

УДК 821.161.2: 82-2

ББК 83.3

ПАНМУЗИЧНІСТЬ ДРАМАТУРГІЇ О. ОЛЕСЯ**Г. В. Олексюк**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра театрального і хореографічного мистецтва;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 52*

У статті порушуються проблеми функціонування музичних елементів у символіко-ліричній драматургії О. Олесья. Зокрема акцентується увага на тому, як майстерно український драматург використовує музичний ритм з метою ритмізації драматичного дійства, як за допомогою уявного звучання певної мелодії розширюються характеристика дійових осіб, опоетизовуються драматичні ремарки тощо. Тож доведено, що чимало драматичних творів письменника, в яких оприявлено такий тип його авторської ідейно-естетичної свідомості, як символізм, можна розглядати як явища музичного порядку, в якому органічно сполучено словесне й театральномузичне мистецтво.

Ключові слова: *О. Олесь, музичність, символіко-лірична драматургія, ритм драми, музична ритмічність, поетика символізму.*

Дослідники української драматургії кінця XIX – початку XX століття (приміром, Наталя Кузякіна, Лариса Залеська-Онишкевич, Людмила Дем'янівська, Степан Хороб, Наталя Малютіна, Григорій Семенюк) небезпідставно стверджують, що використовуваний авторами-модерністами такий тип художнього мислення, як символізм, спонукав їх до застосування в поезії своїх творів відповідних засобів. Серед них – чи не найпродуктивніший засіб панмузичності. Що це так, достатньо пригадати п'єси Лесі Українки («Орґія» і «Лісова пісня»), Миколи Куліша («Патетична соната» і «Маклена Граса»), Володимира Винниченка («Пісня Ізраїля»), Івана Кочерги («Песня в бокале», «Свіччине весілля»), Олександра Олесья («По дорозі в Казку», «Злотна нитка», «Над Дніпром»), Якова Мамонтова («Дівчина з арфою») та ін. «Використання музики і пісні для посилення ідейно-естетичного спрямування драматичного твору, – зазначає Степан Хороб, – ризика, мовити б, природно-іманентна й водночас традиційно-новаторська в українській модерній драмі кінця XIX – початку XX століття. Згадаймо гру Лукашевої сопілки з неоромантично-символістської драматичної поеми Лесі Українки «Лісова пісня» чи скрипкову гру Арона Блюмкеса з неореалістичної п'єси Володимира Винниченка «Пісня Ізраїля», що очевидно йде від класичних зразків нашої національної сценічної літератури («Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Житейське море» та ін.) і новітньої символіки з її уні-

версальною метафоричністю» [1, с. 347]. Врешті, у цій природності варто віднайти те, що об'єднує: це – синтез мистецтв, зокрема поезії і музики, прози і музики та драми і музики. Власне, така панмузичність українського символізму, що успадкував основні риси символізму європейського і російського, засяяла і своїми неповторними гранями, приміром, у поезії означеного періоду: софійне начало мистецтва («Великий храм» Григорія Чупринки, «Дума» Павла Тичини), соборність свідомості, за словами Василя Щурата, «софійна душа» («Прискорбна молитва» Василя Пачовського), містерійність («Містерія» Тодося Осмачки) і теургія, трансформована через «філософію серця» («Велика гармонія», «Ротації» Богдана-Ігоря Антонича), перевага апокаліптичних та есхатологічних мотивів (поезія «Молодої Музи», лірика братів Павла та Якова Савченків, Дмитра Загула).

Та якщо панмузичність як форма сприйняття музики (відтворення певних закономірностей людського буття і виявів душі людини) чи не найбільше досліджена в творах українських поетів, то в драматургії національних авторів вона є поодинокую, а почасти й принагідною. Цю думку, до речі, озвучують чимало учасників наукових конференцій з проблем синтезу мистецтв, що вже впродовж півтора десятка літ відбуваються в Східноєвропейському університеті імені Леся Українки (колишній Луцький університет), ініційованих свого часу професором Олександром Рисаком. Це тим більше несправедливо, що драма і театр уже самі собою спонукають до такого синтезу, а щодо п'єси і музики, то, як означено на початку цієї статті, вони є органічними і в драматургії, і у виставі. Згадаймо, як з цього приводу писав Лесь Курбас: «Справжня театральна вистава має дуже багато спорідненого з музичним твором, бо її розвиток і композиція схожі на композицію і розвиток музичних творів, а жест, наприклад, схожий з музичною фразою, і він так само повинен мати початок, розвиток і завершення» [2, с. 777]. Принагідно варто зазначити, що Юрій Шерех (Ю. Шевельов), аналізуючи драматичну творчість Миколи Куліша, назвав свою розвідку «Шоста симфонія Миколи Куліша» і використав при цьому цілком музичні терміни в означенні її розділів: 1. *Adagio: allegro non troppo* – «Народний Малахій»; 2. *Allegro con gracia* – «Мина Мазайло»; 3. *Allegro molto vivace* – «Патетична соната» і 4. *Finale: adagio lamensoto* – «Маклена Граса». Ми вже тут кажемо про панмузичність «Лісової пісні» Лесі Українки, що всуціль ніби зіткнула зі слова і музики.

Однак є в такому ряді драматичні етюди О. Олеся, які ще не ставали об'єктом спеціального дослідження саме в площині синтезу словесного і музичного мистецтва, при аналізі яких слід використати режисерські настанови Лесі Курбаса:

«Треба драматичний твір будувати як музику, тобто в цифровій частоті співвідношення. Драматичний твір як факт – це явище музичного порядку, це строге співвідношення частин як певних цифр»;

«Відділити театр від музики абсолютно видається неможливим, тому що музика основна й типічна для відчуття в часі»;

«Сучасний театр – це театр режисера і композитора».

Власне, за цими метафорами стоять принципи для курбасівської театральної естетики положення, з якими він приступив свого часу до постановки драматичних етюдів О. Олеся, де музична стихія пронизувала всі театральні спроби Леся Курбаса в реалізації словесного мистецтва українського драматурга-символіста. Як свідчать дослідники творчості Леся Курбаса й О. Олеся (насамперед Неллі Корнієнко, Мікулаш Неверний), вона, ця стихія, виявляла себе не лише в безпосередній присутності звукової партитури: кожна виставу «Молодого театру чи «Березолу» сповнювала «метамузика», «сила якої формує композицію, керує емоційними підйомами та спадами, народжує довершене художнє ціле» [3, с. 852]. Саме панмузичність української символістської драми вияскравлюється чи не найвиразніше в творах О. Олеся «По дорозі в Казку» (1910), «Танець життя» (1913), «Злотна нитка» (1913).

«По дорозі в Казку» – перший драматичний етюд О. Олеся. Його поява викликала багато суперечок у критиці, які точилися здебільшого навколо проблеми стилю. У міркуваннях Миколи Вороного, Миколи Євшана, Микити Сріблянського, Спиридона Черкасенка, Павла Филиповича, Миколи Зерова та інших спільним є те, що майже всі вони вбачали в похмурих тонах Олесєвого твору наближення до символістської поетики Моріса Метерлінка, зокрема до гнітючої атмосфери його «Сліпих». Подібність відзначалась також на ідейному рівні. Слідом за Метерлінком О. Олесєв виводить на сцену людину, яка знемагає під тягарем свого матеріального існування; загублена в жорстокому, незбагненому світі, вона шукає виходу своїй зболеній душі у «потойбічні» сфери, у «казку», сповнену краси й щастя, де людина єднається з Богом. Філософська проблематика у О. Олеся поєднана з властивими йому романтичними настроями, тому безпосередньо спрямована на відображення духовної атмосфери тогочасної української дійсності.

Автор розв'язує проблеми, пов'язані з долею виняткової особистості серед юрби збайдужілого народу. Різке протиставлення темної Юрби і одиниці-Його розкриває перед читачем цілий ряд суперечностей, які керують життєвою активністю людини і змушують Юрбу (пасивну й сліпу) здійснитись з насиджених місць, продиратись крізь «хащі» життя вслід за поводитирем до ілюзорної примари щастя. Головний конфлікт драми побудований за принципом несумісності поетичної недосяжної мрії та сірої буденної дійсності мислиться набагато глибше, – як такий, що закладений у самій недовершеності структури людської особистості, а тому вічний і невіршувальний.

Техніка символістських драм Метерлінка позначилась і на формі Олесєвого твору. Дія відбувається у нічному лісі, серед вічної темряви й бездоріжжя. Знеособлені персонажі Він, Юрба, Дівчина, убрання на яких

не має ознак нації й часу, ведуть монотонну розмову, що фактично є філософським монологом-роздумом Юрби про пізнавальні можливості людини й про її місце та значення у світотворі. Час дії урізноманітнюється тріумфальним походом Юрби на чолі з героєм, який ступає на шлях прозріння, до фантомних візій духу, а також уривчасто-настороженим музичним звучанням. Як зауважує в «Словнику театру» Патріс Паві, «музична концепція й композиція в театральній грі є керівною системою, яка дає змогу глядачам і акторам «відчути на сцені час так, як його відчують музиканти»: «Музично оформлений спектакль не є спектаклем, у якому постійно виконується музика або постійно співають за лаштунками, це спектакль, у якому строго оформлено час» [Мейєрхольд (Meyerhold, 1992, IV: 325)] [4, с. 266].

Внутрішнє напруження дії зростає в пафосі протесту Його-героя проти кайданів матеріальної умовності, які сковують поетичну душу людини. Насправді ж, усі зовнішні лаштунки: ліс, темрява, сліпота Юрби – є цілковитою умовністю, яка виростає в реальність лише через бачення Його, натомість, в очах Юрби відбувається звичайний плін життя.

Він постає проти цієї тривіальної простоти життєвих істин, щоб показати Юрбі «надхмарний лет». Напруження наростає впродовж дії спочатку в непохитній вірі Юрби в свого героя, якому сплітає вінок з червоним маків, а згодом у зневірі й розчаруванні Юрби, яка, сліпа в своїй жорстокості, закидає камінням знесилоного сумнівами героя й залишає його напівживого перед брамою «Казки», а сама повертається назад до лісу.

Ідея «золотого вінця», яка у драмі В. Пачовського «Сон української ночі» подавалась як символ просвітлення українського народу в досягненні національної свідомості, в О. Олесь модифікується. Під флером модерністичного песимізму етюд «По дорозі в Казку» постає та ж злободенна проблема, але поряд із силою духа, яка уособлюється в образі героя, автор виводить ще й той «предмет розчарувань», що підточує цей дух, призводить до болючої роздвоєності – сліпу Юрбу. У той час, як онтологічна проблематика Метерлінкових «Сліпих» підсилює моменти непізнаності світу фізичними вадами персонажів (сліпота), які загострюють відчуття й вказують на недосконалість матеріальної природи людини, Олесева Юрба позбавлена фізичної вади, – вона «сліпа» добровільно, «сліпне» через свою нікчемність та відсутність волі. «Сліпа», пасивна Юрба не здатна сприйняти тієї української ідеї, заради якої змагаються з демонічними силами студенти у драмі «Сон української ночі» В. Пачовського, кують «золотий вінець», тому ридальні тони своєї поезії О. Олесь переносить безпосередньо в драматургію. Як символ упадку культури, в його поезії виникають образи «калік», «юродивих», «могили і хрести», над якими снується плач сліпого кобзаря, а в драмі розгорнута картина збайдужіння народу і розпачлива туга поета, героя, вождя, загалом відродженого духу, який не здатний матеріалізувати свої високі пориви.

Ще одну проблему в Олесевій драмі віднайшов М. Євшан, по своєму схарактеризувавши різочу роздвоєність душевного стану героя: «Він побідник, бо упав жертвою роздичілої юрби. Але чи побідив він юрбу не тільки смертю, але й життям своїм? Ні! – Коли поглянемо на його життя з становища його власної проповіді, його таки ідеалом зміримо зміст його життя – то побачимо тільки розбитість, нерівність, неоднорідність...

Але тут ми стикаємось перед загадкою людського серця. Все воно хоче назвати когось братом. І як би людина сама для себе, не хотіла жити в казці, як би не відмежовувала себе від других, серце все хоче триматися серця. Може в тому і трагедія Олесєвого героя» [5, с. 548].

Отже, йдеться, передовсім, про героїзм, який перетворюється врешті у смішне донкіхотство. Це поняття, образу героя, виведене в драмі О. Олесєя, бере свій початок ще з грецької трагедії, а, за З. Фройдом, є спадком міфологічного тотемічного світосприйняття [6, с. 345]. Це поняття ґрунтується на тому, що первісно герой є особою страждущою. Його високі прагнення насправді є ефемеридами, вигаданими через необхідність героя взяти на себе «трагічну провину». У той же час юрба, за допомогою цілеспрямованого спотворення справжнього стану речей, шляхом витонченого лицемірства, перекладає своє страждання на героя. Герой потрібний юрбі для того, щоб очиститись. Отже, в образі героя ще з міфологічної доби з'єдналися два суперечливі моменти – любов і ненависть до його особи. Герой О. Олесєя прагне повести Юрбу до забороненого (виступає проти «божественного авторитету») – «назустріч джерелу утіхи». Тобто він виступає проти даних законів життя, які спрямовують людину до страждання. Сама ж Юрба своїм способом життя підвела Його до протистояння узаконеним нормам. Але Юрба самоусувається від відповідальності і цілком перекладає її на Нього. За свій сміливий вчинок Він повинен відбути покарання. Він свідомий свого призначення і вибирає для себе страждання.

«Джерело утіхи» – взагалі не реальне, тому автор називає його казкою. Реальність – це «темний ліс», де перебуває Юрба. Він (герой драми) робить спробу повстати проти «божественного авторитету», бо хоче досягти тієї Казки, яка не дана для людського відчуття, знаходиться у сфері ірреального. І натовп, як і хор у грецькій трагедії, співчуває герою до тих пір, поки його бунт проти «божественного» залишається не реалізованим. Коли ж герой уже знаходиться на межі реального й надреального, Казки й дійсності, Юрба усувається, перекладає свою провину на героя й руками Юрби здійснюється покарання героя.

Те, що відбувається після епізоду покарання: зустріч з Хлопчиком з Казки й видиво, яке постає перед Ним, коли Хлопчик «відхиляє гілку, і цілий потік сонячного проміння ллється через просвіт і вривається на сцену» [7, с. 29], і побачена героєм Казка – це уже позачуттєві сприйняття, які не належать до дійсності. Для Юрби, яка залишається реальною –

Він помер. Підтверджує це Хлопчик: «Твого вже голосу ніхто почути не зможе» [8, с. 20]. Драма задумана, як глибинний символ, який розвивається в ході зовнішньої дії. Поряд із загальним символом (закладеним в основу трагедії) М. Євшан [9, с. 547] виділяв дрібніші образи-символи, що допомагають розкриттю основного, такі як: «вінок з червоних маків», «краплини крові», «ліс» і под. Такі символи підтримують і посилюють романтичні акценти драми. Символістського забарвлення п'єси надають ремарки: доки Він ще не є героєм, всі Його намагання викласти Юрбі свої ідеали в ремарках супроводжуються «сміхом» Юрби. Коли Він починає ставати в очах Юрби героєм, все частіше в ремарках зустрічаємо у відповідь на його, слова «тишу». І, нарешті, коли він стає героєм-поводирем: «Кладе йому на голову вінок», «Всі оточують його», «У всіх обличчя, як у прочан» і под.; скинення його з ватажка, розвінчання героя: «Легкий сміх, гудіння», «Юрба одступає, згорблюється, стає сірою», «Юрба наступає, впливають знову страшні обличчя», «Регіт. Підіймають кілок з короною і вертять ним», «На людину, подібну до Горили, надівають вінок», «Кидають каміння, дрючки»; кінець драми: вмирання Героя й входження його в Казку в ремарках подається в світлих, радісних тонах: «цілий потік сонячного проміння ллється через просвіт і вривається на сцену» [10, с. 26-29].

Функціональний елемент у драмі відіграє музичне оформлення. Герой “По дорозі в Казку” грає на сопілці, і музика відіграє чи не головну роль у розв’язанні конфлікту. Вона ніби відмежовує матеріальний і духовний світ і є атрибутом високих поривань людини. Відбивається ця позиція у ставленні до музики Юрби. Вона зневажає музику, приймаючи лише те, що приносить матеріальну користь. Як зазначив Патріс Паві, для модернізму, зосібна символістського художнього мислення, «актуальними стали музичність текстів і театральність музики (наприклад, театр Апергіса). Оскільки музика звучить у театральному просторі, глядач сприймає її абсолютно по-іншому, ніж у «стерильному» концертному залі. Однак залишається з’ясувати (а це набагато складніше, ніж, скажімо, у кіно, в якому музика й образ створювалися кожне окремо), як взаємодіють візуальний і музичний образи (Муендро, 1993) спостерігаємо тенденцію радше до інтеграції візуальних і звукових відчуттів, до інтеграції (як наслідку векторності сприймання) візуального й слухового факторів, до фільтрування всіх матеріалів «глядачем/слухачем»: «Наші глядацькі відчуття потребують готових речей, а не процесу їхнього компонування (складання)» (Н. Фрайз)» [11, с. 266].

У драматичному етюді “По дорозі в Казку” О. Олесь ще багато в чом наслідує романтичну традицію, що відмічається у зверхньому конфлікті драми, наданні великого значення сюжетній лінії, у використанні чисто алегоричних форм та ін. Але глибокі філософічні питання, які ставить автор, відносять драму до творів, написаних під впливом символізму.

Подальший розвиток філософічних міркувань О. Олеся впливає з усвідомлення окремої особистості як особи страждущої. Сповна осягнути всю трагедію життя, позбавленого надії, змушені герої драми «Танець життя». Афектовані силою свого раптового відкриття, вони влаштовують триумфальний бенкет плоті, цинічний і «потворний як само життя». Намічені у попередніх творах О. Олеся проблеми у «Танці життя» постають у сконденсованому викладі.

Драма відображає загальні тенденції драматургії того часу, яка, керуючись зростаючим інтересом до людської індивідуальності як самовартісного суб'єкта, до з'ясування звичок і прихованих комплексів, загалом усього того, що відрізняє одну людину від іншої й від маси, надавала особливу увагу героєві з різноманітними психічними ушкодженнями та спадковими недугами. Такий тип героя з'явився у драмах Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олеся, пізніше Я. Мамонтова («Дівчина з арфою»), переріс рамки жанру і з'явився у прозі. Автори по-різному підходять до даної теми. О. Олесь розкриває її цілковито в символістському ключі. Він виводить на сцену людину, уражену спадковим фізичним каліцтвом, для якої матеріальне життя – лише тимчасове вмістилище духу. Відчувши всю безнадійну обмеженість своїх можливостей, скована тілесною оболонкою, людина «своїми поглядами проймає небо і в його безмежних просторах шукає Бога...» [12, с. 108]. Вона шукає виходу зі свого приземленого існування і вбачає його у творчості, коли у найвищому екстазі єднається з Богом. За культом Великого Мовчання, де істина стає зримою, але не висловленою, пролягає шлях людини до досягнення духовної гармонії. Але і тут О. Олесь вірний своєму песимізму – людина слабка і тому не здатна піднятися на високості духа, вона стає жертвою власного відкриття й опускається до безнадійного цинізму.

Формою драма нагадує невеличкий музичний твір, перша частина якого піднесена, урочисто піднімається до найвищої точки напруження й там розбивається, перетворюючись у безладний ритм дикого карнавалу.

Композиційно драма також розпадається на дві рівнозначні змістові частини, кожна з яких має свою завершену цілісність. Перша складається з фрагментарних спогадів та міркувань про людську долю взагалі, про сутність буття, про стосунки людини з Богом, про трагізм усвідомленого свого безсилля будь-що змінити в житті, про значимість людського генія й подібні проблеми, пов'язані з протиставленням духовного й матеріального існування. Друга частина – це бенкет калік, вона більш цільна й завершена як драматична дія. Зв'язковим і організуючим елементом між двома частинами є народження дитини, через що й відбувається уся демонстрація страждань.

У кімнаті, огорнутій вечірніми сутінками, відбувається дійство, в якому беруть участь знеособлені персонажі-маріонетки, керовані рукою долі, вони чекають «великої таємниці життя» [13, с. 109] – народження людини. Увесь твір – це гірка сповідь братів-калік, які змушені все жит-

тя носити на плечах горб, терпіти сміх і кпини, відчувати свою неповноцінність, страждати від самотності. У рідкісні хвилини, коли геній осяває їх, вони не відчувають свого каліцтва й лише тоді можуть бути прекрасними. Таким постає перед нами Четвертий брат скрипаль – «Та, яку він любив мовчки і здалеку чотири роки, відповіла йому, що не може бути його жінкою» [14, с. 109]. Ним знехтували із-за його фізичного потворства: «він порвав струни і вийшов не естраду блідий, як смерть. Він більше не міг грати, а коли сотні глосів заревли, як звірі, він перемиг себе і заграв на двох струнах так, як ще ніколи не грав, крізь мертву тишу я дивився на його, і в той час, здавалось у нього не було горба». Тепер, пізнавши сповна гіркоту своєї приреченості, брати обмірковують, що чекає новонародженого в житті, й окреслюють цей життєвий шлях, який є результатом їхнього печального досвіду: «Страждання – се стежка, яка веде на високі гори раювання. Тільки той, хто страждав, пізнав світ і поділив тугу Творця. Тільки той був щасливий, чиє щастя згоріло в стражданні» [15, с. 110]. Так їх навчив Батько і саме життя.

Але Олесеві герої – бунтарі. На противагу тим символістам, які проголошували «тріумф смерті», у драмі О. Олесея тріумфує життя, «прекрасне і гидке, ніжне, як коліскова матері. Страшне, як злочинство, огидливе, як страховище» [16, с. 112]. Втомлені безкінечним стражданням, брати проклинають своє народження, їх вабить спокій смерті, але виявляється, що саме тут, у житті вони повинні випити повну чашу. Вони нарешті усвідомлюють весь цинізм матеріальної першооснови життя, в яку закутий творчий дух. Вони називають матеріальну оболонку «Вічним Хамом». Гірким сарказмом вдаряє фінальна частина драми – бенкет калік з возвеличенням Хама.

«Великого, вічного, дужого! Хто зрозумів життя й стис його в своїх руках! Він сильний, глухий і жорстокий!

Він найкраще розумів, що душа прикута до тіла, що крила полетять, коли дозволить тіло. Невеликі крила у Хама, але вони не зрадять йому, не впаде він і не розіб'ється. Коли думки сплять наш мозок, і мусики розірвуть серце, і ми, каліки, дотліватимем в могилі, Хам останеться на землі і, здоровий продовжить життя! І знову в його діях загоряться думки і запалять мозок. І знову заб'ються серця в муках і агонії. За Хама! (Г'є)» [17, с. 114].

Відмовившись від страждань в ім'я земних радощів, Брати вбачають у цьому свою провину. «Аби було двоє – один буде Хамом» – проголошує Другий брат, і за цими словами відразу йде ряд асоціативних вигуків: «Се – вино! Коли все випито, люди п'ють вино». Асоціація з провинною йде в парі з галасливою гіпертрофованою веселістю Братів, якою вони підсвідомо намагаються заглушити свою провину. Легка завіса добродійства, накреслена в першій частині розривається – брати кидаються в дикий, потворний танок, «Регочуться й ляскають у долоні».

Відверто виказують презирство до своєї долі й свого каліцтва. У цю мить у них «втїлюється само життя», – коментує автор.

«Танець життя» стає ніби продовженням драматичного етюдю «По дорозі в Казку». Свідомо чи інтуїтивно відчуває це і сам автор. У загальному ритмі бенкету він раптом усвідомлює подібність братів до тієї безликої Юрби з темного лісу (стихії неорганізованої матерії), своє прозріння він вкладає в уста Сестри: «Я п'ю за життя! За його радощі і муки! За вічно нову казку! Я п'ю за людину, що вічно блукає в її зачарованих лісах. Зрікається відпочинку, щоб ступити крок уперед і впасти навіки. А лісам, а казці і кінця-краю немає...» [18, с. 113-114].

У той час, коли в етюдю «По дорозі в Казку» Юрба на чолі з людиною, подібною до мавпи, не здолала шляху до «джерела утіхи» і в отупінні верталась назад до лісу, караючись за те, що посягла на «заборонене», Брати з «Танцю життя» усвідомили своє безсилля протистояти життєвим стражданням. Вони протестують проти того, що «Терпіння – ось вища філософія...» [19, с. 110]. Батька, який вчив їх через страждання підніматись «на високі гори раювання», вони зустрічають «диким рего-том» і танцями.

Коли герой «По дорозі в Казку» вистраждав до кінця свою браму Казки, то Брати цілковито переконалися у її відсутності. Бо «страждання кінчаються, і там, де кінчаються страждання, починаються прокльони» [20, с. 114]. Тому таким цинічним глумом над духом віє від останньої сцени драми. І тому Батько, вражений блюзнірським видовищем танцю горбанів, «з жахом в очах спиняється на порозі і падає» [21, с. 115].

Двічі звучить музика, в драмі: на початку і в кінці. Створюється враження, що музика є сутнісним доповненням і продовження діалогу персонажів. На початку це – «жагучі згуки скрипки» – вони звучать як надія і розпач Братів перед невідомими поворотами долі. В кінці – це музика простого, наївного танка, що перетворюється у «дикий регіт» і страшний танець калік, які возвеличують Хама, ніби ознака справжнього розуміння безвиході. Згадаймо, яку ритмотворчу роль відводив музиці Лесь Курбас: «В музиці, в її основі є здатність об'єднати певну звукозмінну метричність у ритмічну єдність простого і більш складного порядку. Усвідомлення часу – це є усвідомлення його ритму. Якою буде річ на сцені в часовій наголошеності? Буде ритмічною. Річ поставлена так, що глядач наштовхнутий режисером та те, щоб сприймати змінності, які відбуваються на сцені в певній системі наголошеностей, в системі ритму, в системі єдності» [22, с. 162]

Ситуативні філософські розмірковування своїх персонажів О. Олесь подає не лише у вигляді абстрактних естетизованих форм мистецько-музичного осягнення ідеї, світотвору, людської особистості, а й накладає їх безпосередньо на духовну атмосферу тогочасного суспільства. Його драми постають як символи тогочасних суспільних стосунків, які авторові видаються безрадісними і викликають безнадію й песимізм

щодо будучини свого народу. У пошуках виходу з цього зачарованого кола байдужості й апатії він покладається на дух народного генія – особистості, яка в своїй творчості синтезує всі здобутки національної культури і втілює їх у вічні форми мистецтва. Лише у мистецтві і через мистецтво, зосібна музичне, близьке і доступне народові О. Олесь вбачає шлях до самоусвідомлення в хаосі буття. Ця ідея досягає своєї завершеності у драматичному етюді «Злотна нитка». Етюд присвячений Миколі Лисенку і вперше виконувався на панахиді по композиторові. Микола Лисенко в музиці став першим, хто піднявся вище звичайного етнографізму, розуміючи українську музичну творчість не як шаблон, а як всевітній культурний набуток. О. Олесь саме так сприйняв творчість композитора-модерніста, який намагався всіляко підкреслити окремішність українського пісенного стилю і його значимість як елемента загальнолюдської музичної культури.

За формою «Злотна нитка» – це спроба наблизити слово до музики. У ритмі й тональності драматичного етюду відчутна тенденція до стилізації під музику М. Лисенка. Крім музичності самого вірша, автор вводить ще й музичний акомпанемент. Перемежовуючи діалоги музикою, він намагається надати саме музиці головного драматизуючого значення. Відтак діалог персонажів не просто коментує музичний твір, а продовжує музику словом. Все життя композитора проходить суцільною музичною хвилею – від «перших пісень, радісних, наївних» до «однієї пісні, одного гімну Великому Життю». В окремих сценах О. Олесь свідомо не додає слів до цієї урочистої музики, бо музика говорить там виразніше за слова. Життя людини-творця – це музика, переконаний автор. У слова ж він вкладає тяжкі пророкування долі, які мусять звучати строгіше і переконливіше, ніж те тимчасове людське життя, яке О. Олесь уподібнює до перелітної зірки. У ритм музиці письменник чує слово як частину світового ритму, як ноту «музики Божої», як відлуння небесної гармонії, яка втілилась в організмі нації – маленькій частинці буття.

Три Парки, заворожені музикою генія, не можуть зважитися перерізати нитку життя, хочуть, затримати «неминуче» хоч «на півхвилини». Та невблаганний час перемагає й знищує матерію. Музика перетворюється у похоронний марш. Дівчинка в білому як символ народної пам'яті кидає останній акорд великого співу, який відлунує у далеч майбутніх віків. Нитка життя перерізана – це сфера божественного, й людині її змінити не під силу. Але снується далі золота нитка творчості Лисенка – вічно живого творчого духу.

Символізація у «Злотній нитці» відбувається на всіх рівнях драматичного дійства, починаючи від дійових осіб, які не діють, а лише як втілення певних символів буття почергово змінюють один одного на сцені. Жінка в чорному і Дівчинка в білому – це втілення народної жалоби і народної пам'яті або й надії, вони проходять перед зором читача (глядача). Жінка в чорному – персонаж вагомий, конкретний – тяжка пе-

чаль і скорбота за втраченим, натомість Дівчинка в білому навіть не зазначена у переліку дійових осіб. Вона, нематеріальна істота, раптом з'являється нізвідки. Позатим, складається враження, що вона весь час перебувала на сцені – можливо, в музиці, ясних, прозорих звуках. О. Олесь подає в ремарках коментар до цих звуків: «І летиться вона десь далеко-далеко, наче в Других світах, і розкаже про свого творця. І вся вона легка і чиста, як голубка біла в синім небі» [23, с. 91]. Вона просто існує. І це існування є ознакою присутності Бога в душі людини-творця.

Проблема твору складна і неоднозначна. Автор виходить поза межі конкретного призначення драми (виконання її на панахиді), охоплює цілий комплекс істотних для символізму проблем. Тут втілилися і попередні його художні пошуки, і філософські роздуми над розгадкою таємниці життя. У «Золотій нитці» бачимо суто естетичний синтез його думок, які переростають слово й переливаються в музику. Проблеми тимчасовості людського життя, стосунків генія з народом, проблеми народної пам'яті, цінності скарбів народної душі й інші утворюють динамічне протиборство думок, суджень, – звуків, почуттів, настроїв, які надають ритму й характерного забарвлення драматичній дії.

Яків Мамонтов, драматург і теоретик драматичного мистецтва, оглядаючись на історію українського театру, вважав, що «серед українських драматургів 20-го століття О. Олесь єдиний чистий символіст, що засвоїв літературний метод західно-європейських письменників-символістів». Фактично, подавши у своїй драмі завершений символ світоглядних тенденцій і способу думання своєї доби, О. Олесь у той же час і завершив цю мрійливу, позбавлену руху, меланхолійну задуму, що простягалася поза межі матеріального світу в далеких, таємничих сферах «потойбіччя».

«Безперечно, в драматургії О. Олеся лише в найбільш загальних символах можна віднайти філософське осмислення загальнолюдських основ буття. Найважливіше в нього – створити настрій, напругу очікуванням чогось невідомого. Його драматургія протиставлялась побутово-етнографічним постановкам, була явищем новаторським. Пройнята живим струменем, насичена ліризмом і підсилена психологізмом, панмузичністю вона задовольняла естетичні запити тогочасного глядача-читача» [24, с. 407], – пише Ростислав Радишевський.

Для передачі того, що «не передається», що не адекватне зовнішньому слову, і що мало б дати відчутти глядачу глибинний зміст дійсності, у п'єсу було введено ряд прийомів: недомовок, натяків, музичних акордів, надано більше значення монологам тощо.

Література

1. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття / С. Хороб // Неоромантизм, символізм, експресіонізм. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 412 с.

2. Курбас Лесь. Про спорідненість театрального мистецтва і музики / Лесь Курбас; Упоряд. М. Лабінський // Філософія театру. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.
3. Лабінська Діана. «Музичне» в театрі Леся Курбаса / Упоряд. М. Лабінський // Лесь Курбас. Філософія театру. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 851-858.
4. Паві Патріс. Словник театру / Патріс Паві. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – С. 265-266.
5. Євшан М. Червоні маки / М. Євшан // Літературний огляд. Українська хата. – 1910. – №9. – С. 536-572.
6. Фрейд З. «Я» и «ОНО» / З. Фрейд. – Тбилиси, 1991. – Т.1. – 42 с.
7. Олесь О. По дорозі в Казку. Етюд на три картини // Олександр Олесь // Твори: у 2-х томах. – Т.2. – К.: Дніпро, 1990. – С. 6-29.
8. Там само.
9. Євшан М. Червоні маки / М. Євшан // Літературний огляд. Українська хата. – 1910. – №9. – С. 536-572.
10. Олесь О. По дорозі в Казку. Етюд на три картини / Олександр Олесь // Твори: у 2-х томах. – Т.2. – К.: Дніпро, 1990. – С. 6-29.
11. Паві Патріс. Словник театру / Патріс Паві. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – С. 265-266.
12. Олесь О. Танець життя / Олександр Олесь // Твори: у 2-х томах. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С. 108-115.
13. Там само.
14. Там само.
15. Там само.
16. Там само.
17. Там само.
18. Там само.
19. Там само.
20. Там само.
21. Там само.
22. Курбас Лесь. Питання простору, часу й ритму в мистецтві / Лесь Курбас; Упоряд. М.Г. Лабінський // Березіль. Із Творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988. – С. 159-163.
23. Олесь О. Злотна нитка / Олександр Олесь // Твори: у 2-х томах. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С. 87-91.
24. Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся / Р. Радишевський // Олександр Олесь. Твори: у 2-х томах. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. – С. 5-47.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 12.12.2014 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Хоробом С.І.,
д.ф.н, професором Семенюком Г.Ф. (м. Київ)*

PANMUSICALITY OF O. OLES'S DRAMATURGY**H. V. Oleksiuk***Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;**Department of Dramatic and Choreographic Art.;**76000, Ivano-Frankivsk, Sakharov Str., 34-a*

The article brings up problems of music elements functioning in symbolic-and-lyrical dramaturgy of O. Oles. In particular, the attention is drawn to the fact how skillfully the Ukrainian playwright uses music rhythm with the purpose of rhythmization of a drama spectacle, how with the help of an imaginary sounding of a melody the characteristics of his characters is amplified, dramatic remarques are poetized etc.. Therefore, it was proved, that a lot of dramatic works of the writer, in which such type of the author's ideological-and-aesthetic consciousness as symbolism is present, may be considered as a phenomenon of music order, in which oral and dramatic-music arts are intrinsically connected.

Key words: *O. Oles, musicality, symbolic-and-lyrical dramaturgy, drama rhythm, music rhythm, poetics of symbolism.*