

*Наталія Малютіна*



## ДРАМАТУРГІЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ У ТВОРЧОМУ ДІАЛОЗІ ІЗ СИМВОЛІСТСЬКОЮ ДРАМАТУРГІЄЮ ДОБИ

*У статті розглядається природа символізму Олександра Олеся, наближення поетики його п'єс до поетики драм М. Метерлінка, С. Пшибишевського. Об'єктом спостережень стають функціонування слова, специфіка образності, спосіб оніричної візії, прийоми маріонеткового театру, що виявляють “двосвіття” драматичних етюдів Олеся через поєднання ознак “нової драми” і фольклорно-міфологічного поетичного бачення.*

**Ключові слова:** *символізм, натуралістичний театр, нова драма, висловлювання, візія.*

*The article studies the symbolical character of O. Oles's poems, poetics likeness between O. Oles's poems and dramas of M. Metterlink, S. Pshybeshevskiy. The word functioning, the peculiarity of imagery, the methods of puppet theatre are the subject of our observation. And these peculiarities display the double nature of O. Oles's sketches through the union of new drama peculiarities and folklore-mythological vision.*

**Key words:** *symbolism, puppet-theatre, new drama, expression, vision.*

Постійний дослідницький інтерес до драматургії Олександра Олеся очевидно можна пояснити тим, що саме у його творчості найпоказовіше заявив про себе український символізм порубіжжя. Загалом в українській драматургії, на відміну від російської, польської, бельгійської, окремі символістські тенденції зчеплювалися з натуралістськими, романтичними, реалістичними, експресіоністичними та імпресіоністичними, художній метод і стиль не завжди утворювали гармонійну єдність, внаслідок чого навряд чи правомірно говорити про символістську драму як самостійне цілісне явище. У творчості дуже не багатьох драматургів означеного періоду (В. Пачовського, Лесі Українки, Є. Карпенка, трохи пізніше — Ю. Липи) виявилися окремі ознаки символізму, що почасти сполучалися із неороманти-

змом, неореалізмом, які у поетиці тексту іноді важко відрізнити від символізму. Характерно, що наділений тонким артистичним почуттям Я. Мамонтов наголошував на принциповій відмінності “неореалістичних” п’єс В. Винниченка, у яких “... обстановка ніколи не буває символічною, так само як і мова, і образи” [11, 401]. “Драматичний символізм Олеся”, за спостереженнями Я. Мамонтова, виникає завдяки “подвійному дійству”, у якому органічно зливаються метафізично-поетичний і реалістично-прозаїчний плани дії [11, 403].

Починаючи з критичних суджень М. Вороного у роботі “Театральне мистецтво і український театр”, в українському літературознавстві утвердилася позиція осмислення символістської драматургії Олександра Олеся у ракурсі розриву з традиціями позитивістського українського театру та успадкування питомої для нашої культури фольклорної традиції, а також надбань українського романтизму й неоромантизму у царині поезії та поетичної (ліричної) драми.

Драматургія Олександра Олеся послідовно досліджувалася як ключний для української літератури феномен символістської драми. У працях Л. Дем’янівської, Л. Мороз, Р. Пархомика, Р. Радишевського, О. Олійник, С. Хороба аналізуються різні аспекти символізації художньої візії (дії) на основі двосвіття драматургічного бачення Олеся, вивчаються питання поетики символізму у взаємодії з неоромантизмом, природи символу і загалом образності, рецепції прийомів західноєвропейської символістської драми, передусім М. Метерлінка, А. Стріндберга, О. Блока, У. Єйтса, своєрідності ліричної драми у контексті тенденцій ліризації висловлювання доби, специфіки стилю і жанрових форм у його п’єсах.

Майже всі дослідники розглядають драматургію Олеся у річищі символістської драми М. Метерлінка. С. Хороб виявив типологічну спорідненість відтворення образного світу драматургами, що дозволяє стверджувати єдність лірико-міфологічної ланки символізму, плідним джерелом якої був фольклорно-міфологічний, архетипно-містичний, чуттєво-образний світ поетичного бачення. Типологічне зіставлення драматичних творів Олеся і Метерлінка дозволило С. Хоробу зауважити, що “... реальний світ і світ фантастично-містичний не просто співіснують в одній художньо-естетичній площині, а вільно зміщуються в той чи інший бік за допомогою уяви, вигадки, сну, візій тощо... Зрештою, весь оцей мінливо-містичний світ поступово “зо-

дягається” в шати української національної історії... [12, 191]. Тому двосвіття художнього простору Олесевих драматичних етюдів і поем виявляє мерехтіння закоріненого у народній ментальності реалістичного бачення епохи культурного зламу і творчо засвоєних прийомів метерлінківської поетики. Майстерне володіння палітрою прийомів художньої умовності бельгійського драматурга дається взнаки вже у ранньому драматичному етюді на 3 картини Олександра Олеся **“По дорозі в казку” (1910)**. Надто узагальнений (“вічний”) сюжет п’єси схематизується до відносин поетизованою авторською уявою ватажка і юрби, що нагадує хор, на шляху до Казки-мрії, яка фатально не може здійснитися в реальному житті. У символічні шати вбирається вічне уявлення людства про трагізм поривань засліпленого вірою у мрію керманіча і профанного зневіреного натовпу. Вже у перших відгуках критики (розлогих рефлексіях А. Ніковського у статті-есе “Вічна казка”) знаходимо застереження щодо спрощеного розуміння п’єси у “вузько алегоричній формі політичної бійки” [1, 8]. Параболічна структура п’єси, її притчевий сюжет і самий принцип розвитку дії, в основі якого — динаміка асоціативних значень різних типів висловлювання, — утворюють символічну візію образного світу. У цьому позначеному художньою умовністю тексті відчутні особливості метерлінківської естетики: новий погляд на функціонування слова, відокремленого від персонажа-маріонетки, позбавленого мовленнєвої характеристики; слова, яке втрачає співвіднесення з персонажем та фабулою, комунікативну спрямованість до того чи іншого суб’єкта. Смісл полілогів не виводиться з суми значень окремих висловлювань. За своєю поетикою полілог нагадує велику ремарку, умовно розписану на репліки. Повторення деяких реплік ніби редукує понятійну сферу слова. Діалоги і полілоги юрби в п’єсах М. Метерлінка нагадують хорові виступи, оскільки окремі партії персонажів неіндивідуалізовані, голос ніби існує окремо від суб’єкта. Нарешті, мовлення і мовчання взаємно формують і поглиблюють одне одного, мовлення декодує мовчання і навпаки. Мовчання є дискурсивно значущим у структурі дії [Див. 10].

Олександр Олесь комбінує у своєму драматичному етюді “По дорозі в Казку” неіндивідуалізовані, не означені окремі голоси з юрби та висловлювання деяких персонажів (Дівчини, Хлопчика, Жінки), які також лише ситуативно пов’язані з героями. Репліки героя-поводиря

(“Він”) відбивають динаміку стану від безсилля (“Ах, я найслабший від усіх!”) до впевненості у здатності вивести натовп з лісу у Казку (“Я поведу вас, я йтиму перший”) і, нарешті, у третій картині до зневіри у собі, втрати межі між баченням та реальністю, а у розв’язці — відчаєм від усвідомлення того, що на відстані кроку до Казки юрба повернула назад. (“Брати мої! Я вас довів! Ще два-три кроки! Люде! Люде! Люде!..”). Отож висловлювання умовно пов’язані з динамікою певних станів героя, а по суті є самодостатніми тенденційними гаслами, які втрачають суб’єктно-об’єктну адресацію.

Численні повтори реплік неіндивідуалізованого натовпу нагадують хор, який у какофонії неспівзвучних висловів заперечує і профанізує сказане героєм. Лейтмотивною характеристикою юрби є сміх. 11 разів його звучання означено у ремарках, причому за принципом градації зневіра юрби виявляється у переході від сміху до реготу: регіт натовпу є реакцією на розвінчання героя, що заперечує себе як керманіча: “Так я не вів вас? Ні?! Я божевільний?!”. Знаковий образ “сміху” чергується з наповненим смислами мовчанням, яке у ремарках 18 разів означено словом “Тиша” і двічі “Він мовчить”. Найчастіше це знакове утворення вказує на розриви, зміщення, незбіги у мовленні героя і оточення, виявляє несподіваний поворот “внутрішньої” дії, новий ракурс бачення. Починаючи з другої картини, мовчання все помітніше перериває репліки героя. Найчастіше “Тиша” вказує на протиріччі здогадки у роздвоєній свідомості героя.

**Він.** Ти знаєш, що мені здалось? Мені здалось, що ми йдемо, йдемо вперед і знов вертаємось туди, відкіль і вийшли. (*Тиша*). Ні, ні, зовсім не те мені здалося. (*Тиша*). Мені здалось, що я себе дурманом обпоїв. Ні, знов не те... (*Тиша*). Немов усі, що йдуть за мною, не ідуть... (*Тиша*). Немов усі сміються тільки з мене... [8, 26].

Голоси юрби завдяки повторам, схожості риторичних конструкцій, акцентам на одному знаковому слові формують і програють ту абстраговану внутрішню дію, яка відбивається у репліках героя.

- Він знає все.
- Він бачить все.
- Він пророк.
- З ним Бог говорить.
- Він буде в Казці королем.
- Він, може, й є король і тільки зняв корону [8, 19].

Голоси натовпу, стверджуючи і посилюючи репліки героя, доводять їх до абсурду, що профанізує і пародіює наступне висловлювання героя.

**Він.** Брати мої! Де жертви, там і перемога, і всі ви знаєте, що нас чекають жертви.

— Ми знаємо.

— Ми всі на їх готові.

— Гаряча кров зогріє нас в дорозі.

— Гаряча кров напоє нас в дорозі.

— Гаряча кров в собі відіб'є нам проміння Казки. [Формальне підтвердження репліки героя зводить її до абсурду. — *Н. М.*].

**Він.** Гаряча кров, брати мої орли, посіє мак на пройденій тропі. Той мак довіку не зов'яне, і кожний, хто піти захоче в Казку, ітиме доти, аж поки цвіту стане! Я вірю вам, я вірю в вашу силу!.. [8, 22].

Відсутність суб'єктно-об'єктної адресації висловлювань не лише руйнує їх зміст, посилює абстрактний характер, але і нівелює значимість слів взагалі. Різномодальні паузи подекуди виявляються більш значущими, ніж слова.

Олександр Олесь використовує у драматичному етюді “По дорозі в Казку” параболічну форму розгортання візії як певного наративу, що має однозначне, всім зрозуміле значення. У сюжет закладається елемент пародії на утопію, поскільки “оголюється” абстрактність поняття казки, яке для всіх персонажів п'єси має однакове значення. Це уявлення про ідеальний світ позбавлено суб'єктивної конкретики, внаслідок чого набуває характеру атрибутивності. Самий спосіб висловлювання демонструє очуження риторичної позиції особово не визначеного героя (“Він”) і хаотичних, вертикально нашарованих одна на одну реплік натовпу. Езотеричне проникнення героя у феномен казки створює протистояння позицій віри і зневір'я, уособленням яких є постать самого героя і невизначена постать когось із юрби.

**Він.** О брате мій! Устань і вір: не зайде сонце ще за гори, як ми угледим Казку.

— Сьогодні будем в Казці? Сьогодні? (*Підводиться і знову опускається*). Ні, я полежу трохи, я стомивсь. (*Падає біля його ніг.*) [8, 24].

Отже, у драматичному етюді Олесь дія сконцентрована навколо різних можливостей осягнути загадковий світ Казки, що, як візія, є

головним персонажем дійства. Непорозуміння між метафізичним і реальним осягненням феномену Казки і створює сюжетну колізію антиутопії. Мав рацію А. Ніковський, коли писав, що "... "вічна казка" лишається у Олександра Олеся поетичним образом, висловленим загально; в особі ж героя автор провів уже свою думку, його устами висловив свою проповідь життя..." [1, 28]. Йдеться про те, що Олесь уникає грубої тенденційності і сягає в етюд справжнього поетичного пафосу. При цьому вказівка А. Ніковського на те, що п'єса символічна, означає перш за все форму поетичного узагальнення, спосіб інтерпретації якої ближчий до розуміння алегорії (втілення у слові однозначного уявлення про явище): "Червоні маки — як символ кривавої долі проводиря, вінок — королівської влади..." [1, 29]. Отож символи у цій п'єсі, на переконання А. Ніковського, "... суть не зміст, але форма поетичної творчості, суть способи, знаряддя поетичного механізму" [1, 29]. Спостереження критика підкріплює декодування образності цього драматичного етуду в контексті Олесевої лірики, зокрема його поезії "Іскра", таким чином лірика поета слугує своєрідним прототекстом для його драматичних мініатюр. До речі, алегоричність п'єси визнавав і М. Сріблянський. Ще більш категорично оцінив п'єсу М. Шаповал: "Його п'єса зовсім несимволічна, але алегорична, бо за звичайними розмовами його персонажів чуємо сучасні розмови в Росії [потрактовані у ніцшеанському дусі проблеми творчої особистості, конфлікту героя і натовпу. — Н. М./, дієві особи — особи, яких щодня бачимо, і коли б сю п'єсу було написано в сатиричному тоні, то вона була б памфлетом, але її трагічний характер дає право назвати її алегорією" [13, 565].

За спостереженнями М. Вороного, що розглянув фази розвитку європейської "нової" драми, драматична творчість Олеся вписується в естетичне осмислення неоромантизму, який "... в основу художнього світогляду кладе узброєний психічним досвідом індивідуалізм і барвистий та бадьорий пантеїзм" [2, 184]. Неоромантизм послуговується символічними формами узагальнення, психологічною манерою малярів-імпресіоністів. "В сфері театральної техніки він охоче вертається до феєричної мелодрами, драматизованої утопії або драми-казки" [2, 184]. Ознаки пантеїстичного світовідчуття, феєричного мелодраматизму, драматизованої утопії і драми-казки вповні проявилися у драмі "Над Дніпром" ("Весняна казка") (1911), що в одному з руко-

писних варіантів мала назву “Сон над Дніпром”. Лібретто для опери. Символізація драматичної дії досягається у цій схожій на драматичну поему п’єсі Олександра Олеся завдяки прийому оніричної візії (уявлюваного бачення-сновидіння у просторі реальної дії), яке відтворює стилізовані архетипні язичницькі образи, переживання, вірування. Вказівкою на це є епіграф-цитата із хроніки Рада про дохристиянський обряд вигнання вогнем русалок: **“Язичеські звичаї.** Ранком 17 марта, в день Теплого Олекси, окружні села, що коло Бельців, були всі в диму та в полум’ї. Можна було гадати, що там великі пожежі. Виявилось, що то селяни самі наклали вогнів, щоб викурити русалок, які, мовляв, шукають весною житла в будинках селян і “приносять з собою нещастя людям” [8, 30].

Онірична візія Андрія розгортається як поетична казка про його колишню кохану Оксану, що втопилася через нещасливе кохання. Кохання примушує Оксану-русалку найнятися до дружини Андрія Марини наглядати дитину, у чому проглядають алузії Шевченкової “Наймички”. Андрій відчуває у душі відродження колишнього кохання, тому і покидає хату разом з Оксаною, яку змусили втікати вогні пожежі, кидається разом з нею у річку. Стилізовано сюжет народної балади або пісні, драматичне переживання виникає у самому поетичному мовленні, яке нагадує обрядові примовки з характерними рефренами, парафразами.

Спроба русалок адаптуватися у сільському середовищі мотивується ще одною обрядовою подією: алегоричною битвою з зимою Дніпра, волелюбний дух якого має зламати кригу. Не випадково М. Грушевський спостерігає у цьому творі перетворення образу природи в символіку народного визволення [3, 427]. Поетичний заклик Дніпра до козаків повстати до бою з зимою позбавлений драматичного характеру і сприймається як вставні ліричні монологи у контексті дії.

Символічний характер риторичних імперативів (“До січі, до бою з морозом, з зимою!”) в контексті цієї уявлюваної дії в дії набуває характеру колективного позасвідомого, образи оніричної візії функціонують як тропи, позначені динамікою, інтенсивністю вражень. Мовлення героїв здається узагальнено безособовим, що передає поетичну образність народної уяви. Виникає ефект розімкненого простору, у якому відтворюється художня стилізація дохристиянських вірувань, закодованих в образах народної чуттєвості.

Структурування внутрішньої дії за принципом “оніричної візії” застосовано і у написаній значно пізніше драматичній поемі на 4 картини “Ніч на полонині” (1941). В уяві молодого вівчара Івана розгортаються картини своєрідного змагання двох начал у його душі, персоніфікованих в образах гірської красуні Мавки і нареченої Марійки. Подібна колізія утворюється у драмах С. Пшибишевського (“Сніг”, “Бенкет життя”, “Заради щастя”) між реальними героями, конфліктні сутички яких відбивають роздвоєність свідомості одного героя (Бронки, Карстена, Ганки) і неодмінно виявляють руйнуючі властивості. У п’єсі “Заради щастя” кінчає самогубством доведена до відчаю Грета, постать якої персоніфікує докори сумління Карстена, що перешкоджають його щастю з Ольгою, яка втілює фізіологічні інстинкти героя. У п’єсі “Ніч на полонині” візія героя відбиває образи колективного позасвідомого гуцулів, міфосвіт дохристиянських вірувань. Переплетення реального та символічного планів дії дається взнаки у тому, що персонажі гуцульського міфосвіту (Мавка, Чорт, Лісовик) мотивують свої дії і висловлюються так, як люди. Не випадково Мавка звинувачує себе в тому, що закоханий в неї Чорт штовхнув Марійку у прірву. Мотивація гріховності (“Це я зробила!.. Я це винна! Дало посіяне жнива!..”) екстраполює людське мислення на феєричне дійство надзвичайного кохання Мавки, яка усвідомлює існування на межі двох світів.

#### Мавка I

... Чужа тепер я тут і там.  
Розбите серце пополам,  
Чужу і людям, і своїм  
Ношу дитину я під ним. [8, 243]

Не випадково дослідники, зокрема М. Неврлій, вважають цю драматичну поему феєрією магічних перевтілень героїв, що виявляють екзистенційні межові стани життя і смерті, роздвоєння у коханні, існування між реальністю і уявою [Див. 7].

Оцінюючи театральні інтерпретації драматичних етюдів Олександра Олеся, Д. Антонович наголошував на відповідності саме символістського прочитання: “Олесь як драматург в такій мірі обертається між символів, що індивідуальних постатей у нього в п’єсах майже зовсім не зустрічається. Дійові особи в драматичних етюдах Олеся навіть не мають індивідуальних імен, а просто називаються “він”, “вона”,



“пан”, “панна”, “чоловік”, “жінка”; і це не живі люди, а символи, не завжди легко зрозумілі, не завжди добре пояснювані, але завжди цікаві, іноді захоплюючі і майже завжди далекі від тривіальної алегорії” [11, 214]. Характер мовлення персонажів у драматичних етюдах Олеся виявляє принципи символізації слово-дії. Так в одному з найбільш пластичних і видовищних феєрично-драматичному етюді **“Осінь” (1913)** виникає драматичне напруження між двома дискурсами: сугеруючим мовленням Сторожихи, насиченим міфологічним субстратом, що вбирає уявлення про пантеїстичне злиття людини з образами природи, та прозаїчним мовленням Пана, яке натуралістично випереджає, мотивує трагіфарсовий характер розв’язки. Висловлювання Сторожихи ритмізовано як верлібр, що внаслідок емотивної піднесеності, еліпсичних конструкцій речення, семантичного згущення внутрішньої форми слова, сугеруючої ритмо-мелодики заклинання, спрямованого до міфологізованого образу Вітру, формує поетично-уявлюваний план дії в читацькій уяві. Асоціативні конотації викликає позасвідоме відчуття фатальності небажаної стихії руйнування, що дозволяє провести аналогію між виттям вітру і вовка, образ якого у метафоричному уявленні стає знаком появи Пана.

**Сторожиха.** Про вовка промовка: про вітер говорили, аж ось і пан. [8, 102].

Метафоричне мовлення героїні створює настрій неспокою, передчуття якоїсь трагедії, що і дозволило М. Грушевському назвати цей етюд гарним “настроєвим образком” і зауважити зв’язок з “поемою вітра” в поемі “Щороку”, отож п’єсу драматург пише, “... лише трохи пересуваючи поетичний нерв від образів природи до настроїв серця” [3, 427].

За спостереженнями Н. Зборовської, “опозиція Сторожиха — Пан розглядається крізь структуру маскулінне — фемінне” [6, 360]. “Колізія віддзеркалюється у структурі первинного світу, що являє собою архетипну глибину драми. Пан тотожний у архетипному дзеркалі Вітру. У них обох спільне ім’я — голодний звір” [4, 363]. Таке психоаналітичне прочитання п’єси зберігає двовимірність Олесевого світу.

Подальші обміни репліками героїв набувають відтінку трагіфарсу, у якому герой все частіше приховує сутність за риторикою висловлювань. Пан намагається приховати свою філістерську сутність і попри

все “... вилізти з власної шкіри і стати героєм”. Акцентовано вказати на справжню сутність героя дозволяє принцип “очуження”, інтрига посилюється умовною невизначеністю суб’єкта у висловлюваннях Сторожихи: “Загубив хтось свого персня... мабуть, хтось жонатий або заручений” [8, 105]. Неоднозначність смислу висловлювання породжує символічні проєкції “подвійного дійства”. Так запитання Сторожихи, що приносить дрова, “Горить? Ще не погасло?” набувають ще й переносного значення по відношенню до почуттів Пана й Панночки. Сцена розв’язки утворена за принципом уявлюваного театру тіней. Сама сцена передається у ремарці, вона не озвучується у мовленні героїв і тому виникає ефект присутності імпліцитного автора. Фантасмагоричність цього візійного дійства, що розгортається уві сні Панночки, має і певне гротескне забарвлення, оскільки лишається загадковим: чи здійснює Сторожиха вбивство чи це лише підсвідомі інтенції спочиваючої Панночки. Згідно з естетикою символістської драми сон як ірреальний простір накладається на дійсність і виступає вже як здійснений в реальності.

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 [8, 106].

Не випадково Лесь Курбас назвав “Осінь” “інсценізацією життя душі”. Згідно з його режисерським баченням і акторською практикою (він грав роль Пана), персонажі цього драматичного етюд — “... не манекени з ярличками, на котрих написані холодні назви душевних сил...”. Символізм п’єси не у характерах персонажів і не у подієвій канві, а розчинений у мікропоетиці тексту. Під час сценічної інтерпретації у “Молодому театрі” намагалися “... передати змагання чогось, що втікає, боїться, вагається, — чогось, що женеться, манить і тягне, — і щось, що стежить, береже і роз’єднує” [6, 136]. Отож маріонетковий принцип Олесевої драматургічної умовності наповнюється справжньою символізацією дії.

Характерна для символістської драми маріонетковість персона-

жив спостерігається дослідниками і в одному з найбільш філософсько-екзистенційних етюдів Олександра Олеся **“Танець життя” (1913)**. О. Олійник наголошує на двоплановій будові світу в етюді, розглядаючи “головний конфлікт між зовнішнім світом (він фігурує лише як уявлення та спогад горбанів, тому постає ірреальним) та вузьким, обмеженим світом родини горбанів. Абсолютизуючи свої ущербні почуття, вони уподібнюють зовнішнє, уявне до свого внутрішнього світу, створюють ситуацію повної безвиході. Тому п’еса однозначно трагічна” [9, 19].

Критики відзначали особливий драматизм цієї п’еси, що вирізняє її з-поміж ліризованих етюдів Олеся, згідно з інтерпретацією Леся Курбаса внутрішня дія розгортається у символічному просторі підсвідомого світу душі, що повинно сугерувати глядачів і “... схвилювати в їхніх душах таємне море темнот” [5, 36]. Відповідно до цього у рецензіях на київську виставу згадувалася “фантастична гофманщина “житейського танця” з маріонетками-людьми” [6, 254].

Драматичну напругу у п’есі створюють незбіги між різними за характером і змістом висловлюваннями братів-горбанів, мовчання нерухомого четвертого брата і контрастуючі з тим адорації красі життя каліки сестри. У мовленні Першого брата розпізнаються алюзії з філософських праць А. Шопенгауера про творчу природу страждання, що вивільнює волю до життя, пізнання, самосвідомості. Наростання трагічної атмосфери у ході полілогу зумовлене очікуванням народження ще однієї дитини й передчуттям її фатального каліцтва. Усвідомленням приреченості ненародженої дитини сповнені висловлювання Другого брата, який прагне земних радощів і проклинає невблаганну спадковість. Монтажна організація висловлювань різної природи: реплік і ремарок, музично-танцювальної кульмінації і не менш значущих мовчазних пауз — сприяє декодуванню символіки п’еси у різнопланових контекстах (серед яких філософсько-естетичні тексти, стереотипні сюжетні схеми “нової драми”, як-от проблема руйнуючого впливу спадковості, поетичний контекст лірики Олеся; знакова культурна постать Хама, що також утворює своєрідний прототекст до цього етюду, тим більше, що до нього відносимо і написану на три роки раніше п’есу Олександра Олеся **“Хам”**. У тості Другого брата (“Я п’ю за Хама! Великого, вічного, дужого! Він найсильніший! Хто зрозумів життя і стис його в своїх руках? Він, ситий,

глухий і жорстокий!..) [8, 114] постає іронічна проекція образу філістера-блязня.

Засобом подолання відчаю стає колективне єднання братів у символічному танці, що викликає гротескно-фантазмагоричне враження.

“Сестра починає грати простий, наївний танець. Брати злегка в такт пританцьовують, захоплюються, беруться за руки і починають танцювати. Той брат, що весь час сидів, як статуя, встає, дико регочеться, ляскає в долоні і починає плигати. Входить батько, з жахом в очах спиняється на порозі і падає” [8, 114].

Цей екстатичний ритуальний танок очевидно слугує символічним знаком 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 смислу життя.

Очевидно, природа художньої образності, характеру висловлювання у драматичних етюдах Олександра Олеся органічно вписувалась у контекст пошуків тогочасної “нової драми”, зокрема її символістського відгалуження, представленого передусім п’єсами М. Метерлінка, У. Єйтса, а також натуралістичної драми С. Пшибишевського, А. Стріндберга, поетика якої давала своєрідний матеріал для символістських узагальнень, і тому так часто спостерігалось сплавлення ознак натуралізму і символізму, неореалізму і символізму в українській драмі означеної доби.

#### Список використаних джерел

1. *Василько А.* Вічна казка (Олесь “По дорозі в казку”) // Відбиток з “Ради”. — К., 1991. — 30 с.
2. *Вороний М.* Черкасенко. Казка старого млина. Драма. Вид. “Дзвін”, К., 1914 // Літературно-науковий вісник. — 1914. — Т. LXV, кн. III. — С. 184-186.
3. *Грушевський М.* Поезія Олеся // Українське слово: Хрестоматія української літератури та критики ХХ ст. В 2-х кн. — К.: Аконіт, 2001. — Кн. 1. — С. 423-428.
4. *Зборовська Н.* Психологія і літературознавство. — К.: Академвидав, 2003. — С. 351-371.
5. *Курбас Лесь.* Березіль: Із творчої спадщини. — К.: Дніпро, 1988. — 518 с.

6. “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи. — К.: Мистецтво, 1991. — 320 с.
7. *Неврлий М.* Олександр Олесь. Життя і творчість. — К.: Дніпро, 1994. — 173 с.
8. *Олесь Олександр.* Твори: В 2 т. (Упоряд., авт. приміт. Р. П. Радишевський). — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. — 683 с.
9. *Олійник О.* Кризь шати повсякденності (Особливості символістської драми Олександра Олесья) // Слово і час. — 1904. — № 4-5. — С. 15-19.
10. *Рукнер А.* L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'ègè classique a M-eterlinch. — Paris: Lib. Josy Corti, 1996. — 365 p.
11. Триста років українського театру. 1619-1919 та інші праці. Д. Антонович та ін. — К.: “ВІП”, 2003. — 418 с.
12. *Хороб С.* На літературних теренах. — Івано-Франківськ: Прикар. нац. ун-т, 2006. — 410 с.
13. *Шаповал М. О.* Олесь. По дорозі в казку (Етюд на три картини) // Літературно-науковий вісник. — 1910. — № 9. — С. 569-570.