складається* із вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури, включно із джерелами (41 позиція). У першому теоретичному розділі пригадаємо історію розвитку українського театрального мистецтва, що таке поняття модернізму та його розвитку в українській драматургії як складовій української літератури загалом, торкнемося того, як модернізм вплинув на театр; розглянемо митців, яких можна назвати колегами Олександра Олеся в цій галузі. У другому розділі з'ясуємо, які з драматичних творів належать до етюдів та розглянемо їхні формальні ознаки. У третьому розділі буде подана детальніша характеристика їхнього змісту.

Розділ 1. Модерна драма кінця XIX — початку XX ст. та її творці в українській літературі

Перш ніж приступити до характеристики становища української літератури, а саме драматургії, наприкінці XIX – на початку XX століття, у контексті європейських тенденцій того періоду, пропонуємо коротко розглянути, яким воно було напередодні, які норми панували та які зміни відбулися на зламі віків.

Спочатку пригадаємо таке поняття як народництво як напрям в громадсько-політичному русі, який вбачав потенціал у простому народові, селянстві та характеризувався увагою до минулого. Народницька доба в історії України охоплює 1840-1880 роки й має два послідовні етапи, «романтичний» та «позитивістичний», які характерні і для літературного народництва, що охоплює ширші хронологічні рамки. Воно включало таких неоднорідних авторів, як І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний,¹³ а також М. Костомаров, Я. Головацький, М. Шашкевич, Б. Грінченко. У критиці термін «народництво» почав траплятися в основному як означення старої й побореної вже традиції української літератури. В такому значенні його використовувала Леся Українка в статті «Малорусские писатели на Буковине», Софія Русова в статті «Старе й нове в сучасній українській літературі»¹⁴ (обидві зі статей ми ще згадаємо пізніше). Іван Франко ж виправдовує українську літературу і відмежовує її від народництва, яке у його поглядах тотожне із зображенням народу. «Об'єкт зображення, жанр, форма чи стиль твору не мають вирішального значення. Важливо, яку суспільну роль виконує літературний текст»¹⁵. Ставлення ж Івана Франка до модернізму і при цьому характеристика деяких його творів як таких, що містять у собі риси цього напрямку, тема обширна і варта окремого викладу. У наведеній цитаті бачимо і особливість, і водночас проблему, як видається,

¹³ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1999. — 447 с. — С.28-29.

¹⁴ Там само. — С.30.

¹⁵ Там само. — С.31.

літературної критики того періоду: оцінка значущості твору лише з позиції громадської ролі, яку він виконує чи не виконує. В умовах, що склалися в Україні, це критерій безперечно важливий, але хіба єдиний?

У XIX столітті українська мова зазнавала численних обмежень, у 1876 році був виданий Емський указ, який забороняв її вживання у таких сферах як церковне життя, музика, а також книгодрукування і театр (виступи українською мовою). Це призвело до перенесення культурного життя до Галичини, де була змога видавати книги рідною мовою, а також до еміграції деяких діячів у Європу. Також цей період характеризується появою нових ідеологій, численних партій та угруповань, у яких існували стара та молода генерації. Влучною та лаконічною є така назва: «пора тихого сіяння і повільного росту нового українства»¹⁶.

У цей складний період з'явився український театр (початком справжньої української драми вважають кінець 80-тих, а найбільше 90-ті роки минулого століття. Тоді починають писати і виставляти на сцені свої п'єси корифеї української драматургії М. Кропивницький, М. Старицький і І. Тобілевич (Карпенко-Карий)¹⁷, хоч і зі значними обмеженнями, які Франко називає «цензурними і адміністративними кліщами». По-перше, «український театр мусив і мусить досі вдавати з себе парість російського, то значить, кожде представлення мусить складатися з штуки російської і української. Первісно жадали навіть російські верховоди, щоб російська штука мала стільки ж актів, що й українська; значить, більших, 4-, або 5-актових українських штук не можна би було й виставляти. Тепер сі вимоги обмежилися на російську одноактівку, яка йде перед кожною українською штукою»¹⁸. По-друге, щоб мати змогу грати в Одесі та Києві, спершу було необхідно виступати в російських містах, потім у невеличких українських. По-третє, існувало табу на

¹⁶ Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 471 — 529. — С.491.

¹⁷ Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С.5-132. — С.103.

¹⁸ Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 471 — 529. — С.510.

перекладні драматичні твори (Вороний, однак, вважає, що цензура дозволяла достатню їх кількість) . Останнє, щоправда, допомогло з'явитися на світ низці українських творів М. Кропивницького (хоча друга половина його творчості позначена впливом натуралістичної або реальної драми; «він малює серію колоритних типів і характерів, хоч все таки ніяк не може позбутись в своїх п'єсах пресловутих співів і етнографічних епізодів»¹⁹), І. Карпенка-Карого, М. Старицького, Панаса Мирного, Олени Пчілки. По-четверте, причиною, чому українська драма стала «хлопською, сільською, мусила малювати українське село», І. Франко називає цензуру. Український театр став популярним не лише в Україні, а й за її межами й яскраво демонстрував спроможність культури²⁰. У Галичині, на жаль, ситуація була значно гіршою, існувала лише одна трупа, репертуар якої Франко невисоко оцінює.

Найвиразнішим українським драматургом часу становлення театру корифеїв можна вважати Івана Карпенка-Карого. Вороний оцінює його постать так: «Тобілевич одкидає стару романтику та етнографізм і утворює справжню реальну драму на щиронаціональних підвалинах»²¹ і називає «батьком реальної драми і комедії характерів»²²; додає, що завдяки автору стався такий стрибок, до якого вміння акторів було не готове. Але навіть його постать сприймали неоднозначно вже наприкінці наприкінці XIX століття. Йому знаходиться місце і в дискусії Івана Франка з Софією Русовою. Дослідниця дає високу оцінку творам Карпенка-Карого, особливо вирізняє героїчну драму «Сава Чалий», комедії «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн». Вона називає письменника «правдивим сином свого народу»²³, йому яскраво вдаються персонажі з

¹⁹ Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С.5-132.

²⁰ Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 471 – 529. — С.512. — С.106.

²¹ Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С. 133-142.

²² Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С.5-132. — С.106.

²³ Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Там само. — К., 1982. — Т. 35. — С. 91 – 111. — С.93-94.

простого народу, водночас зауважує, що інтелігенція у нього виходить бляклою. Попри позитивну оцінку його творчості: «Карпенко-Карий – перший український драматичний письменник, що не пройшов ніякої літературно-драматичної школи. Се самородок, що утворив справжню драму і соціальну комедію на Україні. Перед ним були лише маленькі оперети та водевілі... Карпенко-Карий при всіх недостачах своєї безпосередньої творчості дав цілий ряд комедій, незрівнянних щодо свого гумору, і глибоких драм, утворив безсмертні типи»²⁴, Русова відносить письменника до представника старої літератури. Франко не погоджується з дослідницею у тому, що таке «стара» і «нова» література, вважає, що їхня відмінність полягає не у темі зображуваного. Він не вважає Івана Карпенка-Карого народником чи маляром старої України, думає, що письменник «навмисно і дуже вдатно підхоплює найсвіжіші фази та явища економічного й громадського розвою (рух спілковий, поява великих капіталістів із українців)»²⁵ зображає не лише сільське життя, а й міське, інтелігентське і політичне. До того, що ж нового є у творах сучасників, на погляд Івана Франка, ми ще повернемося, а поки продовжимо розглядати становище українського театру та драматургії. 1

80-90-ті роки XIX століття увінчалися грандіозним розвитком, та й по суті і зародженням, професійного українського театру, який заклав міцну основу для подальшого піднесення. Та чи була та сама драматургія та інсценізація актуальною й так само високо оціненою на початку XX століття?

Знаходимо відомості, що не любила імітаційний народницький театр Леся Українка, хай він досі відноситься до канону. Частковий вплив на це мала її мати, Олена Пчілка, яка гостро критикувала театр «зі смушевими шапками»²⁶, хоча раніше ставала на його оборону, зокрема Марка Кропивницького. Настільки Леся Українка його не любила, що у листуванні із сестрою пише, що

²⁴ Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Там само. — К., 1982. — Т. 35. — С. 91 – 111. — С.95.

²⁵ Там само. — С.106.

²⁶ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1999. — 447 с. — С. 51-54.

розсердила Михайла Старицького, бо відмовилася співпрацювати з ним у зв'язку з його приналежністю до традиції реалізму, що так відрізнялося від її власного стилю та поглядів²⁷. Микола Вороний йде далі, й каже, що «Стара драма не вдержалась на реальнім ґрунті, вона з часом почала вироджуватись в драму натуралістичну», з виразно побутовим характером, з ординарними дійовими особами, з примітивною і трафаретною технікою стала буденною і неглибокою²⁸; «...поки що приходитьсь признати, що старий репертуар збито і переграно до краю, а нового обмаль... Власне тепер українському театрові добрих драматургів бракує»²⁹. Співзвучно до цього Микола Євшан у праці «Куди ми прийшли?..» доволі різко критикує і безграмотні псевдопатріотичні літературні твори, і читача, глядача, що досі їх споживає. Не менш категорично висловлюється він про театр : «Але єсть ще один спеціальний рід «творчости», якому початок дало українофільство з своїм галушково-шароварним патріотизмом, а яке й досі дає санкцію тій продукції. Се ніщо інше, як голосна «малороссийская драма», яка в останньому часі прибрала застрашуючий вид і в страшний спосіб множитья і росте на очах». Він не заперечує величезну роль тетру корифеїв у створенні національного театру, але вважає, що у ХХ столітті етнографічно-побутова драма вичерпала себе, навіть у творчості видатних драматургів, і зійшла на драми, позбавленні цінності, зате спрямована на сценічність³⁰.

Про цю надмірну сценічність говорив також Іван Франко : «Уживання українських народних пісень виродилося в надуживання; постали штуки, майже виключно зложені з пісень, склеєних сяк-так зовсім недоладним текстом. Певна річ, драматична штука потерпіла на тім; деякі покутні трупи зводять те

²⁷ Українка Леся. Листи // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. / Леся Українка. — К.: Наукова думка, 1978. — Т. 11. — 478 с. — С.149.

²⁸ Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С. 133-142. — С.141.

²⁹ Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С.5-132. — С.108-109.

³⁰ Євшан М. Куди ми прийшли?...// Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Микола Євшан. — К.: Основи, 1998. — С. 247-275. — С.250.

замилування до пісень і костюмів просто до абсурда»³¹. Про те, як виглядали сценічні костюми пише і Вороний: «Хто бачив на селі такі фартухи й попередниці, вишивані «стеклярусом», блискучими бляшками по оксамиту або якимись безсмачними лапастими квітками»³². Звісно, одяг, який актори використовують для вистав, може відрізнятися від автентичного, але зараз, століття по тому, бачимо наскільки це використали проти самих українців. Дотепер «шароварщина» заступала правдивий народний стрій.

Як підсумок до діяльності театру корифеїв звучать такі слова Ольги Кобилянської: «Всілякі реалізми і натуралізми, відіграли вже свою роль і сповнили свою задачу в літературі. Зробили багато доброго, і накоїли багато лиха»³³ та Миколи Вороного: «За півстолітнє існування театр реальної драми і зміцнів і широко розкинув своє галуззя; очевидно, перед собою він має ще довгу будучність. Але поруч з його зростом на периферії його вже позначились нові течії»³⁴. Власне, нові течії з'явилися не лише в театрі чи драматургії, а й у літературі та мистецько-ідейному житті загалом.

Про представників «старої» та «нової» літератури ми вже згадували у контексті полеміки Івана Франка з Софією Русовою, яка новизну вбачала у психологізмі³⁵ і новому тематичному тлі. Зараз коротко розглянемо, що саме, на думку науковця та письменника, є виражальним засобом другого поняття. Іван Франко погоджується, що такі постаті як, наприклад, В. Стефаник і М. Коцюбинський вносять щось нове в українську літературу, але воно полягає у «способі трактування тих тем, у літературній манері або докладніше – в способі, як бачать і відчують ті письменники життєві факти». Вони мають перед собою іншу вихідну точку, мету та техніку. «Для них головна річ

³¹ Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 471 – 529. — С.511.

³² Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С.5-132. — С.72.

³³ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.21.

³⁴ Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С. 133-142. — С.136.

³⁵ Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 471 – 529. — С.525.

людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна»; «вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення», яке насправді для них не таке цікаве. Тому у їхніх творах багато ліризму, ритмічності, музикальності і мало описів³⁶.

Тим новим, що прийшло в українську літературу, був модернізм. Це поняття можна трактувати як у вузькому, так і в широкому значенні. Ми детально не будемо зупинятися на такому обширному питанні, лише наведемо кілька тверджень. Г. Грабович зазначає, що український модернізм «має розумітися як концепція, яка визначає одночасно період і стиль, з рухомою, а не застиглою системою тем і, передовсім, цінностей й артистичних прийомів». На думку дослідника, він був слабшим у порівнянні з іншими, європейськими, частково через дискурс, що виник на його початку в Україні (сприйняття модернізму як декадансу, мистецтва заради мистецтва, занепадницьких тенденцій, нерозуміння його значення для громадського життя). Г. Грабович припускає, що український модернізм насправді вміщає значно більше авторів, ніж заведено вважати³⁷. Модернізм, на думку Соломії Павличко, — «не група, не період, не школа, і тим більше не художній напрям, як-от символізм, неоромантизм, імпресіонізм, що останнім часом прагнуть доводити... Терміном «модернізм» в українській літературній історії позначені різні явища різних періодів, часто діаметрально протилежного змісту». Вона виводить модернізми рубежу віків, 10-х, 20-х, 40-х і 60-х, кожен з яких мав своє завдання³⁸. Митці відмовлялися від принципів реалізму, що призвело до експериментів з формою³⁹, про які ми ще згадаємо у межах цього розділу.

³⁶ Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Там само. — К., 1982. — Т. 35. — С. 91 — 111. — С.107-108.

³⁷ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1999. — 447 с. — С.11.

³⁸ Там само. — С.12.

³⁹ Там само. — С.16-17.

Слово «модернізм» у значенні художнього напрямку, що охоплює широке коло понять і виходить за рамки літератури, вжила Леся Українка в 1899 році в доповіді «Малорусские писатели на Буковине» («Moderne» як стиль життя й світовідчуття на цей час уже став темою «Блакитної троянди»). Письменниця належить до модерністичної доби, що, за періодизацією Івана Лисяка-Рудницького, охоплює період від 1890-х років до Першої світової війни, але на цьому етапі творчості вона ще не певна в тому, яким має бути цей новий напрям і чи варто себе до нього відносити. Але вже чітко обґрунтовує потребу змін в літературі, відхід від народництва ⁴⁰.

Переклади українською були одним із шляхів розбудови нового культурного дискурсу. Навіть попри те, що часто вони хронологічно відставали, навіть сама Леся Українка перекладала більше класику й твори попереднього періоду, хоча не оминула, наприклад, Метерлінка. Одним, але не єдиним: оригінали, переклади німецькою, польською чи російською, рецензії в іншомовних газетах та журналах, німецькі, австрійські й польські публікації. Літературні новини з Відня, Кракова, Парижа були відомі і у великих містах, і в сільських садибах української інтелігенції, а отже Метерлінк, Верлен та інші модерністи були знані й обговорені ⁴¹.

Українська драматургія кінця XIX – початку XX – явище багате і яскраве, неоднозначне і неоднорідне одночасно. Вже своїм існуванням спростовує усталену думку багатьох дослідників про те, що в літературно-сценічному процесі цього періоду реалізоцентричні моделі домінували, а неоромантизм, символізм та експресіонізм зазвичай проникали до української драми ззовні, існували як вкраплення і зводилися до наслідування. Насправді навпаки, нереалістичні типи художнього мислення стали основними у розвитку драматично-театрального процесу ⁴².

⁴⁰ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1999. — 447 с. — С.39-41.

⁴¹ Там само. — С.45-46.

⁴² Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.3-4.

Так, неоромантизм, символізм й експресіонізм утверджувалися на національному ґрунті значною мірою завдяки рецепції західноєвропейського модернізму, але типологічні дослідження свідчать про синхронність в розвитку модерністської західноєвропейської та української драматургії⁴³. Тому українська драма цього періоду досліджується як органічна складова частина загальноєвропейського контексту, а українські представники розглядаються як самобутні на тлі творчості відомих драматургів Європи⁴⁴.

Оригінальних, національно самобутніх рис у драматургії набували твори, наприклад, Лесі Українки (неоромантизм), Володимира Винниченка (неореалізм та експресіонізм), Олександра Олеся (символізм) та інших. Вони не поривали завжди у всьому з реалістичними традиціями української драми, а вміло поєднували їх з новою європейською⁴⁵, розширювали проблемно-тематичні, образно-стильові, сюжетно-композиційні обрії драм, що знаменувало зміну мистецьких орієнтирів, відмову від заштампованих моделей і форм. Таким робом, українська література влилася в загальноєвропейське річище, при цьому не втратила свої національні ознаки. Українська драматургія цього періоду була чи не найрізноманітнішою і найбагатшою у своєму розвитку.

Як вже було сказано вище, модерна драматургія кінця XIX – початку XX століття в Україні найширше розвинулася у таких напрямках як символізм, експресіонізм і неоромантизм. Надалі ми розглянемо риси кожного з них, враховуючи, слідуючи за досліджниками, типологічне зіставлення європейських та українців митців, а саме найвиразніших, до першої групи відносимо Генріка Ібсена, Моріса Метерлінка, Гергарта Гауптмана, до другої – Лесю Українку, Володимира Винниченка та Олександра Олеся.

⁴³ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.247.

⁴⁴ Там само. — С.360.

⁴⁵ Там само. — С.5.

Нереалістична течія у драмі привертає увагу Миколи Вороного, він називає її драмою «почувань, передчувань, докорів сумління, непокою, вагання волі, ляку і жаху», зауважує, що зовнішні обставини пересуваються на задній план (про це писав і Франко), а тому змінюється і її будова. Дія починає вестися в діалогах, зникають «криваві події», досягнуті штучним ефектами, завіса спадає тоді, коли драматична колізія досягає найвисшого ступіня, якщо дія закінчується катастрофою, то вона відбувається поза сценою. Замість монологу автори, на думку дослідника, використовують «живий символ» (власне це поняття він вважає фундаментальною різницею і надалі вживає в означенні нової драми). Ось що він вкладає у це поняття: «Виймаючи з душі дійої особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікта, — і вже має дві сильні постаті, що раз-у-раз впливають одна на одну. Ся друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам в мріях-снах, уяві і пречуттях або ж страшним гостем, що загніздився в серці людини; ся постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратити вражіння таємничості або якогось скритого і глибокого значення; в тім — вся трудність і для автора і для артиста, що грає таку роль»⁴⁶. До символів можемо віднести наприклад таких персонажів: Він, Юрба, Дівчина («По дорозі в Казку» Олександра Олеся).

Варто також додати, що Вороний у своїй праці багато уваги звертає на роль та завдання актора, режисера та драматурга. Актор, на його переконання має виявити ненаписану драму⁴⁷, а для цього мало практики і досвіду, «школи нутра», яким вони часто замінюють необхідну фахову освіту. І якщо з п'єсами старого репертуару він ще міг справитися, то нова психологічна драма робить його цілком безпорадним, що особливо помітно з інсценізації Винниченкової «Брехні». Винятком є Заньковецька. Також він дорікає акторам за невміння

⁴⁶ Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С. 133-142. — С.141.

⁴⁷ Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С.5-132. — С.13.

виконувати ролі, написані віршами⁴⁸. Не оминає увагою і роль режисера, який «мусить не тільки зрозуміти і відчувати твір автора, але сам відшукати в нім і тональність, і темп і стиль; се дає йому більший простір, але накладає на нього і більшу відповідальність. Режисьор насамперед по винен мати художню розвинену колективну уяву»⁴⁹. Театр по своїй суті існує у своєрідних рамках: мусить виставляти те, що постачає драматургія і водночас потурати вимогам і смакам публіки⁵⁰. Водночас залежність актора від автора п'єси він зводить до мінімуму: «хіба така, як маляра від природи»⁵¹. Драму ж він оцінює як найважчий з літературних родів, тому «помічаємо розцвіт драми переважно в періоди загального розвою всіх родів літератури, в періоди найвисшого напруження громадських сил, під час переможних війн і зміцнення могутности держав»⁵². Вороний неодноразово наголошує на тому, що сприятливі умови надзвичайно важливі для того, щоб п'єса вийшла за рамки етнографізму, і тут же наголошує, що українська драма таких умов не мала і не має. У той же час він каже, що український театр переживає «кризу підлітка», до якого ще вчора ставилися поблажливо, а сьогодні звикає до нових вимог і критики; цей процес він вважає переродженням⁵³.

Повертаючись до характеристики символізму в рецепції Миколи Вороного, варто додати, що він вказує, що ця течія не бачить потреби у тому, щоб давати кінцеве трактування п'єси, це поле відповідальності самого глядача⁵⁴. Також було відкинуто змалювання характерів, а залишено лише силуети, бліді тіні, без ознак часу і місця дії⁵⁵. Степан Хороб додає, що структура світобачення і світовідтворення символістів ґрунтується не на несприйнятті реальності, а на цілком іншому, відмінному від

⁴⁸ Там само. – С.38-49.

⁴⁹ Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С.5-132. – С.59.

⁵⁰ Там само. – С.79.

⁵¹ Там само. – С.15.

⁵² Там само. – С.80.

⁵³ Там само.. – С.122-125.

⁵⁴ Там само. – С.24.

⁵⁵ Там само. – С.101-102.

загальноприйнятого її трактуванні⁵⁶. «Від парнасизму символізм відрізняється строкатою спрощеністю; від неореалізму — особливим підходом до дійсності, зокрема чіпким «охопленням» того, що вічне і неминує; від декадентизму - спробою створити власну систему позитиву; нарешті від експресіонізму - дещо врівноваженішим характером»⁵⁷. Починає домінувати проблема переосмислення людини, її буття в координатах всесвіту, а не лише буденності, особливо це виявляється у Моріса Метерлінка, який зумисне позбавляв дійових осіб ознак хронотопу й конкретики. У його п'єсах, як і у творчості Генріка Ібсена, спостерігаємо суб'єктивно-ліричну забарвленість, потяг до широких, узагальнюючих трактувань філософсько-містичного змісту, згадану вже ретардацію зовнішньої дії. У драмах, наприклад, Гергарта Гауптмана дія відбувається паралельно у двох світах або вони переплітаються. Дійові особи, події і предмети тоді втрачають матеріальність, стають умовно-фантастичними. Символісти часто вводили до структури драми поняття фатуму, що підпорядковувало собі всю драматичну дію; до поетики такої драми належить і міф, який несе в собі ознаки символу⁵⁸. М. Метерлінк, окрім того, відкрив у своїх «Сліпцях» драму настрою, а Г. Гауптман у «Ткачах» драму юрби, чим відкрили для наступників нове поле для праці.

Якщо ж говорити про український символізм, то історики літератури виводять його розвиток від молодомузівців, , угруповання символістів 20-х років (Павло Тичина. Яків Савченко, Дмитро Загул) і завершуючи галицькими символістами 30-х років (особливо поетами-«січовиками», прихильниками «львівської модерни», що групувались навколо часопису «Митуса», згідно із дослідженнями Тараса Салиги, Миколи Ільницького та Стефанії Андрусів); у прозових творах українських письменників символізм не досягнув помітного розвитку та успіху, порівняно з поезією, а ось у драмі зайняв чи не головне

⁵⁶ Хороб С. Українська драматургія кінця XIX - початку XX століття в системі модерністського художнього мислення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 / С.І. Хороб – Львів, 2002. – 45 с.

⁵⁷ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. – С.135.

⁵⁸ Там само. – С.141-143.

місце. Попри те, що вище ми вже згадували про правомірність розгляду українського символізму на рівні із загальноєвропейським, спочатку він нелегко приживався на національному ґрунті, виражаючись лише в індивідуальному захопленні новітніми течіями. У ранній драматургії, наприклад, Олександра Олеся, ще простежуються ознаки наслідування, то потім вони все менш помітні і зводяться до використання засобів цього напрямку. Лариса Залеська-Онишкевич зауважує, що українська драма мала розлогішу проблемно-тематичну парадигму у порівнянні із європейською ⁵⁹.

Саме Олександр Олесь є найяскравішим представником символізму як найзначнішого стилю в українській драмі⁶⁰. Про це свідчить наприклад майже повна відсутність індивідуальних постатей, які натомість замінені символами, не завжди легкозрозумілими, зате цікавими ⁶¹. Рисами модерної драми у творчості Олександра Олеся також є наступне: місце, де розгортається дія, буденне, часто природа або кімната в сутінках; час надвечірній час або опівніч; малорухливий діалог та монолог, натомість динаміки надає людська душа, сповнена пристрастей; сфокусованість на дисгармонії дійової особи, незначна роль зовнішніх чинників ⁶². Тобто ті особливості, які дослідники називали при характеристиці європейського символізму. Однак Филипович, слідом за Білецьким, сприймає Олександра Олеся як «романтика з деякими рисами імпресіонізму», бо символізм у його сприйнятті зводиться до філософії, метафізики, мистецтва для мистецтва, що не зовсім відповідає дійсності, принаймні коли йдеться про особливості українського його варіанту, який,

⁵⁹ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — 412 с.

⁶⁰ Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. — Черкаси, 2009. — 598 с. — с.122.

⁶¹ Триста років українського театру. 1619-1919 та інші праці. Д. Антонович та ін. — К.: „ВІП”, 2003. — С.214.

⁶² Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.224-225.

зберігаючи основні риси, в іншому може відрізнятися від європейського варіанту⁶³.

Оскільки зачасти дослідники розглядають драматургію цього автора у річищі символістської драми Моріса Метерлінка, вказують на єдність лірико-міфологічної ланки, то принагідно ми будемо згадувати і його, коли розглядатимемо діяльність українського письменника ⁶⁴ . У цьому контексті пригадаємо уже згадане раніше: якщо дослідники і знаходять ознаки наслідування, то це характерно лише для ранньої драматургії.

Оскільки у двох наступних практичних розділах ми детальніше характеризуватимемо деякі драматичні твори Олександра Олеся, то тут лише назвали основні риси, що наближають його творчість до символізму, і трохи дельніше розглянемо деякі інші як, наприклад, музикальність, поетичність, синтез мистецтв (що теж є рисами модерну), щоб надалі простежити наявні в аналізованих творах засоби і в кінці дослідження підтвердити або спростувати використання названих у теоретичному розділі ознак. Також згадаємо і про сприйняття його творчості, яке не завжди було суцільно позитивним. М. Зеров закидав Олександрові Олеся брак літературних ідей і недостатність громадянських переживань (про те, що для критики того періоду ця риса була чи не визначальною); ця сама риса імпонувала М. Грушевському ⁶⁵. С. Єфремов відзначав це після рецензування третьої книжки, а О. Дорошкевич вважає, що психологічні аспекти вдаються автору значно краще, ніж його суспільні твори ⁶⁶. Вже згаданий П. Филипович вважає драматичні етюди Олександра Олеся

⁶³ Филипович П. Олесь // Филипович П. Літературно-критичні статті / П. П. Филипович. — К.: Дніпро, 1991. — С. 196-218. — С.216.

⁶⁴ Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. — Черкаси, 2009. — 598 с. — с. 123.

⁶⁵ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1999. — 447 с. — С.194.

⁶⁶ Филипович П. Олесь // Филипович П. Літературно-критичні статті / П. П. Филипович. — К.: Дніпро, 1991. — С. 196-218. — С.210.

лише спробами, та й то невдалими і додає, що І. Нечуй-Левицький відносить їх до декаденщини ⁶⁷.

Першим, хто звернув увагу на музичність творів Олександра Олеся, був І. Франко, Р. Радишевський зауважив, що понад вісімдесят композиторів поклали Олесеві рядки на музику, що дало більше двох сотень музичних творів, а І. Стешенко відводив письменнику друге місце в українській поезії після Тараса Шевченка за рівнем музичності⁶⁸. Детально характеризує музикальність автора С. Хороб: «в одних п'єсах драматурга музикальність – поняття глибинне, що йде від вивіреного співвідношення слова, жеста, звуку, паузи як засобів розкриття характерів і створення настроїв героїв, «атмосфери» вистави, в інших драматичних творах у співвідношеннях слова, звуку і жеста є своя музикальність, є свій особливий музикальний ритм фрази наспівної і неквапливої, такої, що йде від побуту, і не побутової. Однак музикальність Олеся здатна йти ніби в обхід, поверх характерів, як форма авторського волевиявлення, котра своїм власним ритмом задає тон виставі» ⁶⁹. Ліризм загалом можна вважати невід'ємною частиною творчості Олександра Олеся, це більше ніж просто риса, швидше стан душі письменника. У деяких його драмах він присутній не лише в діалогах, а й у розгорнутих ремарках, які можна назвати ліричними мініатюрами. Взагалі для початку ХХ століття характерне взаємопроникнення різних видів мистецтв ⁷⁰, що виводить поняття синтезу мистецтв. Кожна «штука» впливає на різні частини людської свідомості та підсвідомості, задіюючи різні види чуттів. А синтез мистецтв передбачає запозичення засобів зображення та впливу. І. Чернова зауважує, що для поліаспектного зображення дійсності Олександр Олесь теж активно

⁶⁷ Там само. – С.218.

⁶⁸ Чернова І. Від первісного до синтезованого синкретизму: синтез мистецтв у творчості Олександра Олеся / І. Чернова // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя, 2001. – №1. – С. 134-139.

⁶⁹ Хороб С. Драматичні етюди Олександра Олеся: символізм і театральність / С. Хороб. // Studia Ucrainica Varsoviensia. Literaturoznawstwo i kulturoznawstwo. – Warszawa, 2016. – №4. – С. 463-473. С.470.

⁷⁰ Чернова І. Від первісного до синтезованого синкретизму: синтез мистецтв у творчості Олександра Олеся / І. Чернова // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя, 2001. – №1. – С. 134-139.

послугувався засобами музики, живопису, танцю. Також одним з найяскравіших словесно-зображальних та ідейно-виражальних засобів є колір ⁷¹.

При типологічному зіставленні творів Олександра Олеся і Моріса Метерлінка впадає у вічі спосіб, у який драматурги використовують фольклорні сюжети. В основі драматичної поеми «Над Дніпром» лежить легенда про палке кохання русалки до козака, через зраду котрого вона колись утопилася. «Принцеса Мален» бельгійського автора ґрунтується на казці братів Грімм «Дівчина Мален». Драматурги використали такі риси фольклорних текстів як простота, примітивність побудови і характеристик, типова загадковість використаних жанрів ⁷². Водночас є і розбіжності: «Моріс Метерлінк вплітав авторську ідейно-естетичну свідомість у міфічну канву драми, а Олександр Олесь віддавав її цілковито у розпорядження своїх героїв, покладаючись винятково на їх спроможності визначати порядок дії, несподівано перетворюватися тощо». У драматичній поемі «Над Дніпром» реальний і фантастично-містичний світ не лише співіснують в одній художньо-естетичній площині, а вільно зміщуються в той чи той бік за допомогою сну, уяви, візій. Цей твір типологічно близький до драми Моріса Метерлінка «Пеліас і Мелісанда», хоч і відмінна за сюжетом. Тут оспіване кохання, що народжується як невід’ємна і незбагненна сила. Є в обох п’єсах Олександра Олеся характерна риса, що ріднить її із «Синім птахом»: драматург досліджує людину поза суспільством, зіштовхують людей із таємничими, навіть фатальними силами природи – любов’ю і смертю ⁷³. Олександр Олесь, як свого часу Леся Українка в драмі-феєрії «Лісова пісня», піднімає проблему співіснування духовного і фізичного начал у людській особистості. Типологічно зіставляють також «По дорозі в казку» Олександра Олеся і «Сліпців» Моріса Метерлінка.

⁷¹ Там само. – С. 134-139.

⁷² Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.189.

⁷³ Там само. – С.190-191.

Але не лише лірично-інтимними є драматичні твори Олександра Олеся, поряд з тим існують сатиричних шаржі, карикатури, драматичних замальовки, сценки, які поєднують публіцистичність, громадянську реакцію на соціально-культурні катаклізми ⁷⁴.

Наступною постаттю, яку ми розглядатимемо, є Леся Українка. З кореспонденції видно, що Леся Українка її поезії і Леся Українка її листів і драм і статей — дві різні особи. Вірші сповнені гаслами боротьби, сили, мотивом «слова-зброї», коли листи сповнені скепсису і критики народництва, пошуків альтернативи до нього, а по суті до самої ⁷⁵. Оскільки драма теж не вписувалася у концепцію боротьби словом, Франко не відносив до здобутків авторки. Це вона болісно сприймала. Саме драми Леся Українка вважала центром своєї творчості і сама казала, що вони належать саме до речей нечитомих. Народники не могли їх осмислити, тому замовчували, критика характеризувала їх або негативно, як-от «Блакитну троянду» (1896), або взагалі не помічала ⁷⁶. А вона була вибухом у національній для української культури важила не менше, ніж «Чайка» Чехова для російської, хоча й не мала такої театральної рецепції ⁷⁷. Початок її творчості в напрямі модернізму непевний, вона не відносить себе до його прихильників, надсилаючи переклад Метерлінка вона наче виправдовується ⁷⁸.

З творчістю Лесі Українки найбільше пов'язують неоромантизм, у якому художній образ повинен набувати рис неповторності й самодостатності, людина мусила бути індивідуальністю, самоцінною особистістю ⁷⁹; також він

⁷⁴ Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. — Черкаси, 2009. — 598 с. — с. 151-152

⁷⁵ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1999. — 447 с. — С.52.

⁷⁶ Там само. — С.55-56.

⁷⁷ Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. — Черкаси, 2009. — 598 с. — С.6.

⁷⁸ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1999. — 447 с. — С.57.

⁷⁹ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.17.

передбачав використання фольклору задля утвердження самобутності. Усна народнопоетична творчість виступала не як тло, хай і виразне, а як важлива й система самої структури творів. Ще однією рисою є інтенсивне звертання до світових та біблійних сюжетів, образів і характерів, через що Лесю Українку звинувачували у відриві від української дійсності, сучасного національного життя. Але саме через екзотичність і віддаленість сюжетів письменниця розкривала складні конфлікти, долю сучасного їй життя українського народу ⁸⁰. Микола Євшан щодо екзотичних тем творів Лесі Українки сказав таке: «її переважно античні й чужі теми, особливо в останні роки, не відчужували від України: вглиблюючись у душу старинного грека чи гебрея, вона думала про Україну, серцем була при нас, писала навіть про наш час і наші обставини» ⁸¹. Такий вибір тем можна пояснити по-перше тим, що письменниця тривалий час проживала поза межами своєї батьківщини й не мала достатньої нагоди безпосередньо спостерігати національне життя. По-друге, це давало їй мати свободу в трактуванні ⁸².

У драматичних творах Лесі Українки наявні чи не всіх модерні літературні типи художнього мислення, починаючи від оновленого реалізму «жіночою проблемою» («Прощання»), продовжуючи символізмом («В дому роботи, в країні неволі», «Йоганна, жінка Хусова», «Три хвилини») й завершуючи неоромантизмом («Айша та Мохаммед») С.220 ⁸³. У своїй концепції неоромантизму вона ближча до Гаупмана, ніж до Метерлінка з його мистецтвом для мистецтва, хоча саме його прийнято вважати першим неоромантиком ⁸⁴.

Визволення індивідуальності це саме та ідейно-естетична основа, котра чи не найбільше характеризувала початковий період неоромантизму, що

⁸⁰ Там само. – С.32.

⁸¹ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. – С.109.

⁸² Там само. – С.221.

⁸³ Там само. – С.220.

⁸⁴ Хороб С. Українська драматургія кінця XIX - початку XX століття в системі модерністського художнього мислення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 / С.І. Хороб – Львів, 2002. – 45 с. – С.43-44.

характерна і для раннього етапу драматургії Лесі Українки («Блакитна троянда», «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах») . Тут не один герой вивищується над буденністю й оточенням, а кілька ⁸⁵ . Зважаючи на «європеїзм» художнього мислення Лесі Українки, доцільно розглянути її драматургічну творчість в типологічних зіставленнях з драмами європейських авторів⁸⁶.

Наприкінці XIX-на початку XX століття постає жіноче питання. Одним із шляхів приходу фемінізму в Україну були п'єси Генріка Ібсена. Цей норвезький автор належить до найвідоміших імен Європи 80-х і 90-х років XIX століття. Леся Українка віддала належну шану його новаторству в статті «Новейшая общественная драма» (1901 р.), хоча критикувала його «за вторинність художності щодо морально-філософських тез». Ібсен, автор «Лялькового дому», поряд із Джеймсом Стюартом Міллем, автором трактату «Пригноблення жінок», справив колосальний вплив на формування інтелектуальних традицій українського фемінізму ⁸⁷ . У його творах жінка отримує волю до розриву подружніх зв'язків («Ляльковий дім», «Нора», «Як ми мертві воскресемо»). Леся Українка, яку теж хвилює емансипація жінки, все ж ставить до подружжя суворі морально-етичні й християнські принципи («Йоганна, жінка Хусова», «Руфін і Прісцилла», «У пущі») ⁸⁸ . Власне, всі образи драматургії Лесі Українки — від Любові з «Блакитної троянди» до Одержимої, Боярині, Кассандри, Мавки — «є варіаціями на теми жіночої трагедії: зради щодо жінок, жіночої самотності, жіночого, часто глибшого за чоловічий патріотизму, жіночої драматичної відданості істині» ⁸⁹ . Емансипацію жінки вбачаємо і у «Лісовій пісні». Мавка виконує нетрадиційну з точки зору

⁸⁵ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.40-41.

⁸⁶ Там само. — С.57.

⁸⁷ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1999. — 447 с. — С.49.

⁸⁸ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.92.

⁸⁹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1999. — 447 с. — С.74.

народної моралі роль, вона активна, а не пасивна, прагне першою зізнатися у почуттях⁹⁰.

Треба згадати і про вплив літературної школи Генріка Ібсена на ранню драматургію Лесі Українки загалом (вона писала про, що у них потрібно звертати увагу не на те, що відбувається, а на те, що персонажі говорять). Однак у першого індивідуалізм дійшов до містицизму, то у творчості української авторки індивідуалізм розчиняється в національно-суспільній та універсально-узагальненій тематиці («Кассандра», «Лісова пісня», «Орґія»)⁹¹. «Вплив Ібсена на драматургію поетеси був обмежений; вона не тільки по своєму духовно перетворила запозичені із світової літератури мотиви, але й значною мірою видозмінила форми подачі цих мотивів». «Блакитна троянда», єдина прозова драма Лесі Українки, типологічно близька драмі Ібсена «Примари», але темами творів, ідейно-композиційно п'єса далека⁹². За ідейної схожості драматичної поеми Лесі Українки «Одержима» і драми Генріка Ібсена «Бранд» між ними існують суттєві розбіжності насамперед щодо трактування індивідуалізму⁹³. Водночас Віктор Петров приєднується до загальнопоширеного погляду, що тематично й текстуально «Лісова пісня» типологічно близька «Затопленому дзвону» Гергарта Гауптмана, насамперед схожість полягає у використанні обома драматургами однакового мислення, синтезу в ньому символізму та неоромантизму; обидва твори мають жанр «драма-казка», несуть у собі ту саму тему, характеристики дійових осіб, навіть репліки їх мають чимало схожого⁹⁴.

⁹⁰ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.71.

⁹¹ Там само. — С.87.

⁹² Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.81-89.

⁹³ Там само. — С.95.

⁹⁴ Там само. — С.173.

Для літератури того періоду був канон вияви невротичного героя і неврозу; в українській літературі цього вони виявилися в першій п'єсі Лесі Українки «Блакитна троянда» і в драматичній поемі «Одержима»⁹⁵.

Для малих драматургічних форм Лесі Українки характерні зосередженість на одному конфлікті, зображення людей сильних пристрастей, чіткість розгортання сюжету, стрункість композиції, афористичність вислову тощо. Більшою чи меншою мірою ця специфічність одноактівок виразно проступає і в драматичних етюдах вже згаданого Олександра Олеся («Трагедія серця», «Тихого вечора», «Осінь»)⁹⁶.

Винниченкову «Брехню» Вороний називає першою ластківкою неореалістичного репертуару⁹⁷, він же зауважив, що символізм є характерною особливістю творів драматурга. Але загалом Володимира Винниченка називають яскравим представником українського експресіонізму. У нього є такі драматичні твори, де майже все зосереджено на виявленні емоційно-психічного стану персонажів («Щаблі життя», «Великий Молох»)⁹⁸.

Драматурги-експресіоністи, спрощуючи зовнішню драматичну дію, знову поверталися до античної «трагічної вини», котру творила людська воля, за що ж сама і відповідала. За впливу шведського драматурга Августа Стріндберга у театрі розгорталася діяльність німецьких, австрійських, скандинавських, польських письменників, що втілювалося у драми-перетворення і драми-звільнення, які вимагали нового героя із складним життєвим шляхом⁹⁹; цей герой по суті є «рупором автора» (теза «чесності з собою» Володимира Винниченка типова для всієї його творчості, зусебічо інтерпретована і в

⁹⁵ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1999. — 447 с. — С.244-245.

⁹⁶ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.219.

⁹⁷ Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С.5-132. — С.108.

⁹⁸ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.314.

⁹⁹ Там само. — С.363.

драматургічних творах «Закон», «Базар», «Мохноноге», «Брехня»)¹⁰⁰. Знову ж таки, для модернізму типовою є увага до внутрішнього світу людини¹⁰¹. Експресіонізм підкреслив у літературі образність, інверсійність мовлення, сугестивність алегорії, динамізм дії, ірреальну ситуативність драматичного дійства, стрибкоподібний сюжетний розвиток. Окрім вже згаданих вище, сюди належать такі драматичні твори: «Метепію», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Пригвожені» Володимира Винниченка, «Народний Малахій», «Патетична соната» та «Маклена Граса» Миколи Куліша, а також вистави «Газ» та «Джیمмі Хіггінс» у постановці «Березолу» Леся Курбаса¹⁰². Цікавим твором з експресіоністичним впливом є «Сонячна машина». Елементи поетики експресіоністської драми також можна спостерегти і в символістських п'єсах Олександра Олеся («По дорозі в Казку», «Трагедія серця», «Танець життя», «Художники»), де протиставляється тлінне і вічне. Типовим тлом експресіоністичного твору є динамічна фабула, хоч головними є внутрішні відчуття персонажів¹⁰³.

П'єси «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь» Володимира Винниченка і «Народний Малахій» Миколи Куліша, що твір здатний бути водночас і вираженням стану людини, себто явищем експресіонізму, і в той же час явищем символізму, себто мати знакову образну природу¹⁰⁴.

Для героїв Володимира Винниченка і Миколи Куліша пристанищем було звичайне сімейне середовище, а злим ворогом – жінка, дружина, батько, матір, друзі, близькі люди. Раніше персонаж наче боровся з усім світом, а тепер він приречений воювати з приятелями, навіть рідними. Герої Володимира Винниченка ставлять своє сімейне, особисте, інтимне щастя у пряму залежність від громадської діяльності коханої людини¹⁰⁵. Зло у нього сприймається значно

¹⁰⁰ Там само. – С.280.

¹⁰¹ Там само. – С.264.

¹⁰² Там само. – С.272.

¹⁰³ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.278-279.

¹⁰⁴ Там само. – С.286-287.

¹⁰⁵ Там само. – С.105-106.

ширше, ніж дії окремих людей, є ще й частиною того, що існує десь поза драмою, як от у п'єсах «Чорна Пантери і Білого Медвідь» і «Ляльковий будинок», «Привиди» Генріка Ібсена, де спільними є проблеми збереження сім'ї, взаємин чоловіка і жінки. Тут виникає питання, хто винен у нещастях головних героїв, але однозначної відповіді немає¹⁰⁶. У обох драматургів дійові особи не несуть лише одну домінуючу рису.

Українські автори у своїх творах надають великого значення загальному «настрою» дії. У неоромантичних драматичних поемах Лесі Українки чи символістських етюдах Олександра Олеся майже кожна дійова особа проймається загальним настроєм, легко й навіть якимось непомітно налаштовується на загальний лад. В Олександра Олеся голоси персонажів часто звучать наче в унісон («По дорозі в Казку», «Ніч на полонині»), в Лесі Українки вони набувають більшої свободи і складнішого розвитку («Камінний господар», «Лісова пісня»). У Володимира Винниченка настрої сцени визначає той, хто в сильніший. Потім ініціатива може перейти до супротивника¹⁰⁷.

На початку ХХ ст. всупереч театрові корифеїв (хоча їхні останні п'єси також були позначені пошуками нових тем та нових героїв) виникло зовсім нове явище – експериментаторсько-психологічний театр «Березіль» Леся Курбаса (він, до речі, вважав реалізм головним ворогом театру), орієнтований на сучасний репертуар провідних драматургів Європи. Доба модерної драматургії починалася з Франкового «Украденого щастя» (1894), а далі яскраво представлена постановками п'єс передусім українських експресіоністів, Миколи Куліша та Володимира Винниченка особливо¹⁰⁸.

У виставах театру «Березіль» Лесь Курбас здійснював постановки найскладніших творів світового репертуару, плідна співпраця поєднувала

¹⁰⁶ Там само. – С.319-321.

¹⁰⁷ Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ — початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. – С.344.

¹⁰⁸ Хороб С. Українська драматургія кінця ХІХ - початку ХХ століття в системі модерністського художнього мислення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 / С.І. Хороб – Львів, 2002. – 45 с.

режисера з Миколою Кулішем, інсценізовано, наприклад, п'єси «Маклена Граса» та «Народний Малахій»; після останньої було заарештовано і автора, і постановника ¹⁰⁹.

Драматичні етюди Олександра Олеся свого часу Лесь Курбас також не оминув увагою, вони мали успіх у його «Молодому театрі» («Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри», «Тихого вечора»).

Ще однією рисою, яка характеризує модернізм і яку ми виокремили, це сприяння розвиткові жанрових форм малої драми – одноактні драматичні етюди, сцени, діалоги, ескізи, які є близькими до європейської «драми настрою» ¹¹⁰. У розвитку тодішньої української прози пошуки малих жанрових утворень виглядали також цілком природними, про це переконливо пише Іван Денисюк у своїй монографії «Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст.».

Головним критерієм тексту одноактівки літературознавці вважають невеликий розмір – зосередженість дії навколо одного епізоду. Кількість дійових осіб у драмі менша, їхня характеристика обмежена. Прикладами є п'єса Моріса Метерлінка «Непроханий гість», драматичні діалоги, драматичні малюнки, драматичні етюди, драматичні балади, драматичні ескізи Лесі Українки, Олександра Олеся, «Айша та Мохаммед», «Йоганна, жінка Хусова», «Трагедія серця», «Тихого вечора», «Злотна нитка», «При світлі ватри», «Осінь», «На свій шлях»¹¹¹.

Ми назвали драматичний етюд однією з форм одноактної драми. Оскільки твори Олександра Олеся, які ми характеризуватимемо в наступних розділах, є саме етюдами, то варто детальніше розглянути його визначення.

¹⁰⁹ Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. — С.283.

¹¹⁰ Захарченко А. Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця XIX - початку XX століття (проблематика, жанри, характери): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / А. Захарченко. — Київ, 2007. — 19 с.

¹¹¹ Хороб С. Українська одноактна драма: виміри структури модерністського тексту / С. Хороб // Біблія і Культура. — Чернівці, 2008. — № 10. — С.78-89. — С.78-79.

Визначення етюду у енциклопедіях та словниках суголосе, цим словом позначають «твір, що дає поверхове, фрагментарне уявлення про зображувану митцем натуру, картину, настрій». Воно стосується різних мистецтв: музики, малярства, графіки скульптури. У літературі це «невеликий за обсягом, переважно безфабульний твір настроєвого характеру: «Цвіт яблуні», «Невідомий» М. Коцюбинського, «Дорога» В. Стефаника, «У Кравчини обідають» Гр. Тютюнника тощо»; «може застосовуватися і як літературний або філософський нарис». Етюди є у драматургії (драматичний етюд «Прощання» Лесі Українки), у поезії, де його найактивніше використовує І. Драч. У театральному мистецтві це імпровізаційна вправа для розвитку та вдосконалення акторського мистецтва. Синонімами: є студія, образок, шкіц, ескіз, що вказують на свідому незавершеність твору ¹¹². Часто етюд є підготовчим матеріалом майбутнього великого твору. У музиці це «інструментальна п'єса, що базується на використанні певного технічного прийому гри і призначена для вдосконалення майстерності виконання». Етюдом також називають невелике за об'ємом дослідження. У літературі, згідно з «Лексиконом загального та порівняльного літературознавства», це прозові невеликі замальовки з життя і окрім названих вище творів подано такі приклади як «Вечірня година», «Засідання», «Дорога» В. Стефаника, «Три зозулі з поклоном» Г. Тютюнника, «Низькопов'язана» М. Вінграновського; також це іноді нариси і деякі ліричні віршів ¹¹³. Майже тотожно звучить визначення етюда як «твір, що має на меті глибше освоєння митцем зображуваної натури». Наведено ті самі приклади в прозі та поезії, додано «Кам'яна душа» І. Франка ¹¹⁴.

Бачимо, що у визначенні просто етюду бачимо деяке звернення до драматургії, драматичний етюд має і окрему дефініцію: «невеликий за обсягом

¹¹² Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — Т.1. — С.358.

¹¹³ Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 636 с. — С.191.

¹¹⁴ Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 752 с. — С.252.

одноактний віршований чи прозовий драматичний твір, основою якого є життєвий епізод, характери дійових осіб лише окреслені, події зображені статично. Виокремлюють ліричний («Зіля Королевич», «Недоросток», «В холодку», «У жнива», «Не співайте, півні, не зменшайте ночі» С. Васильченка, «Айша та Мохаммед», «Прощання» Лесі Українки, «В найтяжчу мить» Д. Павличка), трагічний («Зимовий вечір» М. Старицького, «Кам'яна душа», «Будка ч. 27» І. Франка), гумористичний чи сатиричний («На перші гулі» С. Васильченка, «По ревізії» М. Старицького), трагікомічний («Лихо не кожному лихо — іншому й талан» М. Кропивницького, «Придурки» С. Щученко), символічно-алегоричний («Трагедія серця», «Осінь», «При світлі ватри», «Танець життя», «Тихого вечора», «Злотна нитка» О. Олеся, «Ще одна притча про любов...» Лесі Волошин) різновиди»¹¹⁵. «Лексикон...» подає трохи ширшу характеристику, «один з малих, поряд зі скетчем, інтермедією та ін. подібними жанрами, невеликий, як правило, одноактний вірш, чи прозовий драматичний твір. Відмінність від інших одноактових творів полягає в тому, що в ньому подається мистецька мініатюра, начерк, зроблений «з життя». Основою сюжету є певний життєвий епізод, характери персонажів нерозкриті й статичні, бо подані однопланово. Автори створюють невеликі філософсько-ліричні замальовки, свідомо відкидаючи соціальні, політичні проблеми. Та написанні із знанням і розумінням життя, у більшості своїй суто побутові «картинки» ці виявлялися водночас і суспільно-значущими»¹¹⁶.

Ці визначення вичерпно характеризують драматичні етюди і яскраво демонструють походження жанру з вимог модерністської літератури, дублюючи певні їх визначальні риси.

Перш ніж приступити до аналізу драматичних етюдів Олександра Олеся у наступних розділах, необхідно зробити ще одну важливу річ: виокремити їх із

¹¹⁵ Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — Т.1 — С.303.

¹¹⁶ Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 636 с — С.159.

драматичного доробку. До збірки «Драматичні етюди» 1914 року увійшли лише деякі твори: «Злотна нитка», «Тихого вечора», «Осінь», «По дорозі в Казку», «На свій шлях», «При світлі ватри», «Танець життя». Саме їх ми розглядатимемо далі, а також з'ясуємо, чи є драматичними, за визначенням автора, етюди «Юність», «На курорті», «Місячна пісня», і чи можна сюди ж долучити твори без вказаної жанрової приналежності – «Художники», «Меценати і богема», «Над Дніпром», «Трагедія серця», «Буржуї», «Ніч на полонині». Для зручності ця інформація вміщена у Додатку 1. Інші п'єси з доробку Олеся («Хам», «По Мюллеру», «Патріот», «Морока», «Хвесько Андибер», «Буржуї», «Земля обітована», «Вилітали орли») не розглядатимуться.

Отже, XIX століття стало визначальним для розвитку національного професійного театру, попри всі заборони та негативні чинники, утворився, існував та був успішним театр корифеїв. Однак наприкінці вказаного століття та на початку наступного для освіченого читача, глядача, письменника та критика ставала очевидною потреба оновлення драматургічного репертуару. Джерелом став модернізм, який органічно прищепився на українському ґрунті та приніс низку течій. Найяскравішими представниками європейського модернізму називаємо Генріка Ібсена, Моріса Метерлінка та Гергарта Гаупмана, а українського – Лесю Українку, Володимира Винниченка та Олександра Олеся. Варто зауважити, що течії модернізму були взаємопроникними та органічно поєднувалися між собою навіть у творчості одного автора. Ми не можемо назвати, наприклад, Олександра Олеся чистим символістом, Лесю Українку лише неоромантиком, а Володимира Винниченка тільки експресіоністом. Всі вони експериментували і виводили свій власний стиль; торкалися тем, тяглість яких простежується, і додавали ті, яких не вистачало; позбувалися зайвих наслідувань, а ті, що залишилися, свідчать їх про здатність до інтерпретації на національній основі. Тому ми власне не виводимо критеріями для аналізу характеристики кожної з течій, а називаємо загальні риси модернізму в українській драматургії: поява образів-символів;

актуалізація та переосмислення романтизму; звернення до фольклорних текстів та біблійних мотивів; перенесення центру із зовнішньої дії на внутрішній світ; неконкретизованість, розмитість місця та часу дії; узагальненість персонажів; розвиток малих одноактних форм драми, зокрема драматичних етюдів. Всі ці риси ми спробуємо простежити у саме тих творах Олександра Олеся, які власне відносимо до останнього названого у наступних розділах.

Розділ 2. Драматичні етюди Олександра Олеся: особливості модерної форми

У цьому розділі ми аналізуватимемо обсяг драматичних етюдів, форму написання – віршована чи прозова, дізнаємося кількість дійових осіб та як їх називає автор, з'ясуємо місце та час дії. Також звернемо увагу на наявність ремарок та їх роль у тексті. Тобто розділ можна вважати зовнішньою характеристикою текстів.

Почнімо з творів, що увійшли в збірку «Драматичні етюди».

Драматичний етюд «Злотна нитка» [С.87-91]¹¹⁷ написаний віршем, має невеликий обсяг, 5 друкованих сторінок. Дія поділена на 2 сцени (але можна виокремити і 3), які змінюються не то калейдоскопно, то кінематографічно, зміщуючи фокус. На початку вказано таких персонажів: *Три Парки, Жінка в чорному та Дівчинка*. У тексті ми бачимо, що парки виступають як окремі персонажі: *Молода Парка, Середня Парка та Стара Парка*. Репліки двох останніх часто звучать суголосно. Парками у давньоримській міфології називали богинь долі, їхніми грецькими відповідниками є мойри, звернення до яких характерне для модерністів. Спочатку шанували одну парку, унаслідок ототожнення з мойрами їх стало три¹¹⁸. Дія відбувається у безмежному просторі над землею, вказівки на час немає.

Також драматичний етюд має присвяту – «М.Лисенкові», як і вірш-відгук «Умер кобзар, порвалися струни». Композитор помер у листопаді 1912 року, а 14 вересня 1913 року в Полтаві відбулося вшанування пам'яті Миколи Лисенка. Ймовірно, саме до цієї події Олександр Олесь і написав ці твори. «Злотна нитка» виконувалась на громадянській панахиді Лисенка, з яким письменника пов'язували покладені на музику твори його авторства («Осінь віє», «Айстри», «Любов» («О, не дивуйсь»), «Порвалися струни», «На сірій скелі мак

¹¹⁷ Олесь О. Твори: В 2 т. / Олександр Олесь. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — 683 с. — С.87-91. — (Тут і надалі цитуємо за цим виданням, вказуватимемо лише сторінки після твору або цитати).

¹¹⁸ Словник античної міфології / Укладачі І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів, Вступна стаття А. О. Білецького. — Київ, 1985. — 236 с. — Режим доступу: <http://litopys.org.ua/slovmith/slovnm08.htm>.

цвіте», «Прийди, прийди», «Літній вечір», «Гроза пройшла», «Три тости», «Три менти»).

Також у етюді «Злотна нитка» є авторські ремарки. Вони вказують на місце дії, рухи персонажів та музичний супровід, який є композиційним елементом. О.Олійник виводить музику «ніби додатковою дієвою особою»¹¹⁹, з чим не можна не погодитися, оскільки вона надзвичайно точно передає настроєвість, внутрішні переживання, розвиваючи дію. Деякі з ремарок є особливо ліричні і максимально наближені до рівня репліки-підсумку:

«...Обірвалась пісня, і заплакала над співцем рідна земля. Тихо і велично, як клубки кадильного диму вириваються з землі, пливуть і стогнуть звуки похоронного маршу», «Умер співець, але жива його душа – пісня! І вік її – вічність! І ллється вона десь далеко-далеко, наче в других світах, і розказує про свого творця. І вся вона легка і чиста, як голубка біла в синім небі» [С.91].

Драматичний етюд «Тихого вечора» [С.92-100] трохи більший за обсягом, налічує 9 друкованих сторінок, також має віршовану форму. Персонажів лише двоє, *Він* та *Вона*, з вказівкою на те, що вони заручені. Бачимо, що герої особово не визначені, узагальнені, «невідомі душі, що на мить з'єдналися у просторі та часі»¹²⁰. Дія розвивається у формі діалогу, композиція якого «за характером комунікативного спрямування висловлювань, інтенціями суб'єктів мовлення та за деякими формальними ознаками організації мовленнєвих актів складається з п'яти відокремлених паузами образів-переживань, структурованих за принципом емоційно-мелійних сплесків словотворчості»¹²¹. Дія відбувається ввечері (що типово для модерної драматургії), при заході сонця на веранді, тобто у домашньому середовищі. Наявні ремарки вказують на паузи та звуки флейти, не несуть майже ніякої додаткової функції.

¹¹⁹ Олійник О. Кризь шати повсякденності (Особливості символістської драми Олександра Олеся) // Слово і час. – 1904. – № 4-5. – С.19.

¹²⁰ Хороб С. Українська одноактна драма: виміри структури модерністського тексту / С. Хороб // Біблія і Культура. – Чернівці, 2008. – № 10. – С.78-89. – С.88.

¹²¹ Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. – Черкаси, 2009. – 598 с.

Наступний аналізований твір, «Осінь» [с.101-107], вміщує 7 сторінок, написаних прозово. Дійових осіб троє, *Пан, Панночка і Сторожиха*. Тобто герої теж не несуть за собою виразної індивідуальності, хоч і є яскравими, а не розмитими тінями. Дія відбувається в осінню ніч, місцем є «велика, майже порожня кімната... зависання сердитого вітру. Біля вікон хитається сосни, немов припадають до їх» [С.101]. Вітер є наче смисловою частиною *Пана*. Наприкінці твору є розлога ремарка, у якій відбувається безсловесний розвиток зовнішньої дії як продовження внутрішньої. Цікавим моментом є запис третього персонажа: *Сторож[иха]*. У такий спосіб наче ще раз підкреслено загальність рис персонажа, навіть стать якого можна змінювати (що зручно навіть для постановки на сцені).

«По дорозі в казку» [С.6-29], найбільший за обсягом драматичний етюд Олександра Олеся, налічує 24 друковані сторінки. Він складається з III картин. Дія у I картині відбувається вночі у лісі. II картина має прив'язку до того самого місця, але час вже інший - "удосвіта". III картина тж відбувається у лісі, серед великих скель, прив'язки до часу немає. Персонажів троє, *Він, Юрба і Дівчина*. У III картині з'являється четвертий, *Хлопчик*. Автор навмисне не виносить його перед початком твору, щоб підсилити ефект несподіванки у його появі. *Юрба* виступає як один персонаж, елемент, хоч і складається з людей різного віку та статі, оскільки діє єдиноголосом, не містить в собі індивідів, особистостей, її репліки нагадують морські хвилі, дію єдиного організму. З цієї юрби вирізняється лише *Дівчина*, та й то здебільшого лише тому, що вона має значення для *Нього*. У ремарці вказано, що одяг персонажів немає прив'язки до нації і часу. Інші авторські доповнення лише демонструють дії персонажів, не даючи додаткового смислового навантаження. Зміст полілогів у творі «не виводиться з суми значень окремих висловлювань. За своєю поетикою полілог нагадує велику ремарку, умовно розписану на репліки», повторення окремих

реплік нагадують хорові виступи, голос наче існує окремо від суб'єкта.. Мовчання також є значущим у структурі дії ¹²².

Обсяг етюду «*На свій шлях*» [С.122-125] лише 4 сторінки. Він має прозову форму і трьох персонажів – *Чоловік, Жінка і Служниця*. Остання з'являється лише наприкінці твору і своєю появою не додає смислового навантаження. Персонажі типові, позбавлені індивідуальності. Дія розгортається у формі діалогу у великій кімнаті без вказівки на час. Немає ні зав'язки, ні розвитку, ні розв'язки в класичному розумінні. Один уривок. Один кульмінаційний момент. Один діалог. При цьому героїня «звертається, по суті, лише до себе» ¹²³. Ремарок небагато, вони вказуючи на дії, рухи персонажів, одна з них яскраво підкреслює внутрішній стан *Жінки*, але це вже згадаємо у наступному розділі.

Драматичний етюд «*При світлі ватри*» [С. 116-121] вміщує 6 сторінок і теж написаний прозою. Дія відбувається вночі, у будинку, біля якого є сад і фонтан з басейном. Це перший з аналізованих етюдів Олександра Олеся, де персонажі, яких четверо, мають імена: *Марія, Давид, Галя і Андрій*. Водночас вони все одно не є абсолютно індивідуалізованими, а фокус подій зміщено на внутрішньому, трагічна кульмінація є і фіналом, що настає у зовнішньому світі,. Герої казок, які вони розказують, є не окремими постатями, а завуальованими, але легко вгадуваними втіленнями них самих. Ремарок небагато, деякі з них надміру ліричні: «*І здається, від зітхання зашелестіло листя і перепліталися місячні промені*» [С.117].

Прозовою формою написаний наступний етюд, «*Танець життя*» [С.108-115], який має 8 сторінок. Дія відбувається у кімнаті «у вечірній сутіні». Персонажами є *Перший, Другий, Третій, Четвертий брати, Сестра* – всі горбані, а також *Батько*. Мати, яка народжує, знаходиться за кулісами й не

¹²² Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. – Черкаси, 2009. – 598 с. – С.124.

¹²³ Там само.

виступає дійовою особою. *Четвертий брат*, попри те, що перебуває на сцені, весь час знаходиться нерухомо. Дослідники доходять консенсусу в думці, що маріотентковість персонажів у цьому драматичному етюді сягає високого рівня. Дія розгортається у фомі полілогу-дискусії. Ремарки демонструють дії, а також містять дані про звуки скрипки, які лунають за кулісами.

Тепер розглянемо ті твори, яким Олександр Олесь дає жанрове визначення етюда, але не вносить до збірки. П'єса «*Юність*» [С.305-309] має невеликий обсяг, 5 сторінок. Дія відбувається ввечері, у кімнаті. Персонажів троє, *Студент, Курсистка і Степанида*. Персонажі не є для нас безтілесними, деякі риси, пов'язані більше із проблемами зовнішнього світу, а не внутрішнього, стають нам відомі з монологу *Студента* та з його розмови з *Курсисткою*. Попри визначальну роль візії наприкінці твору, він вирізняється з-поміж тих, що втратили до «Драматичних етюдів». Це стосується і твору "*На курорті*" [С.311-319]. Він невеликий за обсягом, але персонажі доволі окреслені, а незавершеність носить інший характер обірваності, наче задумка полягала у створенні об'ємнішого твору, але якісь причини завадили дописати її. «*Місячна пісня*» [С.320-325] теж доволі маленька, персонажів п'ятеро, двоє з яких міфологічні: *Русалка і Фавн*, а також *Професор, Панна та Пан Ян*. Дія відбувається в місячну ніч у старому саду над озером, тобто типово для модерної драми, якою твір і є. Попри це, щодну з названих драм не вважаємо драматичним етюдом

На завершення розглянемо ті твори, які автор позбавив жанрової характеристики.

П'єса "*Меценати і богема*" [С. 280-290] написана у прозовій формі, але попри попри невеликий обсяг не має рис драматичного етюду. Персонажі доволі традиційні означені, фокус дії більше зміщений на зовнішнє, а не внутрішнє, піднято соціальну проблему. У драмі також можна шукати ознаки модернізму, але не в контексті розмови про драматичні етюди. П'єса "*Над Дніпром*" [С. 30-64] уже більша за обсягом, 35 сторінок, і має віршовану форму.

Вона поділена на VI картин. Персонажі доволі означені, деякі з них фольклорні: *Русалка, Оксана, Русалка-ворожка, Андрій, Марина, Дніпро, Кобзар, Русалки, козаки, дівчата, парубки, дядьки, матері, діди*. Дія більше зосереджена на зовнішньому, а не внутрішньому аспекті. Попри те, що твір може містити модерні елементи, загальним враженням він відмінний від драматичних етюдів, тому у цій роботі не буде аналізований.

Драма "*Трагедія Серця*" [С.65-78] має 14 сторінок тексту віршованої форми, тобто невелика за обсягом. Дія відбувається у весняному саду вночі. Персонажів четверо, *Чоловік з Дівчиною*, та *Жінка з Хлопчиком*, саме так, оскільки перша пара так і не перетинається з другою на сцені. Зовнішня дія тут є здебільшого засобом загострення внутрішньої, діалоги сповнені переживань, спогадів, візій. Вважаємо цей твір драматичним етюдом і продовжимо його характеристику у наступному розділі, після чого зможемо дійти до остаточного висновку.

Драма «*Художники*» [С.271-279] незначна за обсягом, написана прозою, складається з двох картин, дія I відбувається в кімнаті, II – у майстерні, час в обидвох випадках неозначений. Цікаво представлені персонажі, які навіть не подані на початку твору, не мають імен, лише ініціали: *О., В., П., Н.К.* Потім ми дізнаємося про декого з них більше, ім'я, вік, погляди. Буденні розмови, що окреслюють їхні погляди, змінюються на глибокі внутрішні переживання. Полілоги звучать як перебивання одне одного, одночасно і доповнення, мов партії з хору. Зовнішнє і внутрішнє тут майже рівноцінне. Все це ускладнює проблему приналежності п'єси до драматичних етюдів. Розглянемо її в наступному розділі, щоб переконатися.

Отже, для драматичних етюдів Олександра Олеся більш притаманна прозова форма, хоча трапляється і віршована, дія розгортається ввечері або вночі, рідше взагалі не означена. Місце дії зазвичай розташоване у просторах дому, що надає інтимності, за винятком «По дорозі в казку» – у лісі, і «Злотої нитки», де простір майже невизначений. Персонажів небагато, від двох до

шести, вони, згідно з визначенням жанру неокреслені, зосереджені на внутрішньому, яке переважно домінує і штовхає дію вперед, чому зовнішній розвиток, виконуючи другу партію, лише допомагає. Зовнішня форма допомагає диференціювати драматичні етюди від інших видів малої модерної драматургії, але у деяких випадках її недостатньо для остаточного висновку. Тоді змістове наповнення, яке ми розглядатимемо у наступному розділі, допоможе вирішити цю проблему.

Розділ 3. Драматичні етюди Олександра Олеся: особливості модерного змісту

Драматичний етюд «Злотна нитка» є своєрідною розповіддю про життєвий шлях митця, який насправді починається ще до народження, у момент, коли кується його доля. Ця дорога не є переліком буденних подій, зовсім ні, власне земний шлях це лише один з етапів. Як ми вже згадували у попередньому розділі, етюд складається з двох сцен, за якими ми слідуватимемо.

Сцена перша коротка. Єдиним персонажем є жінка в чорному, хоча на фоні і сидять три постаті. Звучить пісня туги. Монолог *Жінки* в жалобі – плач чайки-небоги. У цій постаті ми насамперед бачимо не дружину чи матір, а Україну, що втратила співця. Хоча можна й приймати її як сконденсований образ всіх, для кого смерть є справді втратою. Це наче нагадування, що певною мірою ми відповідальні за свою смерть перед тими, хто живе далі.

Сцена друга об'ємніша. На її початку лунає кілька акордів як дихання вихору. Тепер ми спостерігаємо за тими трьома постатями з попередньої сцени, які вийшли на перший план. Це *Парки*, *Молода* сповіщає про народження дитини і запитує, чим наділити душу цього сина. Богині долі дали різне: і сльози, і біль, жаль, скарги, але подарували й прекрасне:

Кинь йому лісів зітхання

Плескіт хвиль, пісні степів,

Фарби радісні світання,

Всю красу майбутніх днів.

...

Хай цвітуть у ньому квіти,

Хай шумлять-гудуть ліси,

Хай лунають заповіти

І великі голоси.[С.88].

Бачимо, що хлопчика наділили незвичайною, творчою долею та талантом:

Простягни в повітря руки,

Полови і позбирай

Всі живі і мертві звуки

І у серце поховай [С.88];

...

В творчій серці вічний рух,

Дивні дива творить Дух. [С.89].

Як невеликий підсумок про долю дитини звучать такі слова *Молодої Парки*:

Серце йому я зі звуків зіткала,

Струни із златної мрії сплела,

Муки, як руки, на струни поклала,

Терном колючим його повила. [С.89].

Звучить світанкова, життєствердна музика. Вона змінюється, і *Парка* вгадує, що ж це лунає: сміх жайворонків, русалки розчісують волосся, жінці жнуть, козацтво виступає? Вона описує, які дива відбуваються завдяки музиці митця:

Глянь – в долинах трави сходять,

Голівки квітки підводять,

Шум ліси, сади заводять.

Глянь – могили задрожали,

Із могил мерці устали,

Сльози, сльози повтирала! [С.89-90].

Молода Парка дивується, хто ж так чарує, а *Стара* їй відповідає, що то кобзар виливає все те, чим вона наповнила його серце. А пісня й далі ллється потоком.

Та час перерізати нитку настав. *Молода Парка* зачарована, просить зачекати пів слова, дати вилити все до кінця, у *Старої* не піднімається рука обірвати ці чари, лиш *Середня* нагадує про час. Настає момент, який можемо назвати кульмінацією:

Сестро, в серці б'ються звуки,

Рвуться мов із ночі в день!..

Ой, не стерпить серце муки

І порветься від пісень!

Дзвін розірваних струн і брязкіт ножиць. Обірвалась пісня і заплакала над співцем рідна земля [С.91]. Момент одночасно обірваних струн і смерті митця наближає цей драматичний етюд до твору Ольги Кобилянської «Valse melancholique». Лунає похоронний марш. А ось наступні рядки вже перегукуються з «Лісовою піснею» Лесі Українки, а саме з знаменитим монологом Мавки («Я в серці маю те, що не вмирає...»): «*Умер співець. Але жива його душа – пісня! І вік її – вічність!*» [С.91]. Тілесна смерть – не кінець. Ще є безсмертна душа, а митець знаходить безсмертя у своїх творах, у пісні, музиці зокрема. Вона звучить, легка і чиста.

Останню сцену автор не позначає як окрему. Але за настроєм ми можемо назвати її третьою: під цю легеньку музику на сцену виходить *Дівчинка в білім*. Вона символічно описує життя композитора як лебедя, акцентуючи на його останній лебединій передсмертній пісні і завершує тим, що «*О вічні співи лебедині*» [С.91]. Сцена чиста, невинна, білосніжна, сповнена спокою і надії. І на завершення ми знову бачимо *Трьох Парок*. Вони прядуть і перерізують,

початок і кінець, безперервність, уроборос, сплетений з ниток. До речі, типово для модернізму є поєднання понять фатуму і смерті ¹²⁴.

Щодо синтезу мистецтв, то про зв'язок з музикою свідчить не лише присвята М. Лисенкові, а й низка інших ознак: віршовано-співані монологи та полілоги, які своїм звучанням близькі до народних пісень; постійний музичний супровід, про що свідчать авторські ремарки, та й сама побудова нагадує кульмінаційні плачі-голосіння, але й ще гуцульські «веселі поминки», разом з гімном життю, підсилюючи контрастність, антитезу радості та журби у людському житті. Завдяки алітераціям та асонансам зокрема, самі слова звучать як музика. Бо хто, як не вона, найкраще розповість про життя та душу композитора?

Герої наступного драматичного етюд, «*Тихого вечора*», сконцентровані не на всіх тих яскравих і різномірних емоціях, згаданих у минулому творі, не думають про творчість як продовження життя після смерті, вони хочуть одного і того ж – спочинку ти тиші. І дають одне одному те, чого кожне з них потребує – надію, радість, спокій. Попри те, що знаються менше тижня, вже є молодим та молодою. Настрій етюд зовсім інша, плинна, плавна, врівноважена, однотонна, що виражається вже у самій назві. М. Євшан підкреслював, що саме такий ліризм, попри брак справжнього драматизму, вдається Олександрю Олесю найкраще ¹²⁵.

Здавалося б ідилічна картина – вечірнє воркування двох закоханих, які нарешті знайшли одне одного. Але сцена отримує поворот: *Вона* несподівано запитує:

Скажи, – я не питаю, –

Вона була вродлива? Дуже? [с.94]

¹²⁴ Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. – Черкаси, 2009. – 598 с.

¹²⁵ Євшан М. Здобутки української літератури за 1911 рік // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К.: Основа, 1991. – С. 278.

На що отримує чесну та відкриту відповідь.

Не так вродлива, як цікава, –

Хоч легкодуха, як метелик [с.94].

Він описує своє кохання як дівчину чарівну, але її сміх як «зневажливий, глумливий, дикий» [с.94], вона викликала в героя роздвоєні почуття: «Її ненавидів я, ганьбив, проклинав, І йшов до неї, і не міг не йти» [с.95]. Такими й були їхні стосунки, вона то прибігала, слухала, наче заглядала в душу, то втікала, сміялася до інших, а з нього глузувала. Апогей настав, коли вони ввечері поверталися додому лісом мовчки. Герой прислухався до лісу, тут характерно для себе автор заглиблюється в надзвичайно майстерні описи природи. Раптово починається гроза і перед читачем постає сцена, яка так стрепенула героя:

І нагло бачимо, як падає сухе,

Столітнє дерево...

Ти коли-небудь бачила,

Як жалібно дерева умирають? [с.96].

Герой бачить у цьому явищі самого себе:

І щось в мені забилося, застогло.

Я думав:

Так мине ще рік, другий,

А може, день, хвилина,

І я впаду, як се зотліле дерево,

І враз зо мною

Завалиться блакитне небо,

Одірвуться з повітря зорі,

Погасне сонце,

І все зіллється з мороком навіки [с.96].

Герой наче усвідомив заклик, який автор висунув у іншому своєму творі: *Лови летючу мить життя!* Він усвідомлює смертність, минущість всього принадного й прекрасного, і себе також, готовий більше не зволікати, а сповнюватися життям та діями: відгукуючись на *«Цілуй, цілуй, цілуй її, знов молодість не буде!»*, герой цілує кохану, шепоче якісь слова, може й божевільні, шалені. На такий шалений вир, виплеск емоцій кохана реагує цілком байдуже:

Я цілував її і шепотів якісь слова,

І говорив їй доти,

Аж доки не почув:

«Здається, вже дощу немає

І можна йти додому»

Так відповіла вона

На тисячі вогняних слів.

...

А вранці бачив я її

В садку на лаві;

Якийсь поет чи скульптор

Тримав її за руку

І монограму власну випікав... [с.96].

Так і завершилося нещасливе кохання:

...Я її з душі своєї вирвав

І кинув псам...[с.96].

Вона заспокоює стривоженого нареченого і каже, що якби його кохана була б іншою, вона сама б лежала у могилі. Героїня прагне поринути у світ мрій, але поміж умиротворених сподівань про краї, яких вона ніколи не бачила, постають спогади:

Мені здавалося,

Що я уже умерла

Так говорив і він... [с.98].

Тепер уже *Він* слухає розповідь героїні. Її кохання приїздило щороку на все літо, але вони бачилися все менше й менше. Вона багато страждала, чекала на зустріч або хоча б лист, але даремно. Проте найнестерпнішим моментом стала мовчазна остання зустріч:

За день перед його від'їздом

Ми стрілися над кручею за містом

Угледівши мене,

Він голову схилив,

Постояв, повернув

І зник, розтав в тумані [с.99].

Ця подія була для неї такою нестерпною, що викликала думки про самогубство як спосіб позбутися страждань і здобути забуття чи й навіть щастя:

...Дивилася в яр і думала,

І бачила в яру, на дні,

Якусь щасливу дівчину...

В глибокім сні вона лежала,

Спокійна і байдужа [с.99].

Особливістю етюдів є те, що ми так і не дізнаємося у який спосіб *Він* врятував *Її* від цього кроку, бачимо лише наслідок і всі емоційні перипетії, які довелося вистраждати героїні. Її історія відболіла, та ще не забулася, про це свідчить такий момент:

«Давай умовимось

І раз назавжди:

Як ти вночі почувши звуки флейти,

Знай: я хочу бачити тебе і жду» [с.96].

Героїня розповідає про ці адресовані їй слова і чує звуки флейти... Знову спостерігаємо роль музики як засобу, що немов поєднує різні часопросторові картини і підсилює почування героїв.

Характерним для драматичного етюдів, як і для творчості Олександра Олеся загалом, є заглибленість героїв в їхні емоції, настрій, почуття, погляд та акцент всередину себе, а не на зовнішні обставини. Всі події, що про них *Він* та *Вона* розповідають немов на сповіді, подані з точки зору суб'єктивних відчуттів, що вони породили в душі оповідача.

Етюд візуалізується як діалог двох втомлених душ, які розуміють одне одного, знають, приймають минуле кожного з них, воно їх поєднує, а не розділяє, герої рівні одне перед одним. Між ними немає того пристрасного почуття, але вони можуть дати іншому все вищесказане. Розвиток дії плинний, неспішний. Колишні страждання не порушують спокою вечора.

Етюд «*Осінь*» можна назвала історією шаленої любові з елементами романтизму: осінь, ніч, вітер, передчуття лиха, чари. Твір легше адаптувати на екрані, аніж на сцені, саме через закулісний момент кульмінації.

Твір розпочинається зверненням *Сторожихи* до *Панночки*, яка несподівано приїхала, одразу ж спрямований на розлогий опис природи, вітру, який у розповіді виразно персоніфікований. Угадується передчуття чогось лихого: «*Він завжди віє, коли тяжко буває у мене на душі, він завжди віщує*

щось недобре» [С.101]. Це відчуття не зникає, навіть коли риторика переходить на веселішу ноту: «пташечка-щебетушечка», «весело-весело», «на її личеньку».

Далі *Панночка* просить не впускати нікого, особливо того чоловіка, що приїздив влітку з рушницею. *Сторожиха* запевняє, що брама зачинена на заціпку. Тим поява *Пана* виглядає ще містичніше. Знову вчуваємо лихвісні нотки у розмові жінок: «*А я вийшла, хотіла вітер одвернути, та й не встигла, ви приїхали. Тепер витиме, спати вам не даватиме. О, що для нього брами, баркани? Коли йому треба, він перелетить через гори, через море»* [С.102]. З цих слів бачимо, що і *Сторожиха* не така проста служниця, вона має й іншу,

більшу силу. Тривога нарастає: «*Змарніло твоє личенько, очі позападали»* [С.102] – здається, саме так виглядає людина, яку мучить зла сила; «*Ох, панночко, тут не заснете! Тут прилетить вітер і почне битись об вікна і вити, як голодний звір. Від нього не сховасишся, він знайде під землею і пролізе в саму душу»* [С.102]. Виє вітер, щось стукотить у двері – з'являється *Пан*, наче сам він вітер чи злий дух: «*Про вовка промовка, про вітер говорили, аж ось і пан»* [С.102]. Чи то так *Сторожиха* натякає на вітряну душу гостя?

Панночка намагається прогнати *Пана*, але він вперто відмовляє, у його словах окрім наполегливості також вчувається зловісність і відчуття фатуму: «*Звідси, з лісу, немає дороги»* [С.102], «*Тільки мертвого можуть винести мене з цієї кімнати. Тільки мертвого»* [С.103]. *Пан* зізнається в любові, але любить він й іншу, а *Панночка* не може брати чужого, просить покинути її і більше не мучити.

Входить *Сторожиха* і зауважує, що вітер ущух, наче «прислухається до чогось», та згадує, коли ще був такий: «*В ту ніч, як умерли пані, він зірвав половину даху»* [С.102], що знову підштовхує до думки про трагічний фінал. На що *Пан* відповідає, що «*Тепер скрізь і вітер, і осінь, бабусю!»* [С.103]. Під цими словами розуміємо не пору року, а неспокій, смуток, гнітючу сірість.

Несподівано *Пан* заявляє, що хоче купити це місце. Після цього краще розкривається особистість самої *сторожихи*: «*А мене вигнати в ліс?! Раніше, ніж я умру, ніхто не купить цієї хати. Тут...нечиста сила живе! Щоночі*

стукає палицею. Ха-ха-ха! Налякала? Не бійтесь, пане, нечиста сила хоч і є, а мене брોїться. Таке слово знаю. Скажу і щезне! А ви, пане, і не думали?» [С.104]; одного разу її обпоїли квіти, вона заснула і не постелила постіль гостю, *«Вранці я потоптала квітки і вже ніколи не спала!»* [С.104]; *«Вартувала! Вартувала спокій своєї панночки. Прислухалась до ночі, одвертала вітер, зачиняла на ніч пса, щоб не збудив її»* [С.104].

У моменті, де *Сторожиха* розповідає, як оберігає *Панночку*, віднаходимо вияв любові, яка оберігає і водночас лякає, божевільної, жахливої, нестримної. У контексті фіналу етюду задумуємося, чи то справді *Пан* – нечиста сила, а *Сторожиха* знає слово, чи то їй вдалося прогнати вітер, чи любов, яка схожа на любов матері до дитини, здатна на все, чи то лише страшний сон...

Те ж, що відбувається між *Панночкою* і *Паном*, той любовний трикутник, де присутня його інша жінка, є прикладом любові, яка може принести лише страждання і муку. *Панночка* бере на себе роль рятівниці, але зазнає невдачі і страждає: *«Ти хотіла відродити душу! Засвітити передо мною новий світ, взяти мене з дороги Смерті і повести на дорогу Життя?!...»* [С.104];

«– Я хотів, але не вірив...

– І сам убив мене, мою віру...Мертві убивають живих.

– Ти казала – життя сильніше смерті. І я хотів тобі повірити...

– Так, життя сильніше смерті, але для сильних. Ти не сильний» [С.105].

Ця любов трохи шалена й схожа на одержимість, хоч, можливо вона майже завжди буває такою:

«–... Де б ти не була, куди б ти не сховалася, я найду, я відишукаю тебе. Ти все для мене. Все. Половина світу. Хто сміє одняти тебе у моїх очей, у мої думки, серця?

– Як я ждала сих слів від тебе і як пізно їх почула» [С.105].

Автор зосереджує нашу увагу на моменті, коли *Сторожиха* заносить чоловічий перстень, що його загубив хтось жонатий чи заручений і демонструє (наче знала наперед), що прикраса належить *Панові*. Чому на цьому моменті? Можливо саме він став вирішальним для рішення *Сторожихи*. Дослідники

протиставляють двох цих персонажів етюду з декількох позицій. По-перше, за Зборовською це опозиція маскулінне – фемінне. По-друге, зважають на аспект мовлення. У *Сторожихи* воно насиченим міфологічним субстратом, ритмізовано як верлібр, а в *Пана* прозаїчне. Цікаво, що запитання «Горить? Ще не погасло?» – має переносне значення щодо почуттів закоханих¹²⁶.

Кульмінаційна сцена, вона ж розв'язка, наче кадр з театру тіней або ж кінематографу, навіть чимось схожий на відомий момент з фільму «Психо» Альфреда Гічкока. Вона передається у ремарці, а не озвучена у мовленні персонажів, а тому «виникає ефект присутності імпліцитного автора. Фантазмагоричність цього візійного дійства, що розгортається уві сні Панночки, має і певне гротескне забарвлення, оскільки залишається загадкою: чи здійснює Сторожиха вбивство чи це лише підсвідомі інтенції відпочиваючої Панночки. Згідно з естетикою символістської драми сон як ірреальний простір накладається на дійсність і виступає вже як здійснений в реальності»¹²⁷:

«Панночка хотіла роздягтись, але не роздяглась, переставила свічку, підійшла до вікон, попробувала, чи міцно зачинені. Погасила свічку. Із вікон полилось місячне срібно-синє сяйво, із погасаючого коминка – червоне. Хтось підійшов до вікна і заглянув в хату: видко голову Сторожихи. Тиша. Десь стукнуло. Відчиняються двері і входить Пан. Довго стоїть в нерухомості і нарешті йде до ліжка. За ним, як тінь, з піднятою рукою, з ножем в руці крадеться Сторожиха. І чим ближче він до ліжка, тим ближче до його Сторожиха. Погасло в коминку. Стало темно. Пан наблизився до ліжка» [С.106].

Елементи візії у творі представлені не спогадами, а наче нашаруванням світлів, що ускладнює диференціацію реального та уявного, особливо зважаючи на те, що переживання героїв є більш реальними, аніж події.

¹²⁶ Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. – Черкаси, 2009. – 598 с.

¹²⁷ Там само.

Драматичний етюд *«По дорозі в казку»* є чи не найвідомішим в доробку автора. Зустрічаємо його порівняння з поемою *«Мойсей»* Івана Франка, оскільки в обох творах порушена проблема взаємодії лідера та суспільства, віри та зневіри, місце мети в житті людини. Також простежуються спільні риси з *«Сліпцями»* Метерлінка.

На початку етюду ми бачимо різноголосу *Юрбу*, яка, однак виступає єдиним цілим, оскільки різноманіття думок не нівелює невиразності: хтось готовий змиритися з вічним скитанням лісом і вважає, що *«Привикнути до всього можна»* [С.6] і намагається пристосуватися, хтось просто нарікає й перераховує проблеми й, керуючись страхом, відмовки, щоб не рухатися далі, хтось невдоволений і хотів би іншого. Так зачіпається проблема різних цінностей, навіть світоглядів, характерів, що далі розвинута в діалозі з *Дівчиною*. Там є і жалість, і розуміння власної слабкості (але лише в традиційному значенні фізичної сили й уміння пристосуватися), і суперечка щодо того, що потрібно людині в житті, яка розпочинається згадкою про обранця *Дівчини*, швеця, який, на відміну від *Нього* може їй щось дати, ось наприклад чоботи: *«А ти? Ти б що мені зробив? Ти так, як вітер! Сьогодні – тут, а завтра там», «...не всім орлами бути!», «Зате сидіти є де. Тепло. Тихо»* [С.8], Він на все це має свою думку: *«Орли літають над землею, орли з-під хмар клекочуть і, наче дзвоном, клекотом до себе кличуть. Одних з землі здіймають, другим запалюють серця, на третіх жах наводять!.. Твій швець не був ніколи в небі, твій швець нікого не здіймав з землі угору, нікого і не кликав...», «Коли б могла ти глянути в душу,.. Яке там пекло! А скільки всі оці, що завжди сплять, накидали каміння в неї!», «Їм очі зав'яжи на цілий рік, вони мовчатимуть, аби їм хліб було дістати можна вільною рукою»* [С.8]. Остання цитата надзвичайно промовиста у контексті подій 20-х років минулого століття, коли соціальні ідеї у баченні людей перемогли національні, що у підсумку призвело до багаторічної залежності.

Врешті, доленосне рішення прийнято, *Він* іде шукати дорогу, «*Я, не знайшовши, не вернусь. Знайти я мушу. Душа болить. Я більше тут не можу жити. Тут можна одуріть!*» [С.9].

Етюд дає можливість простежити, як змінювалося ставлення юрби до *Нього* від самого початку і аж до фіналу: насмішки, його вважали слабким, скиглієм, боягузом, дурнем, з якого можна лише посміятися. Тут піднімається і глибша проблема, кого у суспільстві прийнято вважати дурнем чи божевільним: «*Багато треба людям, щоб сміятись! Піти не так, як ходять люде, або зробити не так, як роблять всі, – то й осміять тебе готові!*» [С.10] (Серед сучасних творів, така проблема, серед інших, піднімається у «Солодкій Дарусі» Марії Матіос). У *Дівчини* герой на цьому етапі викликає лише жаль. Коли *Він* іде на пошуки стежки, то повертається вже цілком іншою людиною. Та впевненість, що поволі проявлялася у суперечках, досягла епогею. Перед юрбою визріла чітка постать лідера. Вже не має значення, що є старші за нього, його слова дають людям надію і вони хочуть, щоб він говорив і далі. Більше того, люди вірять в те, що *Він* каже, вони вірять *Йому*, вони вірять в *Нього*: « – *Якою міццю дихають слова! – Він не злякається!*» [С.15]. Змінюється риторика героя, він сам впевнений у своїх силах: «*Розбийте груди і серце викиньте моє голодним псам, коли я світло дня не вглежу*» [С.15]. Юрба забуває, що кожен з них сам нещодавно глузував з героя і змушує замовкнути тих, хто про це нагадує. Навіть *Дівчина* сумнівається, чи це він, чи хто інший. Раніше його сльози були причиною сміху. Тепер натовп знаходить для них достатньо виправдань. Усі йдуть за *Ним*, їх сотні, тисячі, «*вони на милі розтяглися*» [С.18]. *Йому* приписують надлюдську силу, одні вважають демоном, інші – пророком; люди впевнені, що *Він* вже бував у казці і впевнені, що знає, куди веде. Найвище піднесення – увінчання вінком з червоних маків, тих самих, що мов кров, тих самих, що, згідно з історією, показують дорогу в Казку. Але в тому вінку є ще й терен, що впирається кігтями в голову. Натовп співає осанна, возвеличує, перед нами біблійний образ, але швидше Ісуса Христа, аніж Мойсея.

У третій картині Він зовсім інший, блідий і стомлений. *«Я довго думав. Думки ж – вампіри: із мозку смокчуть кров, і через те блідий і виду мене, може. Недавно я боровсь з ведмедем. Єдина мить, і я лежав би на землі, розірваний на шмаття. Єдина мить!.. Я подолав ведмедя. Але...єдина мить...»* [С.23]. Він більше не впевнений у своїх силах. І наче мимоволі, побіжно запитує співрозмовника, коли вони вийдуть з лісу. *«...мені хтось немов камінь наложив на плечі. Я далі йти уже не можу. Я упаду, я падаю...Я ляжу, я стомивсь...»* [С.23]. Раптом він помічає дерево, біля якого був вчора, прохоплюється і одразу ж замовкає. Тим часом чутки про те, що Він запитував в іншого про час їхнього приходу до мети розноситься серед людей. Корона загублена, знову лунає злорадний сміх, чи то лише вчувається... Юнак вже не впевнений, чи все це насправді, чи дійсно люди йшли за ним, таким слабким, чи лише глузують. Навіть вінок із квітів вже неможливо сплести, ламаються стебла, облітають пелюстки. Дівчина пригадує йому його вчинки й міць, це надає сили. Їх майже достатньо, щоб упокорити гнівний натовп. Але виступають сльози, які юрба сприймає за слабкість. Знову глузливий сміх, а далі – одне за одним вони заперечують, що йшли за Ним. *«Так ви не йшли за мною ? Ні? Так я не вів вас?! Ні?!! Я божевільний?!»* [С.28]. Ті, хто вчора возвеличував, сьогодні примусили вважати Його самого себе несповна розуму, закидали дрючками і камінням.

Фінал відкритий, ми не знаємо, чи увійде герой в Казку, чи загине на її порозі. Знаємо лиш, що решта так і не дізнаються, як близько вони були до мети. Відкритим лишається і питання, як трактувати таке завершення: нагорода чи покарання героя, чи може покарання безіменної юрби?

Саму Казку можна вважати узагальненим образом і кращого життя, і просто мрії, що стала ціллю. Якщо розглядати її як ідеальну країну, то це утопія, що стала б розчаруванням (схоже до «Сонячної машини» Володимира Винниченка). Але і для Нього, і для юрби, Казка, це щось краще, ніж у них є, це життя, а не виживання. *«А це...життя хіба? Хіба я про таке життя раніше марив?»*, *«Це не життя – прокляття! Тюрма якась! Печера»* [С.11]; *«Життя*

було для нас повільним умиранням. Родились ми на те, щоб в той же день почати умирати, бо смерть була для нас не гірша від життя» [С.16]. І вже сам лише рух до цієї мрії робить їх живими: «І я горю. Душа моя, що мерзла в холоді життя, немов одтала, і з-під снігів її пробились трави» [С.20]. Ми не знаємо, виживе Він, чи загине, бо все оповила темрява, але ціль себе виправдала. Герой покинув страх, вийшов на шлях і зміг побачити, що те, для чого все це, не даремна вигадка. «Згоріть в житті – єдине щастя!» [С.20] каже Він на початку шляху, і він щасливий, що жив. Панченко вважає його долю трагедією людини, «на яку життя поклало безмірно тяжку ношу поводити маси, щоб потім, коли мета вже буде досягнута, залишити вчорашнього «пророка» і «вчителя» самотнім і забутим ¹²⁸, а Филипович називає його мрійником, що оминає життєву дійсність і тому зазнає невдачі ¹²⁹. Хороб ж вбачає причину невдачі не у втомі чи зневірі юнака, а в зміні настрою юрби, яка може бути такою ж жорстокою щодо наступного поводити ¹³⁰.

У драматичному етюді «На свій шлях» перед читачем розгортається коротка замальовка з життя пари. Ми наче гуляємо ввечері вулицею і ненароком заглядаємо у вікно, звідки чути голоси й видно тіні у вікні. Ще невідомо, чи це лише закохані, чи подружжя, яке давно разом. Хоча, далі схилиємося все ж до другого варіанту – жінка каже, що минуло вісім років.

Замальовка(поки що так) демонструє нам водночас драматичну, заледве не трагічну, але водночас і модерну картину. Перед нами жінка пакує свої валізи і йде від чоловіка. Причина цьому далеко не банальна: ні, вона не розлюбила і тим паче не полюбила іншого. Вона йде від чоловіка, бо загубила саму себе у їхніх стосунках, усвідомила свою «духовну смерть»¹³¹: «Так, я іду,

¹²⁸ Панченко В. Сторінки української драматургії перших десятиліть ХХ віку // Володимир Панченко. Магічний кристал: Сторінки історії українського письменства. – Кіровоград, 1999. – С.161.

¹²⁹ Филипович П. Олесь // Филипович П. Літературно-критичні статті / П. П. Филипович. — К.: Дніпро, 1991. — С. 196-218. – С.206-207.

¹³⁰ Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ — початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с. – С.228.

¹³¹ Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. – Черкаси, 2009. – 598 с.

щоб відшукать себе колишню. В мені, здається, не лишилося свого нічого. Усе полонено, заповнено тобою. Я думаю, як ти, ненавиджу й люблю, як ти ненавидиш і любиш» [С.123], «Я стала дзеркалом твоїм»[С.124]. Перед нами цілковито модерна жінка. Вона не має нічого проти стосунків, але каже, що «крім любові щирої, глибокої, палкої, єсть інші зорі. Які зовуть і ваблять душу...» [с.122].

Проблема, що постає перед парою, була модерною у часи Олександра Олеся, але залишається актуальною і зараз. Закохані, подружжя переймають інтереси, звички, вподобання та погляди одне одного, це природньо. Але неправильно і згубно розчинятися одне в одному, переставати бути окремими особистостями. Вже те, що жінка замислилася над цією проблемою, виявила й обдумала її, свідчить про розширення, модернізацію її мислення. Проблеми подружжя перестали бути лише побутовими, приземленими.

Відкритими залишаються такі питання: чому жінка не сказала про це раніше та проблема реакції, розуміння чоловіка.

Чоловік сам запитує, чому ж жінка не сказала йому про свої відчуття раніше? Вона відповідає, що прислухалася, питала себе, що це. І зрозуміла, аж коли «вгледіла саму себе в труні». Тобто тоді, коли пізно було щось змінити діалогом. Можливо, вчасне розуміння процесів своєї душі та свідомості, виявлення проблеми ще тоді, коли її можна вирішити не так радикально, розмовою, поступками, вчинками – це наступний рівень розвитку, герої ще не здатні на це.

Неоднозначна і реакція чоловіка. Те, що це інший тип особистості, ніж чоловік у творах ранішого періоду, свідчить те, що він не стримує свою дружину, насильно не змушує залишитися з ним. Також він щиро прагне зрозуміти мотив жінки, хоче все виправити, готовий змінитися. Але він не може зрозуміти, що вихід, який вона пропонує, чи не єдиний. Якщо вона залишиться – цілковито помре як особистість. Найкраще, що він може зробити, це дати те, про що жінка просить – «Волі...єдиної я волі хочу» [С.122]. Тому і намагається

викликати ревності до когось, кого він може зустріти й полюбити, поки її немає, щоб переконати залишитися. Його почуття щирі, він ще сподівається, що все це сон чи жарт. Але почуття замало, потрібне ще й розуміння.

Фінал, попри наче очевидне – жінка йде, залишається відкритим. Чи зможе вона відродити себе? Чи вже втратила безповоротно? Чи навчиться жити й бачити світ не так, як чоловік? Чи повернеться вона? Чи зустрінуться вони знову? Чи у зійдуться й приймуть одне одного новими? Етюд мовчить. Лише знаємо, що Жінка таки вийшла на свій шлях.

Драматичний етюд модерний і за змістом, і за способом його подачі, він переосмислює ту проблему, яка неодноразово вже зустрічалася в українській літературі і подає нове трактування. Цікаво, в Олександра Олеся чоловік і жінка міняються усталеними ролями – чоловік, а не жінка спрямовує свої зусилля на збереження сім'ї, близькості, (порівуючи зі стосунками героїв у Винниченковій п'єсі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»)¹³².

Героями етюду «*При світлі ватри*» є дві абсолютно не схожі пари, але водночас кожен знайшов собі людину під свою натуру. І *Галя*, і *Андрій* легкі й веселі, наче співають життєствердний гімн любові: «*Ось розкладемо ватру, посідаємо навкруги і будем розказувати казки. Чудесні казки! До самого ранку! Ех! Життя не повертається! І коли воно не дає щастя, то мусимо самі взяти у його*» [С.117], «*Не треба робити з життя якоїсь інквізиції. Хочеш – візьми, не хочеш – кинь. Треба жити повно! Треба любити радісно! Правда, Галю?! Так, як ми з тобою...а не так, як інші...Ех, та хіба вони знають, що таке любов! Любов – келих вина. Налий і пий його! А по-їхньому, любов – якась страшна хвороба, від якої вони ледве ходять, ледве дихають. Вони навіть не знають, що таке любов. Любов – се бузовий куц, на якому співає соловей!*» [С.119]. Стосунки ж *Марії* та *Давида* інші, складніші, у них не тільки радість, а й страждання й недовомки: «*Ти...любиш його? (Пауза). Він тебе любить? (Пауза). Він знає, що ти любила другого?!*» [С.116]; «*Прислухається і чує гомін*

¹³² Хороб С. Драматичні етюди Олександра Олеся: символізм і театральність / С. Хороб. // Studia Ucrainica Varsoviensia. Literaturoznawstwo i kulturoznawstwo. – Warszawa, 2016. – №4. – С. 463-473. – С.470.

копит. Розцвітає, очі її запалюються і враз: сльози, ридання» [С.117]; «На ганок виходить Марія, простягає руки. Давид швидко іде до неї назустріч, але спиняється і спокійно подає їй руку» [С.118];

«— О, як я вас знаю, як вас знаю! Здається, в вашій душі немає ні одного куточка, Якого я не бачила, не знала!

— А я вас не знаю! Зовсім не знаю! Чужа ви мені! Ваш образ мені безмірно рідний, а душа чужа. Я боюсь її, як...гадюки!

...

Так вона для мене, як темна ніч, що заховала усі тайни від мого ока, завісила безодні і скелі. Ідеши і не знаєши, де упадеши, де розіб'єши свою голову.

— Ні, Давиде, помиляєтесь, помиляєтесь, я з вами щира, як ні з ким.

— Тепер?

— Як ні з ким не була ніколи...

— Як ні з ким?! (Схоплює її за руку, довго дивиться на неї). Квітка, яка береже на устах своїх отруту...

— Давиде! Яку?

— Минуле...» [С.118].

Зображенню різних людей, з різними характерами, і казки вони розказують теж не однакові. *Андрій* розповідає про юнака, який хотів, щоб його полюбили за славу, і не зміг прийняти почуття дівчини, яка любила його «за смуток». Чому? Певно, бо то було не те, що він шукав. *Давид*, а потім підхоплює і *Марія* розповідають наче власну історію: молодий митець слухав на балу музику і марив образами, коли побачив вродливу панночку, яка подарувала йому усмішку, «за яку можна віддати все» [С.120]. Юнак розбудував у своїй душі палац, але він розсипався, коли панночка подарувала таку ж усмішку іншому. Наступна частина казки — діалог між *Марією*, що розказує історію від імені панночки, і *Давидом*, чиїми устами промовляє митець. Це не просто казка, це

діалог між персонажами, де вони чесно розмовляють одне з одним про почуття. Можливо, навіть вперше: *«І уgliedіла панночка, що її любив той, про кого вона не сміла навіть думати. І зрозуміла панночка, кого вона втратила, і розшукала того майстра, і схилилася перед ним на коліна... Але встав поет і відійшов з погордою. І схопилася панночка за серце, але не могла його втримати і стали струни жалібно рватись...і порвались. Захолола кров, застигло серце, мертвою пішла панночка і жила мертвою все життя»* [С.120]; *«Я забув раніше сказати, що панночку покинув пан, і вона стала шукати забуття. І схотіла свої рани загоїти новою любов'ю, любов'ю поета. Все вона віддала минулому. Не лишилось на ниві ні одної квітки, всі зірвала, всі однесла на могилу. І з душею, повною холоду, і з душею, повною відчаю, вона прийшла до поета, щоб зогріти свою кров і душу. Нічого не сказав поет і вона вернулася ще більш самотня на труну з минулим. О, то не в її серці рвалися струни, а в серці поета»* [С.121]. Обоє зранені, вони не змогли загоїти ране одне одного.

Цілком театральню звучить остання репліка Давида: *«Коли ранена любов задихається в серці, вона розриває його і сходить червоною кров'ю. Мовчазна живою, мертвою вона говорить сильніше від грому!»* [С.121].

Казка в цьому етюдї є не лише моментом самовираження героїв, а й елементом візії, власне не однієї, а кількох окремих, у творі. Власне герої почергово підхоплюють візії одне одного.

Етюд, що називається *«Танець життя»*, і справді таким є: поєднує в собі потворне і прекрасне, надію і розчарування, сподівання і заздрість, страждання і спрагу життя. Основною його рисою є постійна антитеза. Перед нами розгортається цілком побутова лише на перший погляд ситуація: сім'я, чотири брати і сестра, чекає на поповнення. Але ось у чому незвичність: всі вони горбані.

Розпочинається етюд діалогом-дискусією Першого та Другого брата. Перший брат розповідає, у якому стані перебуває їх Батько: *«Я ніколи не бачив його таким страшним і дивним! Його обличчя перекошене жахом, а очі*

світяться чимсь невимовним. Здається, чорна, як ніч, скорбота злилася з ясною. Як сонце, вірою, покинула свої таємні оселі, спинилася в очах і застигла в німім крику, в німім благанні... Так молитися може лише той, хто висить над прірвою» [С.108]. Йому здається, що батько вірить: ця дитина народиться здоровою. Образ цього ще ненародженого немовляти асоціюється з останньою надією і останнім шансом. Другий брат не сповнений такого оптимізму: «Першим проблеском його свідомості буде думка, що він не такий, як люде. Перша його радість буде отруєна смутком, вірна – відчаєм, а гідність – глумом або співчуттям до каліки. Перше слово, яке він почує і зрозуміє, буде «нещасний» [С.108]. Це те, що він, що всі вони, переживали у своєму дитинстві, яке іронічно називає «золотим».

Далі їхній діалог розкриває перед нами ще одну трагічну картину страждання та надриву: «Найлютіший звір ніколи не буває таким лютим. Він нічого не міг говорити і тільки дився кудись вперед себе, і здавалось, перед його поглядом падали мури, провалювались гори, зникали обрії і давали йому дорогу... І тільки тоді, коли заплакала скрипка, я зітхнув вільніше, наче з мого горба скотились тисячі скель» [С.109]. Далі дізнаємося і причину: «Та, яку він любив мовчки і здалеку чотири роки, відповіла йому, що не може бути його жінкою. Се сказала вона на концерті після тріумфу. Він порвав струни і вийшов на естраду блідий, як смерть. Він більше не міг грати. А коли сотні голосів заревли, як звірі, він переміг себе і заграв на двох струнах так, як ще ніколи не грав доти. Крізь мертву тишу я дивився на його, і в той час, здавалось, у його не було горба» [С.109]. Тут бачимо перетин мистецтва слова і музики, взаємозв'язок другого з життям людини. Епізод нагадує кульмінацію новели «Valse melancolique» Ольги Кобилянської. Лише, як вже знаємо, герой залишився живий і все ще знаходить розраду в музиці.

Потім вперше зустрічаємо першу, і єдину, маленьку згадку про матір, в чийх очах «стільки розуму, смутку, і глибокої, непереможної віри в життя, мені так легко і радісно стає на душі» [С.109]. Але опис закінчується несподівано: «І в той мент я, може, хотів би, щоб наш маленький брат

народився на світ калікою» [С.110]. Дивне побажання, чи не так? Другий брат знаходить цьому таку причину: *«Коли б він родився здоровим, се зробило б його самотним серед нас. Ми, може б, його зненавиділи, як голодні ситого»* [С.110]. Цікавий парадокс: якщо дитина народиться здоровою, то буде чужою у сім'ї, а якщо з фізичною вадою – стане білою вороною у суспільстві і пройде ті ж випробування, про які розказували брати. Можна вести мову про двопланову будову світу в етюді, розглядаючи зовнішнім світом ц формі уявлень та спогадів горбанів та вузьким, обмеженим світом родини горбанів ¹³³.

Перший брат стверджує, що він страждатиме у будь-якому випадку, але це вписується у його філософію життя: *«Тільки той, хто страждав, пізнав світ і поділив тугу його Творця»* [С.110] (у його мовленні впізнавані алюзії з філософських праць Шопенгауера¹³⁴). Кредо ж Другого брата цілком інше і схоже на гасло самого автора: *«Жити я хочу! Радості, боротьби, любові. Взаємності роботи! Я хочу цвісти, як цвіте усе весною, любити, як любить все в природі, і розлучитись з нею і з життям, як з молодого, як з келихом допитого вина! Я хочу земних радощів і не вимагаю ніяких нагород після життя»* [С.110]. Бачимо не просту побутову суперечку, а глибоку дискусію що стосується якщо не сенсу життя, то принаймні його змісту.

Діалог перериває поява *Сестри*, у якій, здається, втілене все прагнення автора до прекрасного й поетичного. Її мова натхненна і красива, розповідь далеко не приземлена, вона наче зливає душу з природою воєдино, у її устах процес зрізання квітів набуває глибшого сенсу, вони померли тоді, коли спали, а отже не усвідомлювали й не страждали. Діалог про зрізані квіти продовжує попередню тему про життєве гасло й зачіпає наступну проблему: як ж краще його завершити? Образ Сестри нагадує нам чи то невинне дитя природи, чи якусь з античних богинь, якби вони були позбавлені підступів і чар. Вона добра

¹³³ Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. – Черкаси, 2009. – 598 с.

¹³⁴ Там само.

і невинна, пам'ятає, що життя коротке і по-особливому сприймає поповнення в сім'ї: *«Народиться на світ душа, щоб перейти його довгий шлях і допомогти в дорозі другим душам»* [С.111]. Сестра вважає, що треба радіти, і вже написала веселий таночок, а брат навіть гратиме разом з нею.

Коли Сестра виходить, Другий брат зауважує, що врода є її прокляттям і тільки посилює її смуток. Ось яку історію він розповідає: *«Пригадую, колись вона сиділа і шила біля вікна. І хто тільки проходив мимо, вертався назад і дивився, вражений красою, в не міг відірвати від неї очей доти, доки вона не вставала і не показувала свого горба...І коли б ти бачив ту огидливість, з якою одвертались від неї і швидко проходили далі, ти вибіг би з хати, щоб їх подушити!»* [С.111], *«Вона кожного разу усміхалась тихо і лагідно, як усміхається той, кому буває ніяково за другого»* [С.111].

Попри все, дівчина ступає земним шляхом легко, несе втіху, позбавлена образ і гадаю, Перший брат правий, вона не вміє проклинати: *«В ній наче втілилось само життя, прекрасне і гідке, ніжне, як колискова пісня матері, страшне, як злочинство, огидливе, як страховище»* [С.112]. І хоч ці слова звучать жорстоко, в них вкладено більше гіркоти.

Суперечку про те, що і навіщо дало цій дівчині життя, перериває поява Третього брата, який просить припинити розмови, від яких хочеться розбити голову, і не засмучувати батька, який ось-ось прийде. Раптово, після паузи, він вигукує він із запалом пропонує святкувати: *«Сьогодні однією калікою збільшиться на світі. Збільшиться на землі одним нещасним. Вина! Вина я хочу!»* [С.112]; *«Давайте вискалим свої зуби і плюнемо непереможним сміхом в саме життя! Вина!»* [С.113]. Три брати святкують, входить сестра і повідомляє, що їхній найменший брат також каліка, але й вона думає, що батькові приємно буде бачити їх радісними, не вбачає у святкуванні нічого злого. Наступна частина етюду нагадує шал, що розпочинається зі слів Третього брата: *«Вип'ємо за горбаня, за брата! Він не покинув нас, він прийшов поділити наше горе! За його!»* [С.113]. Лунають тости, за сестру, за життя, за

радощі і муки, за людину, за карнавал, агонію і Хама, аж поки сп'янілим не хочеться музи. Сестра грає, брати танцюють, *Четвертий* встає, регоче і починає плигати. До кімнати заходить батько, з жахом зупиняється і падає. Що це за видовище? Танець життя, чи шал блазнів, жах Вальпургієвої ночі? Що вони святкують? Народження дитини чи її нещастя? Цей танець можна розглядати по-різному, і як засіб подолання відчаю, знак «злиття вічного і тимчасового, тілесного і духовного, піднесеного і низького, людського і надлюдського, він вивільнює у горбанів надлюдську волю до життя, що і знаменує момент трагічного пізнання ними сенсу життя»¹³⁵, і як компенсацію їх зовнішню потворність, і як втечу у світ мистецтва, і протест проти норм світопорядку, уявлень про людську красу¹³⁶.

В етюді *«Трагедія серця»* події розгортаються навколо звичної для читача теми – любовний трикутник, дівчина, чоловік та його дружина із сином. Але увага зосереджується не на діях, а на почуттях героїв, навіть їх передчуттях.

Розпочинається твір ідилічною картиною ночі: тиша, спокій та сні. Але *Чоловікові*, попри те, що з ним спокійна, як ця ніч, *Дівчина*, примарюється інша картина: його дитини й схилої матері. Діалог героїв глибокий, між ними міцний психологічний зв'язок, теми небуденні, але розмова переривчаста і схожа на гойдалку: фрази то мрійливі і світлі, то знову стривожені й захмарені. Дівчина вважає, що Чоловік сам накликає лихе:

Так страшно...я не знаю... не можу зрозуміти,

Чому трагедія, як фатум, неминуча...

Ти сам утворюєш її,

Але навіщо? [С.68].

¹³⁵ Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. – Черкаси, 2009. – 598 с. – С.146-147.

¹³⁶ Чернова І. Від первісного до синтезованого синкретизму: синтез мистецтв у творчості Олександра Олеся / І. Чернова // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя, 2001. – №1. – С. 134-139.

Чоловік відповідає, що все можна забути, але навіть померле часом воскресє. У його думках лунають докори. Перший діалог між *Дівчиною* і *Чоловіком* утворює головну партію висловлювання (це тема спокою і кохання), але вже в уяві чоловіка прориваються нотки побічної партії. Можливо, у цьому виявилася особистісна драма поета. На час написання етюдy припадає розквіт кохання Олеся і поетеси Олени Журливої¹³⁷.

Виявляється, що у закоханих, чи то коханців, є власна вершина прагнень:

Мені здається теж –

Коли б ми розкувались

І вільно кинулись в блискуче море щастя,

Життя було б уже не треба.

Смерті?

О ні! Нірвани, відпочинку,

Переживань минулого [С.69];

Твоя рука в моїй руці...

І спати б вічно так,

І вже прокинутись

Ніколи не хотіти [С.69];

Ах, щастя для душі

Таке ж важке, як горе [С.70].

¹³⁷ Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. – Черкаси, 2009. – 598 с. – С.146-147.

Вони прийняли відчайдушне рішення і лише просять, щоб їх розсудив Бог:

Ті дві лілеї,

Що он біліють нерухомо,

Ховають в келихах своїх

Таємні роси забуття.

Ми прийдемо сюди

І вип'ємо росу.

Ми вернемось сюди

І вип'ємо росу, і заснем.

І знову сон життя

Нам тихо буде снитись [С.73].

Картина змінюється. Перед нами *Жінка* і *Хлопчик* на пізній прогулянці. Попри весняну пору, героїні відчувається холод зими і лілеї, що вони бачать перед собою, наче мертві і ось-ось тріснуть. Щоб довести, що квіти живі, Хлопчик зриває одну і Жінка повторює цю дію. Вона прорікує, що квіти не доживуть до ранку:

Все в'яне, сину мій,

Щоб дати другому розцвісти [С.74].

Жінка переводить тему на батька свого сина, який ходить наначе мертвий. Вона ділиться передчуттям і страхом:

Серце моє замирає,

Коли іде він з дому.

*Мені здається –
Принесуть його у хату люде
І мертвого на стіл положать,
І хтось другий
Над трупом схилиться
І одіпхне мене [С.75].*

Героїня чує відгомін агонії та смерті разом із сином тікають. Цей епізод можна сприймати як вставний. Образ лілей реалізується через семантику жертвності, страждання, недосяжного ідеального кохання, стає своєрідним подразником, що викликає граничне емоційне напруження¹³⁸. Хлопчик постає у як втілення ностальгії решти персонажів, як уособлення невинності, до якої не зможуть дійти ні Чоловік, ні Дівчина, ні Жінка)¹³⁹.

На сцені знову з'являться *Чоловік* і *Дівчина*, щоб здійснити задумане. Вони нетерплячі та захоплені, близиться мить вирішення проблем, майже щасливі. Як відлуння сумніву звучить з вуст *Чоловіка* порівняння щастя із дитиною, але він швидко відкидає це. Наближається кульмінація, та зовсім не та, на яку герої очікували: лілеї, що мали подарувати їм забуття, зірвані!

*Хто міг зірвать лілеї наші?
Хто ціле пекло кинув в груди?
Хто душу пронизав стрілою каяття? [С.77].*

Чоловік божеволіє, він не хоче жити і проклинає саме життя, навіть його кохана є для нього докором.

¹³⁸ Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свєрбілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. – Черкаси, 2009. – 598 с. – С.146-147.

¹³⁹ Хороб С. Українська одноактна драма: виміри структури модерністського тексту / С. Хороб // Біблія і Культура. – Чернівці, 2008. – № 10. – С.78-89. – С.86.

Що ж до драматичного твору «Художники», то при детальнішому розгляді розмов персонажів п'єси, бачимо, що вона, все ж, не може називатися етюдом. Так, персонажі не окреслені. Але їм бракує зануреності у почуття, спогади про минуле не набувають форми візії, роздуми пошуки себе звучать поверхово, у той момент, коли починають поглиблюватися, обриваються, репліки короткі і персонажі не встигають розкрити внутрішній світ.

Отже, для драматичних етюдів Олександра Олеся в тематичному спрямуванні характерним є домінування особистісних переживань, кохання у різних його виявах, пошук себе, сенс життя, роль страждання і радощів, шлях до мрії; також ті теми, що зачіпають більш суспільні аспекти, подають зі зміщеною на особистість точки зору – лідерство, роль митця. Типовим є використання спогадів як виду візій для викладу почувань. Саме вони є рушіями драматичної дії. Те, про що персонажі говорять, є тим, що відбувається у п'єсах. Власне це разом з окресленістю персонажів допомагає відмежовувати драматичні етюди від інших одноактівок. Характерною особливістю стилю Олександра Олеся є синтез мистецтв, а саме музики.

Висновки

1. Українська драматургія та театр кінця XIX-початку XX століття потребували оновлення. На зміну реалізму, що вже переходив в натуралізм та етнографізм, приходить модернізм. Три його течії найповніше виразилися в драмі: символізм, неоромантизм та експресіонізм. Серед європейських драматургів цього періоду можемо вирізнити Моріса Метерлінка, Генріка Ібсена та Герхарда Гаупмана. До українських належать Леся Українка, Володимир Винниченко та Олександр Олесь.
2. Модернізм розширив тематичне спрямуванні драматичних творів, приніс різноманітніший «асортимент» героїв і новий спосіб зображення.
3. До загальних рис модернізму в драматургії належить:
 - узагальненість персонажів, наявність персонажів-символів;
 - внутрішнє домінує над зовнішнім;
 - містичність;
 - переосмислення романтизму;
 - філософський зміст;
 - перенесення кульмінації за межі сцени;
 - відсутність кінцевого трактування;
 - звернення до поняття фатуму.
4. До типових рис драматургії Лесі Українки належать: звернення до світових, «екзотичних» і християнських мотивів; індивідуалізм та розвиток персонажів впродовж дії; зображення людей сильних пристрастей; чіткий сюжет; мотиви фатуму і божевілля; підняття теми фемінізму. У той же час для п'єс Володимира Винниченка характерні наступні особливості: герой виступає рупором поглядів самого автора – чесності з собою, підлягає випробуванням і має не лише одну виразну рису; попри перевагою внутрішнього над зовнішнім, тлом є динамічна фабула; «ворогом» часто виступає близька людина.

5. Для модерної драматургії характерним є також звернення до малих, одноактних форм. До таких належить драматичний етюд. Його рисами є невеликий розмір, безфабульність, зображення блідих, лише окреслених характерів, статичність подій, відкидання соціальних, політичних проблем.
6. До драматичних етюдів Олександра Олеся належать такі твори зі збірки «Драматичні етюди»: «Злотна нитка», «Тихого вечора», «Осінь», «По дорозі в казку», «На свій шлях», «При світлі ватри», «Танець життя». Також до них відносимо твір, якому автор не дав жанрового визначення – «Трагедія серця». Вони відповідають наведеним вище критеріям.
7. Для драматичних етюдів Олександра Олеся характерний невеликий обсяг (4-9 сторінок, лише «По дорозі в казку» більший, 24 сторінки); прозова форма кількісно переважає над віршованою, яка, однак, також наявна; місцем дії є приміщення (будинок, прилегла територія, кімната, веранда), рідше – ліс і неозначений простір; час переважно вечірній або нічний («захід сонця», «осіння ніч», «ніч», «удосвіта», «вечірня сутінь»).
8. Серед тем і проблем, які підіймав автор у етюдах, є: кохання («Тихого вечора», «Осінь», «При світлі ватри»); любов («Осінь»); митець, фатум, життя після смерті («Злотна нитка»); тягар лідерства і мінливість юрби («По дорозі в казку»); пошук спокою душі («Трагедія серця», «Тихого вечора»); пошук себе і збереження особистості («На свій шлях»); контрастність людського життя і його сенс «Танець життя»); шлях до мрії («По дорозі в казку»). Попри те, що ми виокремлюємо теми, у центрі завжди залишається почуття людини.
9. До інших рис драматичних етюдів Олександра Олеся належать: риси синтезу мистецтв, використання візій для кращої передачі почуттів героїв; винесення кульмінації «за сцену»; відсутність прямого

зіткнення антагоністів, добра і зла; високий рівень ліризму, який забарвлює навіть ремарки («Злотна нитка», «При світлі ватри»).

10. Якщо порівнювати драматургію Олександра Олеся та Лесі Українки, то зауважуємо наступне: спільною рисою є звернення до модерних течій, новий спосіб зображення, нові сюжети, мотив фатуму, часткове підняття теми емансипації у першого і обширне у другої, але відмінного все ж більше. Олександра Кандибу називають символістом, Лесю Українку відносять до неоромантизму; персонажі автора неокреслені, розмиті, часто зливаються в один голос, письменниця зображує індивідів. У Олеся сюжет статичний і незавершений, картини буденні, у Лесі Українки чітко окреслений, а тло яскраве, навіть екзотичне.
11. Якщо ж порівнювати драматургію Олександра Олеся та Володимира Винниченка, теж бачимо відмінне у зображенні персонажів, у Олеся вони виражають почуття, коли у Винниченка – його погляди. В одного фабули практично немає, у другого вона динамічна. Винниченко в основному є експресіоністом, хоча й експериментував зі стилями. Спільним є перевага внутрішнього над зовнішнім, а також типове місце дії – сімейне коло, дім.
12. Такі риси драматичних етюдів Олександра Олеся як вечірній або нічний час дії, заглибленість у внутрішній світ неокреслених, майже безтілесних персонажів, невеликий обсяг, відкидання тематичного діапазону реалістів, мотиви фатуму, містичність, часта позасценова кульмінація доводять їх приналежність до модерної драматургії кінця XIX-початку XX століття.
13. Враховуючи описані вище схематичні порівняння творчості кількох авторів, можемо стверджувати, що модернізм в українській драматургії відбувся, і то різноманітно, цікаво й сповна.

Список використаної літератури

1. Агеєва В. Їм промовляти душа моя буде. «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації. / В.Агеєва // — К., 2002. — 224 с.
2. Веселовська Г. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральному процесі України першої третини ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.02 / Г.І. Веселовська. — Київ, 2007. — 32 с.
3. Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С. 133-142.
4. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — Київ, 1913. — С.5-132.
5. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. // ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація — Київ, 2009. — 447 с.
6. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ-поч.ХХст. / І.Денисюк // —Київ,1981. — 216с.
7. Євшан М. Куди ми прийшли?...// Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Микола Євшан. — К.: Основи, 1998. — С. 247-275.
8. Євшан М. Червоні маки... (Про п'єсу О. Олеся “По дорозі в казку”) // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Микола Євшан. — К.: Основи, 1998. — С. 446-448.
9. Захарченко А. Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця ХІХ - початку ХХ століття (проблематика, жанри, характери): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / А. Захарченко. — Київ, 2007. — 19 с.

- 10.Ільницький М. «Молода Муза» й український модернізм // На перехрестях віку / Микола Ільницький / Кн. 3. – К. : «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 260–281.
- 11.Історія української літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст.: Підручник / За ред. Н. Й. Жук, В. М. Лесина. — 3-тє вид., допов. і перероб. — К.: Вища школа, 1989. — 439 с.
- 12.Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. — К.: ВЦ «Академія», 2007.
- 13.Ковалів Ю. І. Символізм як стильова домінанта лірики Олександра Олеся і її рецептивні колізії / Юрій Іванович Ковалів // Вісник СумДУ. Серія Філологія, 2008. – № 2. – С. 94–99.
- 14.Костюк Г. Олесь і радянська критика 20-х років // Григорій Костюк Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі). – Вашингтон; К., 2002. – С. 85–104.
- 15.Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 636 с. (знайшла).
- 16.Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 752 с. (Знайшла 2007).
- 17.Міщенко Л. Секрети поетичного театру Лесі Українки / Леоніла Міщенко // Українське літературознавство. — 1995. — Вип. 61. — С. 3-11.
- 18.Неврлий М. Олександр Олесь: життя і творчість / Мікулаш Неврлий; Асоціація українців Словаччини. – К. : Дніпро, 1994. – 173 с.
- 19.Олесь О. Твори: В 2 т. / Олександр Олесь. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — 683 с.
- 20.Олійник О. Крізь шати повсякденності (Особливості символістської драми О.Олеся) / О. Олійник // Слово і час. – Київ, 1994. – №4-5. – С. 15-19.

- 21.Останнє інтерв'ю Олександра Олеся (Напередодні 65-річчя від дня народження і 40-річчя літературної творчості) // Поет з душею вогняною: О. Олесь у спогадах, листах і матеріалах. – К. : Дніпро; Нью-Йорк; Львів : Коць, 1999. – С. 174–175.
- 22.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1999. — 447 с.
- 23.Пархомик Р. Я. Спроба літературного аналізу драматичної поеми Олександра Олеся “По дорозі в Казку” / Р. Я. Пархомик // Українське літературознавство. — 1994.— Вип. 59. — С. 87-100.
- 24.Петров В. Проблема Олеся / Віктор Петров // Українське слово: хрестоматія укр. літ-ри та літ. критики ХХ ст.: у 3 кн. / [упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко]. – К. : Рось, 1994.– Кн. 1. – 1994. – С. 275–285.
- 25.Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся / Ростислав Радишевський // Олесь О. Твори: В 2 т. / Олександр Олесь. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 1. — С. 5-47.
- 26.Рудницький М. Олександр Олесь // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода Муза”? / Михайло Рудницький. — Дрогобич: Відродження, 2009 — С. 240-246.
- 27.Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина // Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. – Черкаси, 2009. – 598 с.
28. Сріблянський С. Без дороги в казку/ С.Сріблянський //Діло. –Львів, 1910. -№37.

- 29.Українка Леся. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. / Леся Українка. — К.: Наукова думка, 1977. — Т. 8. — С. 282-286 .
- 30.Українка Леся. Листи // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. / Леся Українка. — К.: Наукова думка, 1978. — Т. 11. — С. 282-286 .
- 31.Филипович П. Олесь // Филипович П. Літературно-критичні статті / П. П. Филипович. — К.: Дніпро, 1991. — С. 196-218.
- 32.Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 471 – 529.
- 33.Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Там само. — К., 1982. — Т. 35. — С. 91 – 111.
- 34.Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Якович Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К. : Наук. думка, 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). — 1981. — С. 45–119.
- 35.Хороб С. Драматичні етюди Олександра Олеся: символізм і театральність / С. Хороб. // *Studia Ucrainica Varsoviensia. Literaturoznawstwo i kulturoznawstwo.* – Warszawa, 2016. – №4. – С. 463-473.
- 36.Хороб С. Експресіонізм та символізм у новітній українській драмі (До типологічної характеристики п'єс М. Куліша, В. Винниченка, С. Черкасенка та І. Кочерги в західноєвропейському контексті) / Степан Хороб // *Українське літературознавство.* — 1995. — Вип. 61. — С. 11- 29.
- 37.Хороб С. Українська одноактна драма: виміри структури модерністського тексту / С. Хороб // *Біблія і Культура.* – Чернівці, 2008. – № 10. – С.78-89.
- 38.Хороб С. Українська драматургія кінця XIX - початку XX століття в системі модерністського художнього мислення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 / С.І. Хороб – Львів, 2002. – 45 с.

- 39.Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 412 с.
- 40.Цуркан І. Олександр Олесь як медіум між європейським та українським символізмом / І. Цуркан // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. — Київ, 2016. — № 8. — С. 107-113.
- 41.Чернова І. Від первісного до синтезованого синкретизму: синтез мистецтв у творчості Олександра Олеся / І. Чернова // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. — Запоріжжя, 2001. — №1. — С. 134-139.

Додаток 1.

Драматичні твори Олександра Олеся

Усі драматичні твори		Драматичні етюди	Збірка «Драматичні етюди» (1914)
Опубліковані	З неопублікованого		
«По дорозі в Казку» (1908)»	«Хам» (1910)	«Злотна нитка»	«Злотна нитка»
«Над Дніпром» (1911)	«Художники» (1910)	«Тихого вечора»	«Тихого вечора»
«Трагедія серця» (1911)	«Меценати і богема» (1910)	«Осінь»	«Осінь»
«По Мюллеру» (1910)	«Патріот» (1911)	«По дорозі в Казку»	«По дорозі в Казку»
«Злотна нитка» (1912)	«Морока» (1911)	«На свій шлях»	«На свій шлях»
«Тихого вечора» (1913)	«Юність» (1913)	«При світлі ватри»	«При світлі ватри»
«Осінь» (1913)	«На курорті» (1913)	«Танець життя»	«Танець життя»
«Танець життя» (1913)	«Місячна пісня» (1914)	«Трагедія серця»	
«При світлі ватри» (1913)	«Буржуї» (1917)		
«На свій шлях» (1913)			
«Хвесько Андигер» (1916)			
«Земля обітована» (1935)			

«“Вилітали орли...”» (1936)			
«Ніч на полонині» (1941)			