

Мистецтвознавство, культурологія

УДК 821.161.2'06-2.09
ББК 83.3 (Укр 4)

ЛІРИКО-ІНТИМНА ДРАМАТУРГІЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ В СЦЕНІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «МОЛОДОГО ТЕАТРУ» ЛЕСЯ КУРБАСА: ТИПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО І МИСТЕЦЬКОГО СИМВОЛІЗМУ

С. І. Хороб

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури; 76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74*

У дослідженні здійснено спробу типологізувати літературний і мистецький символізм (його самодостатність як національно-культурного явища) перших десятиліть ХХ століття. Для аналізу взято лірико-інтимну драматургію О. Олеся та її сценічну інтерпретацію під назвою «Драматичні етюди О. Олеся» в «Молодому театрі» Леся Курбаса. Доведено, що символістський тип художнього мислення, притаманний українським авторам першої третини минулого століття, постає не тільки органічним у літературно-сценічному середовищі того часу, а й проступає як цілковито оригінальне ідейно-естетичне та національно-культурне явище.

Ключові слова: *символізм, лірико-інтимна драма, театр Леся Курбаса, порівняльна характеристика.*

Дослідники української драматургії і театру початку ХХ століття небезпідставно стверджують про жанрову поліфонію та формотворче багатство у системі модерністського ідейно-естетичного мислення. Вплив неоромантизму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму та інших нових типів авторської художньо-образної свідомості, без сумніву, позначився на внутрішній і зовнішній структурах драматичних творів, їх сценічній інтерпретації. Серед інших модифікацій драмопису того часу особлива увага письменників і діячів театру зосереджувалася на способах і конструкціях висловлювання, власне, таких засобах драматургічної поетики, які сповільнювали або ж загалом “затінювали” розвиток дії чи розгортання конфлікту, натомість посилюючи їх внутрішньо-суб’єктивізовані спонуки і вербальні передовсім. За таких умов активізували-

ся чинники ліризації драматичного висловлювання (почуттєва настроєвість, інтимізація думок і вчинків, еротизація подієвості, психологізація медитативності і т. п.), що в поєднанні, скажімо, з імпресіонізмом або символізмом витворювали нові жанрові форми – “лірична драма”, “символічний театр”, “інтимна п’еса”, “драма переживань”, “вистава-етюд” тощо. Незважаючи на їх різну акцентуаційність словесно-суб’єктивованого начала, все ж незмінним для них залишається короткоактність і моноїстичність драматичного дійства, його символіко-психологічна заданість.

Не вдаватимемося до дослідження механізмів переходу ліричних способів висловлювання, позавербальної сугестії у драму, як і не торкатимемося історії розвитку та сприйняття української лірико-інтимної символістської одноактівки національним літературо- й театрознавством. Зауважимо тільки, що серед чинників ліризації такого типу драматургії, окрім структуротворчих та образних властивостей візійного дискурсу, символіко-сугестивної специфічності діалогічного мовлення, ритміко-інтонаційної організації монологів (паузи, прискорення, ретардації), використання музикальних засад, а нерідко й живописних прийомів, структурною основою, власне, лірико-інтимної драми або ж системи ліричних сцен у ній, на переконання сучасної дослідниці Н. Малютіної, є “згущена експресія переживань героїв і монологічні форми суб’єктивного пізнання, що не лише передають внутрішню драму персонажа, але в процесі виголошення стають джерелом і способом реалізації драматичної дії” [1, с.317].

У тому, що жанрові й піджанрові утворення саме такого типу п’еси чи не найбільше припадають на початок ХХ століття (драма-етюд, драматичний малюнок, драма-балада, драматичний ескіз, лірична сповідь, еротична мініатюра, монодрама, лірична композиція і т. п.), є яскравим свідченням модерністських пошуків українськими драматургами нетрадиційних форм драмопису. Це – з одного боку. З іншого – своєрідним запереченням регламентованості багатоактової і поліжанрової п’еси в національній літературі і театральному мистецтві того часу. З творчістю авторів одноактівок Л. Старицької-Черняхівської, Лесі Українки, С. Черкасенка, О. Олесья, В. О’Коннор-Вілінської, Є. Карпенка та ін. в українській драматургії і на сцені “... руйнувались жанрові константи аристотелівської драми з її подієвістю як основою драматичного розвитку, натомість на перший план виходило сприйняття подій героями, автором-режисером та глядачем, що корелювало із класичними жанровими прототипами (...), але не вкладалось у гомогенні форми і вимагало оригінальних структурних рішень через комбінування різних родо-жанрових ознак у тексті [1, с.317].

Прикладом цього може слугувати поетична збірка (точніше мовити б, лірико-інтимна драма) «Ладі і Марені терновий вінець мій» В. Пачовського. Написана 1903 року, вона продовжила тенденції ліризації української драматургії, розпочаті ще в попередньому столітті. Скомпонована у відповідну форму, ця п’еса самим автором була жанрово означена як ліричний твір “у кількох актах з елементами еросу”. За всієї оче-

видної інтимізації та суб'єктивації у вираженні подієвого ряду, все ж драматург у пізнішій спробі автокоментаря до нього виявив тут наявність і розгортання драматичної дії, що, зрозуміло, дало підстави дослідникам його творчості називати цю поетичну збірку лірико-інтимною драмою. «Герой цієї драми стрічається з різними п'ятьма жінчинами: з легкодушною дитиною вигоди, зі змисловою красунею тіла, з високою почуваннями дівчиною, з багатою, зарозумілою на себе панею, зі своєю жінкою, щирою цілою душею – та скрізь відчуває самотність, лине духом угору, а його душа брентить горішніми акордами думок про загадку буття. Се є танець любові і смерті героя» [2, с.IV].

Тут же В. Пачовський зауважує, що цей драматичний твір з враженнями і почуттями від пережитого героями невіддільний від ілюстративного тла: до сюжету «прикладаються ілюстрації Івана Косинина, Котабринського та чужих артистів» [3, с.5], причому в найоптимальнішій для обрамлення дії послідовності, з виразним натяком для уявного читача на її екстраполяції і тяглості в обставинах іншого, ніж у героя, особистого буття. У такий спосіб автор по суті з самого початку позбавляє лірико-інтимну драму сценічного втілення, незважаючи на ним же увиражені драматичні елементи поетичної збірки «Ладі й Марені терновий вінець мій». Зрештою, за свідченням істориків українського театру і літератури С. Чорнія («Український театр і драматургія», 1980), М. Ільницького («Від «Молодої Музи» до «Празької школи», 1995), О. Красильникової («Історія українського театру ХХ сторіччя», 1999), І. Волицької («Історія українського театру у Галичині першої третини ХХ століття // Український театр ХХ століття», 2003), цей твір українського драматурга, як і більшість його п'єс, загалом не виставлялися театральними колективами, залишаючись передовсім ідейно-естетичним явищем лише художньої літератури, фактом існування в національному письменстві початку ХХ століття неоромантичної та символістської драматургії.

І все ж такий спосіб структурування авторського висловлювання, діалогізації та монологізації текстового матеріалу лірико-інтимної драми із символізацією її образності зацікавлював діячів українського театру, зокрема перших десятиліть ХХ століття, для яких сценічний символізм, будучи цілковито новою, нетрадиційною формою мистецького мислення, відкривав необмежені можливості режисерської та акторської майстерності. Вочевидь, тому деякі короткі жанроутворення (етюд, мініатюра, казка-феєрія, балада, ескіз чи монодрама) навіть використовувалися педагогами у Музично-драматичній школі М.В. Лисенка з метою набуття азів артистичної науки, шліфування нових граней режисерського та акторського мистецтва. Відтак природним видається залучення до репертуару в першому стаціонарному українському театрі М. Садовського такого типу символістської драматургії, зосібна психологічного етюду «Осінь» О. Олеса (режисер-постановник і виконавець ролі Пана – І. Мар'яненко), що час від часу виставлявся на сцені впродовж кількох років.

Загалом серед одноактних жанрів лірико-інтимна драма, створена О. Олесем на початку ХХ століття («Трагедія серця» – 1911, «На свій

шлях» – 1913, «Танець життя» – 1915), яскраво виражала ідейно-естетичні засади символізму. Межуючи із поезією, вона мимохіть “відсікала” певний комплекс ознак для сценічного втілення, хоча своєю заглибленістю в душу людської особистості і самовиражальними прикметами героїв захоплювала тодішніх діячів національного театру. Власне, у цьому був прихований певний ризик для режисерів і акторів, які не завжди розуміли труднощі постановки лірико-інтимної символістської драматургії О. Олеся, зазнаючи відтак творчого фіаско, як це було, приміром, у театрі М. Садовського з його сценічною версією письменникових «Етюдів» (1915). Тому з певністю можна стверджувати, що тільки «Молодий театр» під керівництвом Леся Курбаса зумів не лише розкрити своєрідність таких форм драмопису, а й символістського театру О. Олеся загалом. Структура і принципи художнього мислення (передовсім модерністського) драматурга та режисера виявилися достатньо близькими.

Вона, ця взаємодотичність у сприйнятті та розумінні естетики символізму, в обох творців ішла, вочевидь, від постійних їх спроб поноваторському експериментувати в царині літератури і мистецтва, помодерному структурувати внутрішню і зовнішню форму драми та вистави. В такий спосіб вони однаково прагнули залучити читача чи глядача до своїх ідейно-естетичних пошуків, розширити горизонти української культури, європеїзувавши для них відповідний простір. “Європейський клас лірики Олеся і найтонші аранжировки національного в його поезії примушували актора якнайкраще “згадати” власне коріння, що його було “забуто” біля межі етнографії, – пише Н. Корнієнко. – Тим більше, що [...] український символізм ніколи не ніс у собі есхатологічного настрою і був, якщо можна так висловитися, менш урбаністичним, менш чистим. Він був одверто ближчий до фольклорних джерел – на відміну від символізму Рембо, Малларме, Брюсова чи Бальмонта [...] Звідси – демократичність [...] модерністських течій, переважання в них конструктивного начала, самототності, котрі я хотіла б визначити як «футуристичні» (виділення в першодруці. – С.Х.) [4, с.53].

Саме цим спрямуванням структуризації “футуротексту”, на переконання дослідниці, О. Олесь чи не найбільше вписаний у контекст європейського модерну, саме це чи не найстійкіше “осторожне песимізм глобального”, охоплюючи передовсім приватне, інтимне буття індивідууму: “відтак не менш важливого, ніж інші рефлексії культури, однак суттєво цінного перш за все для моменту будівництва свого національного Дому” [4, с.453-54].

Сприймаючи суб’єктно-ідеалістичні засади символізму як домінантні в художньому мисленні драматурга О. Олеся, режисер та актор Лесь Курбас віднаходив у його ліричних одноактівках внутрішню самодостатність і самототожність індивіда з його наставленням до “людини духовної”, душевно і морально щедрої в її інтимних вираженнях та переживаннях. Зрештою, мистецтво театру як синтетичне явище перейняло від символістської ідейно-естетичної свідомості чимало цінних рис, одну з яких – виокремлення психологічного світу однієї особи із середовища юрби – культивували у своїх сценічних постановках такі режисери, як Рейнгардт, Креґ, Мейерхольд та ін. Їх вистави проектували свідомість

індивіда на загальнолюдську, суспільну свідомість, чим, власне, й забезпечувався справжній успіх у глядачів того часу. “Символізм Олександра Олеся не так драматичний, як ліричний, – писав Я. Мамонтов, – він в настроях, обстановці, в самій мові і менше всього в рухах, в драматичних колізіях. Характерною ознакою драматичних етюдів Олександра Олеся є також ритмічність їх, що відбивається не тільки в переписах настроїв, але і в мові” [5, с.179].

Водночас не можна стверджувати безапеляційно, що лірико-інтимна драматургія О. Олеся зацікавлювала Лесь Курбаса як театрального митця лише цим. Йому імпонував письменник своєю національною закодованістю всієї творчості, загалом громадянською і патріотичною позицією. Поетика його лірики і драм, гостре суспільне й естетичне чуття українського художника слова допомагали “Курбасові ліпити актора напрочуд збудливого, з гострим чуттям нерву образу, з імунітетом до побуту. До цього О. Олеся грали в Національному театрі і у Садовського, але в ньому без особливих труднощів можна було відчутти побутові інтонації...” [4, с.54], що аж ніяк не сприяли розкриттю внутрішнього світу героя з його мінливим “я”, з його любов’ю і ненавистю, вірністю і зрадою, іншими порухами душі і серця. “Із цього світу – де людські душі нечутно зустрічаються нестримними, пристрасними, нетілесними поцілунками, в нічній тиші лунає дзвін биття серця землі, – з цього світу чепає і автор сьогоднішніх етюдів – Олесь” [6, с.19], – так образно висловився про творчість і символістський театр драматурга Лесь Курбас, тонко збагнувши передовсім інтимно-ліричну інтонацію його одноактів «При світлі ватри», «Осінь», «Танець життя» як домінуючу.

Літературознавці неодноразово підкреслюють, що у формі цих драм спостерігається цілком очевидна орієнтація українського автора на прийоми символізму М. Метерлінка. Тож якщо синтезувати їх, можна зробити висновок: тут місце дії звичне, навіть сіро-буденне, без зайвих декорацій та яскравої орнаментальності – проста кімната або ж затінений сад; дія – ледь вловима, здебільшого відбувається надвечір, у сутінках чи вночі, коли після цілоденної втоми настає спокій і тиша, а динаміка руху не заважає повноті вияву динаміки почуттів; знеособлені дійові особи надають узагальнений характер тим трагедіям, що відбуваються в осередді людських пристрасей; зовнішня подія сюжету майже всуціль розчиняється у діалогічному та монологічному мовленні персонажів. У цій групі п’єс драматизм досягається за рахунок зображення внутрішнього розладу, дисгармонії людської особистості, тому навколишньому, зовнішнім чинникам надається мінімальної ролі – вони виступають то як окреслений складник декорації, то як символ, то як відокремлена психологічна деталь.

Здійснюючи постановку цих лірико-інтимних п’єс О. Олеся на сцені «Молодого театру» в 1917 році, Лесь Курбас використав тут естетику символізму (вочевидь, художником цієї вистави не випадково став Ан. Петрицький), точніше – сценічну символістську образність, що була типологічно близькою до поетики драматургічного символізму пись-

менника. Один із учасників і чільних діячів цього театрального колективу Василь Василько згадує, як режисер та сценограф Олесевих етюдів вирішували їх зовнішній малюнок. «На затемненій сцені глядачі вгадували два об'єкти. Посеред сцени – велике вікно, з якого линув промінь місячного сяйва. Ліворуч, знову лише таки вгадувалося, комин, з якого паралельно рампі линув червоний промінь. Навколо – майже повна темнота. Внаслідок такого принципу освітлення дійова особа здебільшого виглядала силуетно, а не об'ємно. Мізансцени були побудовані так, що залежно від ситуації і змісту слів постать актора освітлювалася по-різному.

Цей режисерський прийом мав сприяти відображенню душевного стану людини поза побутом. Режисер знайшов багато нюансів, які відтворювали неспокій, поривання людських душ. На першому місці у виставі був режисер, його задум, його міцна рука» [7, с.210].

За свідченням очевидців й учасників постановки, зокрема С. Бондарчука, С. Мануйлович, П. Самійленко, М. Терещенка, О. Добровольської, для прем'єри «Драматичних етюдів О. Олеся» Лесь Курбас обрав такі твори письменника, як «Осінь», «Танець життя» і «При світлі ватри» (трохи згодом замість останнього було включено п'єсу «Тихого вечора»). Перший спектакль, що був присвячений «Театрові О. Олеся», показаний 17 листопада 1917 року. Сьогодні, з відстані майже ста літ, можна припускати, що в названих етюдах письменника митець віднайшов гострі проблеми людського буття у вирі тодішніх суспільно-політичних подій, коли дуже важливо було за соціумною масою побачити й відчути особистісне «я» з його внутрішньо-психологічним світом, з його неперебутністю душі й духу. З іншого боку, драматичні етюди О. Олеся, зосібна ті, що режисер відібрав для вистави, йшли не тільки в руслі його експериментаторського досвіду, а й цілковито вписувалися в тодішній загальноєвропейський рух – оновлення, модернізації тощо.

І постановка, і драматургія О. Олеся сприймалися тоді далеко не однаково. Подібно до такого ідейно-естетичного явища, як «Театр Лесі Українки», «Театр О. Олеся» також вимагав не лише тонкого режисерського та акторського першопрочитання, а й відповідно підготовленої до його сприйняття глядацької публіки. На жаль, останньої у цьому ланцюгу творчого буття вистави якраз і не вистачало. Більше того, не збагнули суті сценічного втілення драматургії О. Олеся і деякі відомі історики і театральні критики, в оцінках-рецензіях яких чимало містилося запитань без відповідей, суперечливих, а то й несприйнятних вражень.

«Постановку етюдів Олеся на сцені «Молодого театру» можна розглядати з двох боків: – писав рецензент Ф. Близнюк, – як експеримент молодих шукачів і як художнє явище само по собі. Розглядаючи спектакль 17 листопада як експеримент молодих шукачів, його можна вітати. Цей спектакль показав, що у наших шукачів є зародки художнього розуміння і тонкої передачі того безперечно найкращого сучасного українського поета, яким є О. Олесь. Лірична драма це найтрудніша річ для виконання. Перескакувати од буденних, цілком своєрідних героїв Винни-

чення, вихвачених просто з виру життя, зразу до тонких поетичних статей Олеся – експеримент досить ризикований. І це й виявилось в тім, що ліричні етюди «Осінь» й особливо «При світлі ватри» пройшли неясково, тоді як драматичний етюд «Танець життя» пройшов гарно і зробив сильне враження на глядачів...” [8, с.253].

Інший рецензент А.Д. (Антонович Д.) акцентував увагу на символістських засадах лірико-інтимної драматургії О. Олеся та вистави за його творами Леся Курбаса: “Не те важно, які саме етюди вибрав для постановки «Молодий театр», бо хоч ці етюди почасти вже ставилися в Національному театрі і в театрі Садовського, але «Молодий театр» показав нам зовсім нові п’єси і власне вперше підійшов до трактування символічних п’єс Олеся в символічних тонах. Особливе враження справили «Осінь» і «Танок життя», як п’єси виразно символічні. Не приходиться говорити про окремих виконавців – їх, власне, не було, а була одна спільна праця однієї сім’ї акторів й особливо режисера. Треба признати, що Курбас потрапив вдунути душу живу в узагальнене життя символіки Олеся...” [9, с.254].

Вадою постановки драм О. Олеся на сцені «Молодого театру» цей же критик вважав недоречність і статичність прологу до неї: “...Пролог був найслабшим місцем вистави й порушував її цілісність та символічну поезію, а не синтезував, що власне пролог повинен був би зробити. Це, власне, був не пролог, а довга, суха, педантична лекція. Напевне, “прекрасні дами і галантні кавалери” давніших часів, що залюбки подарували б П’єро злий, образливий, але дотепний, влучний шарж, символ, не дарували б розтягнутої, позбавленої дотепу прози, і в давніші часи П’єро зійшов би з лаштунків передчасно і не своєю волею. Рішуче пролог до театру Олеся мусив бути основно змінений” [9, с.254].

Цілковито протилежне бачення спектаклю з яскраво вираженим типом символістського художнього-образного мислення режисера, з новим ідейно-естетичним нюансуванням акторської гри знаходимо в рядках іншого рецензента: “Мені навіть важко сказати, яку з трьох п’єс вважати найбільш вдало поставленою: чи сповнену гротгерівського жаху «Осінь», з прекрасно задуманою грою силуетів на блакиті зимового прикрасу вікна, чи фантастичну гофманщину «Танцю життя» з маріонетками-людьми, чи світлий серпанок прекрасного «Тихого вечора» з красивим узором дерева на тлі неба, що в цілому мимоволі викликає в пам’яті майстерні малюнки японців” [10, с.254]. Тут чи не вперше зпоміж усіх тодішніх відгуків на постановку «Драматичних етюдів О. Олеся» акцентується увага на використанні Лесем Курбасом прийомів символістської поезики східної літератури і мистецтва, що суголосна засадам українського драматургічного символізму. Типологічні за своєю суттю, вони проступають як самоцінні естетичні явища, кожне з яких у відповідних художніх формах ставало самототожним.

До речі, 1962 р. в розмові з Н. Корнієнко Ан. Петрицький згадував, як працюючи над зовнішнім малюнком спектаклю за п’єсами О. Олеся, Лесь Курбас настійливо вимагав від нього асоціативності до поезії Басю

[4, с.57]. Про мистецький символізм цих сценічних творів драматурга дослідниця так влучно висловилася: “На морозному сіро-блакитному вікні виникає присмерковий театр тіней – пласкі силуети сприймалися як сни-марення, як химери свідомості (є – немає?). В цій стилістиці тонкого письма – ніби тушшю, пером-тростинкою малює художник мінливі кордони речей, силуетів, настроїв. Здається, над цією художньо хисткою будівлею витала духостилістика сінто, з її наполяганням на вседуховності всього – речі, людини, природи. Малюнок загальної лінії вистави ніби відтворював на театрі поезію хокку, з її витонченою прозорістю і філософською глибиною” [4, с.57].

У такий спосіб літературний і театральний символізм, його національні і світові варіанти виявлялися на сцені в образній розмаїтості, яка місцями, проте, не досягала гармонійної цілісності. Вочевидь, пролог до вистави, котрий був написаний Лесем Курбасом як вступ до «Театру О. Олеся» і проголошений перед сценічними варіантами етюдів самим режисером в образі Блазня-П'єро, за всієї інтелектуально-вступної спрямованості носив пропагандивно-популістський характер (навчити публіку дивитись і розуміти драматургію О. Олеся), що в свою чергу вимагало, відповідно, підготовленого глядача до його сприймання й органічно перенесеної уваги від самої постаті автора-драматурга до його лірико-символістської п'єси – етюдів «Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри» («Тихого вечора»).

Однак це лише припущення щодо порушення цілісності Курбасівської постановки. Адже з критичних відгуків на неї тодішніх рецензентів і сучасників режисера годі з точністю відтворити хід усієї вистави. Зрештою, повна реконструкція (з усіма художніми деталями, переходами, паузами, ритмами чи висловлюваннями) тут, здається, й неможлива — настільки різними, почасти й описовими, позбавленими аргументації постають оцінки спектаклів «Молодого театру». Тож, певне, суть проблеми не тільки у відсутності інтелектуально багатой публіки, яку годі “безкарно годувати категоричними імперативами й іншими невідомими їй філософськими термінами. Адже коли Курбасові захотілося поговорити з глядачем, він міг би все сказати в двох-трьох словах і в костюмі не такої сумнівної оригінальності” [9, с.254].

Проблема, вочевидь, полягає у сповільненій (нерідко й заперечувальній) зміні соціокультурних та літературно-мистецьких орієнтирів на початку ХХ століття: з традиційних на модерні, з вузьких побутово-етнографічних на внутрішньо-психологічні, з чисто національних на загальноєвропейські, зрештою, з розуміння театрального видовища не так для розваги, як “зادля душевного спілкування і самовираження” людського “я”. Тому-то Лесь Курбас свій пролог не випадково завершував такими пристрасними рядками: “Тихо ввійдімо в храм людського духу, в театр Олеся, щоб ся тиша допомогла нам віддати, а вам відчути таємні дрижання незглибимих глибин” [6, с.20].

Та чи готове було для цього соціокультурне і геонаціональне осереддя у перших десятиліттях минулого століття? Відповідь тут напрошу-

ється однозначна: ні! “Все було, як колись, у часи гастролей Мейєрхольда з «Балаганчиком» Блока, коли фейлетонно пристрасно лунали оцінки-кпини на адресу Мейєрхольда, – пише Неллі Корнієнко. – Така ж доля спіткала Курбаса. І Мейєрхольдів, і Курбасів П’єро (Блазень. – С.Х.) драгували своєю незалежністю й небажанням підлаштовуватися під невибагливі смаки. Так чи інакше, факт лишається фактом: пролог Курбаса не був сприйнятий ані публікою, ані критикою. “Веселей играй!” – лунало з галерки, й то було відповіддю на “філософію” Курбаса. Пролетарському глядачеві ще належало пройти свої мистецькі університети. А той глядач, котрого можна було назвати театральним, був вихований на мистецтві зовсім інших смаків” [4, с.59].

Своєрідним першим актом «Драматичних етюдів» О. Олеся була драма, всуціль закодована у символістський флер, – «Осінь». Драматург, а відтак і режисер однаково визначили конфлікт п’єси-вистави: вступають у суперечності юність із своїми невтримними бажаннями кохання й старість, обтяжена досвідом розчарувань в особисто-інтимній сфері. Здавалось би, тут у сюжетній схемі діє звичний трикутник: він – вона – хтось зайвий, себто Пан, Панночка, Сторожиха. Місце і час їх дій та вчинків – символічні, вони передані відповідними ремарками: короткими, здебільшого однослівними реченнями без крапок. Автор одразу ж виводить читача у лиховісний настрій, що передбачає тривогу, котра щораз з новою мізансценою все більше наростає: “Велика майже порожня кімната Коминок Ліжко Осіння ніч Завивання сердитого вітру Біля вікон хитаються сосни, мов припадають до їх” [11, с. 104].

Очевидець вистави С. Бондарчук у спогадах «Молодий театр» присвятив виставі етюдів О. Олеся окремих параграф: «Театр О.Олеся», в якому писав, що сценограф виставив «Осінь» художник-постановник Ан. Петрицький, зважаючи на літературні символістські першоджерела, сконструював сцену “в темних сукнах; на їхньому тлі, у глибині, яскравою плямою вимальовувалося велике засніжене вікно, за яким хитається одинока гілка. Вітер раз у раз стукає кватиркою.

На темній канапі лежить Панночка, якій Няня (Сторожиха) розповідає про смерть старої пані такого самого вітряного зимового вечора...” [12, с.128].

Дія драми й вистави побудована з відчуттям двоплосковості, у чому вгадується двовимірність символу. Його верхній шар – діалогічне мовлення – складається з коротких, здебільшого називних речень, зчаста алогічних фраз та просторових метафор, за якими, власне, й приховані ймовірні почуття і змістовна суть висловлювання. Нерідко діалоги Пана й Панночки, надто Сторожихи, радше подібні на притчеву оповідь, що вже сама по собі несе певну символічність. Його нижній шар – це не що інше, як заборонені почуття й первісні інстинкти, котрі напівлегально проступають у верхньому шарі діалогічного чи монологічного висловлювання. Відтак автор вибудовує наскрізну драматичну дію таким чином, що її два пласти – зовнішній і внутрішній – взаємопереплітаються, взаємодоповнюються, постійно комбінуються, активізуючи передовсім

психологічні порухи персонажів, котрі реципієнт (читач або глядач) відчуває з ледь вловимих натяків символічних образів.

Як уже зазначалося, О. Олесь з самого початку драматичного дійства (через ремарки, репліки дійових осіб) вияскравлює в ньому відчуття душевної непевності й сум'яття, страху й невідвортної трагедії. Цей стан поглиблюється з кожною новою картиною, до яких все частіше залучається природне довкілля – нестійке, розбурхане стихією вітру, темінню осінньої холодної ночі, під покривом якої має статися щось неминучо фатальне. Автор органічно сполучає вияви людського стану і природи в одне ціле, що сприяє розкриттю душевного світу персонажів. Не випадково Сторожиха час од часу, наче до живої істоти, звертається до вітру з проханням припинити моторошне завивання, до соснового лісу, дерева якого “вже розгубили останнє листя і стоять холодні і мертві” [11, с.104].

Тут асоціативно-символічний зв'язок більш ніж очевидний, хоча й виникає він спонтанно, мимоволі: так як відійшла безповоротно у минуле зелень лісів, так залишилися тільки спогади про прожите й пережите Сторожихою, котрі викликають у неї безнадію, безпомічність від неможливості повернути втрачене, а відтак безжальне бажання помсти комусь чи чомусь. Її часті “розмови” з рвучким зимним вітром – то, власне, внутрішній діалог або ж радше монолог про свої невтолимі пристрасті і поривання душі. Саме вона першою репрезентує свою складність особистої долі, хай і не цілковито, хай лише на верхньому “зрізі” жіночої миттєвості. Образ Сторожихи більш виражено окреслиться тоді, коли її доля перехреститься з долями інших персонажів, вивершуючи конфлікт “людського життя” – трагедію особистості.

Сюжет і драми, і вистави розгортається відповідно до наростаючого драматизму почувань їх героїв. Сторожиха не тільки оповідає Панночці про смерть старої пані, а немовби стоїть на сторожі її спокою та дівочого щастя, адже та приїхала до цієї оселі в осінньо-зимовому лісі з відчуттям втраченого великого кохання, від страждань якого їй прагнеться відійти, забути саме в природному довкіллі. Однак шум лісу, завивання вітру, осіння теміння посилюють і без того велику напругу людського співіснування. Вочевидь, не випадково у мить найвищого злиття природної й емоційної напруженості дійових осіб з'являється ще одна з них – Пан, від якого всіляко намагається сховатись Панночка, у котру він закоханий. Вловивши символіку цих сцен, Лесь Курбас тонко відтворює її сценічними засобами. Ось як згадував про постановку цих епізодів актор С. Боднарчук: “Порив вітру ніби вносить Пана, який падає навколішки перед Панночкою і починає своє пристрасне звернення до неї. Блискуче читав Курбас (виконавець ролі Пана. – С.Х.) свій монолог: «Приїхав, не міг, гори перебрів би, море переплив би...”

Няня (у драмі – Сторожиха. – С.Х.), перериваючи напружений діалог, до якого уважно прислухалася, любовно вкриваючи Панночку пледом, пропонує Панові піти до відведеної йому кімнати.

Кульмінаційний момент: на тлі вкритого памороззю вікна силует Пана, який скрадається до кімнати Панночки, за ним Няня із занесеним для удару ножом. Силуети зникли. Крик. Панночка схоплюється, кидається до Няні, що входить.

“П а н н о ч к а. Де Пан?

Н я н я. Пан?.. Спить... Він не швидко прокинеться...” [12, с.128].

Жінка здійснила помсту – те, що впродовж усього часу в ній “вилло вітром”, тому й “мовчить, схиливши голову”. На відміну від спектаклю, в літературному тексті цю останню ремарку Олександр Олесь подає так, аби екстраполювати драматизм життя, інтимність людських почувань в нові обставини суспільного й особистісного буття індивіда. Символістська алегорія як літературної першооснови, так і її постановки всіляко сприяють цьому. “О, не думайте, що це гра манекенів з ярличками, на котрих написані холодні назви душевних сил, знаних нам з підручників психології! – пристрасно зауважував Лесь Курбас. – І помиляється глибоко той, хто думає, що, назвавши Сторожиху відьмою, автор вичерпав усі алегорії – вичерпав усі тайни і глибини свого дивного твору. Бо символіка не в персонажах і не в зверхній (зовнішній. – С.Х.) дії, а в сьому, що – між рядками, – в сьому, що примушує нас завмерти і дослуховуватись до відгомону вічності. Символіка в тому, що між персонажами твориться і що нас хвилює так, як цього хотів автор” [6, с.19].

Наступним, своєрідним другим актом «Драматичних етюдів» О. Олесь була символістська п'єса «Ганець життя», де інтимний світ героїв як людей страждених доповнюється цинічною потворністю їх плоті, де особисте життя кожного персонажа сповнене трагічністю існування всієї родини. Як зазначали літературознавці, цей драматичний твір письменника відбивав загальні тенденції драмопису того часу: прискіплива увага до людської індивідуальності як самоцінного об'єкта з його комплексом різноманітних психологічних процесів і явищ, навіть душевних розладів та набутих або спадкових недуг. Такий тип дійової особи спостерігаємо у п'єсах Лесі Українки («Блакитна троянда»), В. Винниченка («Пригвожені»). Трохи згодом – Я. Мамонтова («Дівчина з арфою»).

Звісно, кожен з них по-своєму підходив до художнього розв'язання поставленої проблеми. О. Олесь вирішив її, застосувавши естетику й поетику символізму. Тому за формою вона сконструйована як невеликий музичний твір з піднесеною першою і приземленою, навіть спотворено-реальною другою частинами. Композиційно етюд також виокремлюється у дві збалансовані змістові частини, кожна з яких завершена і цілісна. Перша сплітає воедино фрагментарні погляди, філософські медитування про людську долю загалом, про сутність буття, про ставлення і розуміння людиною релігійно-християнського вчення, про неспроможність людини змінити закони всесвіту й інші міркування, пов'язані з протиставленням особистого і загального, фізично-тілесного і душевно-психологічного, матеріального і духовного існування. У другій картині – суцільний бенкет калік, що зв'язані між собою сімейними узами. Своєрід-

ною єднальною ланкою між двома частинами стає очікування народження дитини, через що, власне кажучи, й відбувається дикий карнавал фізично скалічених людей.

Їх четверо – братів, спотворених ззовні, і єдина їх сестра, які у кімнаті, що її огорнули вечірні сутінки, з нетерпінням чекають новонародженого найменшого члена сім'ї. Так чи інакше, всі вони покривджені життєвою долею. По суті, вся драма – то гірка сповідь горбатих і спотворених молодих людей, які, страждаючи через своє каліцтво, зносячи зневагу, кпини, насміх від фізично здорових ровесників та оточення, можуть бути прекрасними лише у рідкісні миті просвітлення, коли осяває їх божий талант умільця, як, приміром, Четвертого брата-скрипаля. Та все одно, усвідомивши всю глибину і незворотність своєї приреченої долі, вони й народження свого наймолодшого братика чи сестрички проєктують на щоденні муки, зневагу, переслідування, страх. Брати й сестра повсякчас пам'ятають наставлення Батька: “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” [13, с.104].

О. Олесь, зображуючи в такий спосіб своїх героїв, наділяє їх, всупереч багатьом іншим символістам, бунтарськими, а не смиренними рисами характеру. Тому-то в етюді «Ганець життя»(!) возвеличується і тріумфує саме життя, “прекрасне і гидке, ніжне, як колискова матері. Страшне, як злочинство, огидливе, як страховище” [13, с.104].

На перший погляд видається, що всі персонажі перебувають у полоні, у передчутті смерті, вони воліють скоритися їй, а не зневажаючому їх людському докільлю, де править бал тілесний цинізм, а не високість духу. Важливо, що у виставі «Молодого театру» життєствердне начало постановники зосереджують не на трьох братах-каліках і на четвертому браті-ідіоті, а на образі сестри-красуні. Як писав у своїх спогадах сучасник Леся Курбаса, саме в ньому “є проблиск живого, творчого почину. Вона не проклинає життя як брати, а навпаки, спиняє їхні прокльони, бо “життя таке хороше, таке хороше!” Щоб підкреслити прозорість душевного буття цього мистецького образу, Софія Мануйлович (виконавиця ролі Сестри. – С.Х.) входила в кімнату з букетиком бузку та кількома трояндами (символами весняно-романтичного піднесення. – С.Х.), промовляючи: “В саду я була, сиділа і дивилась, як засинає життя під широкими тихими крилами вечора”, – і дарувала одну з троянд четвертому братові-ідіоту.

Всю свою роль артистка вела у м'яких, теплих тонах. Мелодійна мова та елегантний пластичний жест були завершенням образу сестри, прихід якої створював настрій, ніби до кімнати зазирнуло проміння вечірньої зорі.

Сестра – це образ згасаючої вечірньої зорі” [12, с. 128], що в своїй суті є глибоко символічною.

Хоча брати й відмовилися від страждань в ім'я земних благ, в ім'я життєвих (хай і миттєвих) утіх з якимось ледь сприйнятним усвідомлен-

ням таких своїх учинків, усе ж водночас вони відчують у цьому якусь провину, відступ од повчань Батька про неминучість страждань людини на білому світі. Їх враз охопили зневага, звідчасність і презирство до своєї понівеченої каліцтвом долі. Радше з викликом, почасти й підсвідомо, вони пускаються у дикий танок, що в своїй хаотичності, виразній демонстрації фізичних і психічних вад стає потворним. “Коли Метерлінк хоче збудити в наших глибинах море темноти, заставити нас відчути жажливу таємницю смерті, – влучно визначає особливості символістського мислення бельгійського й асоціативно українського драматургів Лесь Курбас, – він змушує свої постаті говорити тихим голосом речі такі дивні і такі нескінченні, які за природою своєю є тільки натяками на щось, що діється, чується і що нічим особливим не зв’язане із зверхньою казкою твору, але нас потрясає, хвилює і заставляє завмерти в тиші і слухати вічність” [6, с.18].

Режисер-постановник етюду О. Олеся «Танець життя» тонко відтворив символістську естетику художника слова, уникаючи містики й натуралістичного зображення подій і героїв твору. У виставі відчутне внутрішнє биття ритмічності як драматичної дії, так і діалогічної мови. Проте чи не найувиразненіше проступає гама людських думок і почуттів, жестів і рухів. Іноді Лесь Курбас укрупнював чи, навпаки, здрібнював авторські ремарки драми, а в окремих випадках, як це було в сцені танцю братів, навіть вилучив, точніше спростив їх до звичайного ляскання в долоні брата-ідіота, у результаті чого пом’якшив “різкість вибуху фінальної сцени”, загалом дещо сповільнив (аби зосередити увагу) завершення драматичного дійства.

Іншим, на відміну від літературного твору, постає в спектаклі «Молодого театру» також його фінал. З метою посилення ідеї постановки режисер трохи змінив і переробив кінцевий епізод етюду. За свідченням очевидця, мізансцена виглядала так: “У розпалі танцю з’являється Батько і ціпеніє від побаченого. Його помітили і діти. Музика й танок урвалися. Запитання: “Хто прийшов на світ? Яким народився брат чи сестра? Здоровий чи каліка?..”. Єдине слово зміг промовити Батько: “Каліка...” І брати знову зі страшним вереском ідуть у танець, очевидно, радіючи, що новонароджений такий же каліка, як і вони. А Батько, вражений цим диким танцем, падає мертвий.

У фіналі – смерть” [12, с.129].

Нарешті, третім своєрідним актом «Драматичних етюдів» О. Олеся постає лірико-інтимна драма «При світлі ватри». На відміну від двох попередніх, тут автор здебільшого “розмиває” межі символізації ідей та образів, дещо притлумлює алегоризацію діянь і вчинків персонажів, названих конкретними іменами – Марією, Давидом, Галею та Андрієм, а не знеособленими, як в етюді «Осінь». З розгортанням сюжетних перипетій дійові особи, відповідно до інтенсивності і характеру вияву своїх інтимних почуттів поділяються своєю чергою на дві групи, кожна з яких, однак, має спільну рису: для всіх чотирьох кохання стає рисою внутрішнього світу, самоідентифікуючи любов і характер. Кожен з пер-

сонажів постає як втілення певних ідей, що в своїй сукупності витворюють певні символи, котрі й сприяють розгортанню драматичної дії.

Місце і час дійства О. Олесь також вибудовує за законами символізму. Події відбуваються в нічному саду, осяяному місячним промінням; побіля величного будинку – красивий басейн з фонтаном... Кожна деталь ремарок вказує на стривоженість й очікування якоїсь страшної події. Ніч, таємничий сад, гаряче місячне світло, що віддзеркалюється сріблом у водяному плесі басейну, тобто все природне довкілля підкреслює психологічний стан героїв – відчуття неминучої трагедії. І вона сталася несподівано раптово, що фіксує авторська ремарка: “Схилився на басейн, лежить Давид і в рожевому світлі ватри відбивається кривава вода басейну” [14, с.121].

За тематикою, яку розробляли і драматург, і постановник етюду в «Молодому театрі», цей твір є почасти продовженням особистісних мотивів двох попередніх драм: філософії кохання, життя і смерті. Характерно, що всі події і почуття виявляються при світлі ватри – символічному магічному вогню, котрий переносить героїв з минулого (“коли люди дивились на нього, як на Бога” [4, с.117]) в їх сучасне і майбутнє (коли у відсвіті його полум'я народжуються чарівні казки про кохання – такі різні, неперебутні, до щемкого болю сокровенні). Власне, коло ватри персонажі ведуть неквапливу оповідь про своє особисте життя, інтимна сторона якого немовби моделюється в казці як окремішня людська доля. Приміром, для Андрія “любов – келих вина. Налий і пий його?”, “любов – се бузковий куш, на якому співає соловей?” [32, с.119-120], тоді як для Галі це почуття приходиться тільки один – єдиний раз у житті, тому якщо нехтувати ним, воно, вочевидь, не навідається більш ніколи. Дещо інакше розуміють кохання Давид і Марія: “...по-їхньому, любов – якась хвороба, від якої вони ледве ходять, ледве дихають” [32, с.119], тому їхня оповідь-казка – це не що інше, як гіркота розчарувань та непорозумінь між двома закоханими, що, зрештою, призводить до трагічного кінця для одного з них – Давида.

О. Олесь “чергує казку з реальністю, ніби нанизуючи їх на одну павутину, обплутує нею своїх персонажів і втягує їх у той ірреальний простір, де живуть ними ж розказані казки. Один з персонажів (Давид) цілковито ідентифікує себе як особу реальну з вигаданим ним же нереальним персонажем, і переймає на себе долю свого персонажа. Драма закінчується трагічно (...) Присутність минулого і тут вносить дисгармонію у почування персонажів. Але тут минуле не підводить ні до потреби в розлуці, ні до “нірвани”, – Давид вибирає смерть, як звільнення від тягара минулого. У цій драмі уже не знаходимо трьох крапок в кінці. Кінець тут очевидний. Персонажі досягли того, на що спрямоване їхнє життя – смерть як звільнення від страждань” [15, с.178], – робить доволі обґрунтований висновок про фінал символістського драматичного етюду О. Олесья «При світлі ватри» сучасний літературознавець О. Олійник.

І хоча Лесь Курбас як режисер-постановник цього твору на сцені «Молодого театру» зауважував про нього, що “ся лірико – драматична

хвилина, сей фінал самозрозумілий без пояснень” [6, с.19], все ж йому доводилося чимало роз’яснювати в театральній інтерпретації Олесевого символізму, скажімо, про складний стан душі Галі й Давида, які свідомо вивільнялися від обтяжливого буденного світу, окремих випадковостей інтимного буття і йшли до розуміння і сприйняття первісної суперечливості між життям та смертю. Як засвідчують критичні відгуки на виставу, спогади про неї її учасників, Лесь Курбас спрямовував гру акторів – Н. Репніної (Марія), В. Леонтовича (Давида), О. Добровольської (Галя) і В. Васильєва (Андрій) на створення поетично-ліричного дійства, що є невід’ємною складовою символістської поетики українського драматурга.

Як уже говорилося, в інших постановках «Драматичних етюдів» О. Олеся замість «При світлі ватри» «Молодий театр» грав інший твір письменника в режисурі Г. Юри «Тихого вечора», що, не зіпсувавши цілісності вистави драм художника слова, по-своєму розширював горизонти літературного й мистецького символізму. Як і в «Осені», тут герої знеособлені – Він і Вона. Заручені, вони ведуть тиху, неквапливу розмову в літнє надвечір’я, коли “сонце погасає”. Діалог чи радше взаємовисловлювання персонажів побудовані таким чином, що створюється враження їх двополюсності, один з яких адресується теперішньому часові, інший – минулому часу і звернений як до співрозмовника, так і до свого внутрішнього “я”. Власне, перший чи не найбільше позначається на розгортанні драматичної дії, розкритті конфлікту, психологічних колізій через спогади про те, що вже відбулося, трапилося. Він і Вона вже відпалали вогником свого першого кохання, відчувши глибоке розчарування від нього, тому й постають такими зболено-спустошеними під час нового, свого залюблення одне в одного. Згадуючи кожен окремішньо своє перше кохання, вони не тільки розкривають свій внутрішньо-психологічний світ, а й здійснюють аналогії минулого з сучасним, теперішнім своїм інтимним захопленням. У миті, коли сьогоденне почуття ледь затьмарює почуття минувшини, між ними надія поступає на нове зближення: автор передає це певними згуками флейти, котра то сильніше, то слабше доноситься до їх сердець. Власне, цими музичними звуками, як і традиційними трьома крапками завершується етюд «Тихого вечора».

На переконання істориків театру і дослідників творчості О. Олеся, ця частина вистави не становила чогось надто відмінного від її попередніх актів, як, зрештою, не стала якимось новим мистецьким відкриттям естетики й поетики символізму. “Після жаху «Осені» і «Танцю життя» було приємно помилуватися прекрасним куточком саду з чудовою вазою квітів на цоколі, – згадував очевидець постановки п’єси «Тихого вечора», – чарівною Зарученою у виконанні Рити Нещадименко та до пари їй Зарученим, що його грав Гнат Юра...” [12, с.19]. І все ж тут була творча знахідка театру й режисера – глибоко символічні звуки флейти, що лунають на початку і наприкінці етюду та його сценічного втілення: ці своєрідні образи-символи відтворюють теплий і трагічний спомин про минуле кохання. Тож мають рацію сучасні дослідники жанрово-

стильової парадигми української драматургії першої третини ХХ століття, коли стверджують, що переважна більшість раннях п'єс, зосібна лірико-інтимного формотворення мають “характерне завершене висловлювання, мелодика (...) діалогічних поворотів смислу інтонацій, словобудови завмирає в унісон із звуками флейти. Два тексти (поетичний і власне музичний) зливаються у фокусі сприйняття. Драматичне дійство багатьох п'єс Олександра Олеся, вочевидь, позасвідомо структуроване за принципами організації музичних творів” [16, с.132].

Що ж до типології літературного і мистецького символізму, котра чи не найяскравіше виявилася в постановці «Драматичних етюдів» О. Олеся 1917 р. «Молодим театром» (це стало тривким підмурівком у справі розбудови національного модерно-філософського театру України перших третин ХХ століття), то сценічні експерименти Леся Курбаса були надто суголосні естетиці символізму О. Олеся. Як стверджував Г. Ігнатович, саме в руслі режисерських пошуків Леся Курбаса драматургія О. Олеся з її складною системою символізму набувала ознак “прихованої” інтерпретації, чуттєвого аналізу ірреального-напівреального, свідомого й позасвідомого [4, с.58]. “До певної міри то було відлунням містичного начала, яким захоплювався Курбас у його “антропософському” минулому, – слушно зауважує Н. Корнієнко. – В «Етюдах» О. Олеся Курбас реалізовував міражі духу. А шокуючий “удар” експресіонізму (фінал етюду «Танець життя» – “один надмірний жах... кошмарно-апофеозна картина танцю братів наприкінці” (як писав професор Шпонька), у символістському контексті лише підкреслювала тендітність і плинність художніх міражів” [4, с.58].

У цьому сенсі, використовуючи драматичні етюди О. Олеся «Трагедія серця», «На свій шлях», «Танець життя» і «При світлі ватри» у постановці театральної вистави, Леся Курбас прагнув досягти відповідних мистецьких результатів: зусібно розкрити глибинні основи сутності людського буття, душевні і духовні поривання персонажів, які б вражали глядача, спонукали його до постійних медитацій і повсякчасних пристрастей. Якраз символізм як тип художнього мислення, за Л. Курбасом, був найбільш придатним для цього, відкриваючи необмежені сценічні можливості українських режисерів та акторів. “Спроби Л. Курбаса і «Молодого театру» здобути дорогоцінний досвід опанування принципами художніх напрямків, до яких національний театр не залучався, помітно розсунули межі його творчої спроможності, – справедливо зазначає Н. Єрмакова. – У царині модерного театру постановці етюдів О. Олеся належить особливе місце, адже мистецька зрілість, яка здобувалася у спробах оновити творче обличчя українського театру, крім усього, енергійно впливала на суспільну думку, уявлення про стан розвитку національної сцени. Починався відлік нового естетичного часу, а Л. Курбас і «Молодий театр» своїми зусиллями окреслювали його характер і перспективи” [17, с.27].

Отже, осмислення типологічної близькості й відмінності літературно-драматургічного символізму О. Олеся і театрально-сценічного сим-

волізму «Молодого театру» Леся Курбаса — проблема не лише літературознавча й мистецтвознавча, а й передовсім загальнокультурна у відтворенні ідейно-естетичних та національно-духовних процесів перших десятиліть ХХ століття.

Література

1. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родожанрової динаміки / Н.П.Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006.
2. Пачовський В. Анотація до творів автора / В.Пачовський // Сон літньої ночі. – Львів, 1903. – С. ІV.
3. Пачовський В. Ладі й Марені терновий вінець мій / В.Пачовський. – Львів, 1912.
4. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н.Корнієнко. – К.: Факт, 1998.
5. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900-1917) / Я.Мамонтов // Червоний шлях. – 1926. – №11-12.
6. Курбас Л. Про символічний театр і театр Олександра Олеся / Л.Курбас // Філософія театру. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001.
7. Василько В. У «Молодому театрі» / В.Василько // Молодий театр: генеза, завдання, шляхи. – К.: Мистецтво, 1991.
8. Федір Б [лизнюк]. Олесь на сцені «Молодого театру» // Нова хата. – 1917. – 19 листопада, – № 190. Цит. за: День за днем: Хронологія творчої діяльності «Молодого театру» (Уклав Микола Лабінський) // Молодий театр: генеза, завдання, шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 253. Вочевидь, М.Лабінський не знав, кому належить цей криптонім, тому й означував його як «рецензент». Тим часом під ним публікував свої відгуки на театральні вистави Федір Близнюк, хоча й досі деякі дослідники української драматургії і театру початку ХХ століття вважають, що це псевдонім Андрія Ніковського.
9. А.Д. (Антонович Д.) «Молодий театр» // Робітнича газета. – 1917. – 19 листопада. – № 189. Цит. за: День за днем: Хронологія творчої діяльності «Молодого театру» (Уклав Микола Лабінський) // Молодий театр: генеза, завдання, шляхи. – К.: Мистецтво, 1991.
10. Кузьмин Е. «Молодой украинский театр»: Этюды Олеся / Е.Кузьмин // Голос Киева. – 1918. – 1 декабрия. – № 169. Цит. за: День за днем: Хронологія творчої діяльності «Молодого театру» (Уклав Микола Лабінський) // Молодий театр: генеза, завдання, шляхи. – К.: Мистецтво, 1991.
11. Олесь О. Осінь. Драматичний етюд / О.Олесь // Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С. 104.
12. Бондарчук С.К. “Молодий театр” / С.К.Бондарчук // Молодий театр: генеза, завдання, шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 128.
13. Олесь О. Танець життя. Драматичний етюд / О.Олесь // Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2.

14. Олесь О. При світлі ватри. Драматичний етюд / О.Олесь // Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2.
15. Олійник О. Феномен символістської драми в системі українського модерну / О.Олійник // Стильові тенденції української літератури ХХ століття. – К.: ПЦ “Фоліант”, 2004.
16. Свербілова Т. Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т.Свербілова, Н.Малютіна, Л.Скорина. – Черкаси, 2009.
17. Єрмакова Н. Перша символічна вистава на українській сцені (До історії постановки драматичних етюдів О.Олеся в «Молодому театрі») / Н.Єрмакова // Аркадія: Культурологічний та мистецтвознавчий журнал. – Одеса, 2007. – №3.

Стаття надійшла до редакційної колегії 07.03.2011 р.

Рекомендовано до друку докт.філол.наук, професором Радішевським Р.П.

**OLEKSANDR OLES' LYRICAL-INTIMATE DRAMATIC ART
IN THE SCENE INTERPRETATION OF «YOUTH THEATRE»
OF LES' KURBAS: TYPOLOGY OF LITERARY
AND ARTISTIC SYMBOLISM**

S. I. Khorob

*PreCarpathians National University by Vasyl Stefanyk;
department of Ukrainian literature;*

76000, Ivano-Francivsk, st. Shevchenko, 57; ph. +380(342)59-60-74

The investigation has the attempt to typologize literary and artistic symbolism (its selfsubscience as national-cultural phenomenon) in the first decades of the XX-th century. Lirical-intimate dramatic art of Oleksandr Oles' and its scene interpretation called «Dramatic essays of Oleksandr Oles' in «Yoth Theatre» by Les' Kurbas are taken for analysis. It is proved that symbolic-artistic thinking is characteristic for Ukrainian authors of the first decades of the XIX century. It exists not only in organic literary-scenic environment of that time, moreover it appears as original ideological-aesthetical and national-cultural phenome.

Key words: *symbolism, a lyric-intimate drama, Les' Kurbas's theater, comparative description.*