

Степан ХОРОБ

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

## Драматичні етюди Олександра Олеся: символізм і театральність

У працях українських (материкових і діаспорних) дослідників історії розвитку національної драматургії часто виникають питання про самодостатність й естетичну цінність такого типу драматичних творів, як поетична/лірична драма. Деякі з них сходяться до думки, що це не що інше, як віршована п'єса<sup>1</sup>, інші вважають, що стихія ліризму як невід'ємної ознаки ліричного роду літератури „дифузійно проймає” як епос, так і драму, відтак появляються відповідні жанрові новотворення: лірична поема, лірична проза і, зрозуміло, лірична драма<sup>2</sup>. Вона, на переконання Ю. Коваліва, становить собою „міжродове синтетичне утворення великої, середньої та малої форми, зумовлене ліризуванням драми, потребою інтимізації об'єктивного змісту, поширене у віршових, прозових та змішаних різновидах”<sup>3</sup>. Теоретики драми як роду літератури і виду мистецтва також здебільшого визначають різнобій у потрактуванні понять „лірична” і „поетична” драматургія, а нерідко використовують їх як синонімічні<sup>4</sup>. Тим часом ще І. Франко у своїй статті про творчість Михайла Старицького вказував на ліричність його п'єс *Чарівний сон* та *Остання ніч*, а свою драматичну поему *Сон князя Святослава* зчаста називав „поетичною трагедією”, драму-феєрію *Лесі Українки Лісова пісня* – „лірично-драматичним образом”. Тож ще наприкінці XIX століття, не кажучи вже про перші десятиліття XX століття, в українському драматургічно-театральному процесі паралельно функціонували номінації „ліричної” та „поетичної” п'єси.

О. Білецький та Л. Білецький (звісно, кожен у свій час) визнавали складнощі взаємовідношень лірики і драми (перший у своєму дослідженні *Поетика*

<sup>1</sup> Л. Білецький, *Сценічність Лесі Українки*, Мюнхен 1971.

<sup>2</sup> Л. Дем'янівська, *Українська драматична поема*, Київ 1986, с. 3.

<sup>3</sup> Див.: *Літературна енциклопедія: у 2 т.*, автор-укладач Ю. Ковалів, т. 1, Київ 2007,

<sup>4</sup> Н. Кузякіна, *Тайны лирической драмы* [в] *Кузякіна Наталя: автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ...*, Дрогобич – Київ – Одеса 2010, с. 55–75.

драми, другий у студії *Сценічність Лесі Українки*) і припускали, що найбільш прийнятною у цьому взаємозв'язку могла б стати форма віршованої п'єси. Однак, зважаючи на закони театрального дійства, в сучасному театрі такий тип п'єси не прививається. Вочевидь, віршами „говорити нині не прийнято”. Хоча в історії нашої драми і театру природно існував і, власне, функціонує почасти й досі „віршований театр” (згадаймо бодай для прикладу чимало драматичних етюдів Лесі Українки – *Осінь казка, Одержима, Руфін і Прісцилла, Йоганна, жінка Хусова* чи Христі Алчевської *Луїза Мішель, О. Олесь Над Дніпром, І. Кочерги Свічине весілля, О. Левади Фауст і смерть, І. Драча Соловейко-Сольвейг, Ліни Костенко Сніг у Флоренції, Дума про трьох братів неазовських*).

Щодо інших драматичних творів, створених на основі „суб'єктивного самовираження”, то навіть за авторським визначенням існує „лірична драма” (*Патетична соната* М.Куліша), „ліричний монолог” (*Десант* Яр. Стельмаха), „ліричний діалог” (*Біла лілія* Яр. Яроша) та ін.

„У минулому столітті, назвавши п'єсу „поетичною”, можна було розраховувати на розуміння співбесідника: поетична – значить драма у віршах, – зауважувала Н. Кузякіна. – Цей рівень розмежування утримувався доволі довго. А „ліричною драмою” герої водевілів середини XIX століття йменували декламаційні п'єси з пишним освідченням у коханні”<sup>5</sup>. Це й справді так, зважаючи на умови розвитку такої драматургії в минулому. Однак уже в 30-х роках XX століття М. Куліш створює *Патетичну сонату*, яку жанрово окреслює як „ліричну драму”. Не випадково він одразу ж звернув увагу читачів на назву свого твору: „Патетична – це експериментальна робота (...), це спроба запровадження в драматичний твір музики, як органічно складової частини, а не як супроводу, це спроба ритмічної будови п'єси од початку до кінця, це спроба збудувати твір на органічному пов'язанні слова, ритму, руху, світла, музики, це боротьба шукання (можливо і невдале) нової драматургічної техніки”<sup>6</sup>.

Тож до мовленнєвого слова автор свідомо додає музикальність, ритмічність, а згодом до постановки цього твору на сцені „Березолу” Лесь Курбас долучає ще й сценічність, рух, освітлення, тобто те, що в своїй сукупності витворює, за спостереженням Л. Залеської-Онишкевич, „ліричну форму оповіді”<sup>7</sup>. Відтак критика ще за життя драматурга, не кажучи вже про дослідження пізніших років аж до нинішніх днів, одностайно визначила провідним конфліктом *Патетичної сонати* і такого типу „ліричної” драми конфлікт між людиною і загальним станом світу. А це своєю чергою сприяє можливостям ліричного самовияву не лише головного героя, а й інших дійових осіб твору. Навіть

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Див.: Н. Кузякіна *П'єси Миколи Куліша* [в:] *Наталія Кузякіна, оп. cit.*, с. 6.

<sup>7</sup> Залеська-Онишкевич Л. *Микола Куліш: Патетична соната Роль Великодня у драмі (До 60-річчя написання п'єси)* [в:] *I d e m, Текст і гра: українська модерна драма*, Нью-Йорк – Львів 2009, с. 201–211.

більше, міра ліричної сповідальності Ілька Юги, зрештою, й інших персонажів п'єси М. Куліша, значною мірою стає рівнем людського значення їх самовиразу. Власне, через конфлікт можна окреслити своєрідність поетичної драми, де на відміну між зіткненням людини і загального стану світу, відбуваються суперечності між різними самовиявами внутрішньо-психологічного „я” особистості. Хоча з ліризмом як стихією поетичності все ж існує тісний зв'язок.

Відтак від цього прямо чи опосередковано залежить акцентуалізація на тому, що переважає: ліричне чи поетичне в загальній структурі такої драми. Як спостеріг Ю. Ковалів, „стихія ліризму деформує структуру канонічної (сформульованої ще Аристотелем. – С.Х.) п'єси (...), переносячи в неї події внутрішнього, психологічного світу особи, що зумовлює посилення умовності, порушує часопросторові виміри твору, призначеного для сценічного виконання”<sup>8</sup>. Без сумніву, на відміну від „ліричної” драми в „поетичній” драмі з використанням театральної поезії чи й загалом вірша більше увиразнюється й оприявнюється не просто „я” героя, а його сердечний біль і сум'яття, вивишуються почуття, зв'язані передовсім з виявом інтимного характеру – любов'ю та коханням. Ці відчуття „як особливий стан людини, як плодотворне, радісне або, навпаки, згубне напруження всіх її духовних сил, сприяє духовній відкритості людей. А все це породжує близькі принципи побудови образу – словесна дія героїв складається немовби з мікромонологів, розділеними обставинами у часі, однак безперервних у душі героя”<sup>9</sup>.

Прикладом цього може слугувати лірико-інтимна драматургія О. Олеся. Тим паче, що в ній вияскравлюється як театральність, так і поетичність. Театральне начало такого типу п'єс – це така якість, яка постає в різноманітних перевтіленнях ліричного героя. Вона надто характерна для ХХ століття і зв'язана з модернізацією художнього мислення, зокрема такого його типу, як символізм. Власне, занурення української символістської драми у глибини душі людської особистості обумовлює появу ряду ліричних драматичних етюдів, які межують з поезією завдяки максимальному, неймовірному напруженню, огорненого мовою поетичною, здебільшого віршованою.

Прикметною в колі таких драм є поетична збірка В. Пачовського „Ладі й Марені терновий вінець мій”, названа автором ліричною драмою і структурована у відповідній формі – в д'яти діях. Пізніше в автокоментарі до цієї книжки все ж засвідчено наявність у ній розвитку дії, характерної для драматичного твору, що з використанням театральності може йменуватися як поетична драма: „Герой цієї драми стрічається з різними п'ятьма жінками: з легкoduшною дитиною вигоди, зі змисловою красунею тіла, з високою почуваннями дівчиною, з богатою, зарозумілою на себе панею, зі своєю жінкою, щирою цілою душею – та скрізь відчуває самотність, лине духом у гору, а його

<sup>8</sup> Див.: *Літературна енциклопедія: у 2 т., оп. cit.*

<sup>9</sup> Н. Кузякіна *Тайни...*, *op. cit.*, с. 55–75.

душа брениць горішніми акордами думок про загадку буття. Се є танець любові і смерті героя”<sup>10</sup>.

Свою драму автор мислить невіддільно від стихії та ілюстративного тла, обумовлюючи, що до неї додаються вірші поетів, а також ілюстрації художників Івана Косинина, Котабринського та чужих артистів<sup>11</sup>. В.Пачовський розміщує відповідні поетичні строфи та ілюстрації в такому порядку, який є найоптимальнішим для обрамлення дії і натякає на її безкінечну тяглість в уяві читача. Отже, можливість сценічного втілення ліквідується з самого початку, незважаючи на замислений автором драматичний елемент в основі збірки. Проте ця антитеатральність не позбавлена того, що заперечує, власне театральності. Адже поезія, ліричне мислення, що лягли в основу поетичної збірки *Ладі й Марені терновий вінець мій*, прямо асоціюються із поняттям поетична/лірична драма, поетичний театр. Насправді, і за часів В.Пачовського, і нині ми звикли до театру, в якому можна стежити за розвитком сюжету, за подіями, за розмовою персонажів. У такого театру є своя сила, достоїнство, вони в демократизмі такого театру, в загальнодоступності, якщо говорити по-„березільськи”. Ми й досі залишаємося в театрі тільки на рівні зовнішнього слухання слова, на рівні сюжету. Не заперечуючи цього в історії української драматургії і театру, все ж зауважимо, що театральність такого типу п’єс, як лірична драма В. Пачовського, сьогодні спонукає до значно важливішого й цікавішого: занурити глядача/читача у потік емоційного сприймання не тільки світу, а передовсім самих себе, конкретної людини, надто ж її внутрішньо-психологічної поліфонії чуттів і відчуттів.

Темою лірико-інтимного спрямування об’єднані драматичні етюди О. Олесь *Трагедія серця, Тихого вечора, При світлі ватри, Осінь, На свій шлях*. У формі цих драм очевидна орієнтація на драматичні прийоми символізму М. Метерлінка: місце дії буденне, сіре, без зайвих декорацій – це звичайна кімната, затінений сад; дія обов’язково відбувається надвечір, у сутінках або вночі, коли все огортає спокій і тиша, а динаміка руху не заважає повному вияву динаміки почуттів; знеособлені персонажі надають узагальнений характер тим трагедіям, які відбуваються у світі людських пристрастей; матеріальна (зовнішня) дія цілковито розчиняється у неквапливому діалозі персонажів, що є своєрідною ліричною сповіддю кожного.

Назагал драматизм цієї групи п’єс досягається через зображення внутрішнього розладу, дисгармонії людської особистості, тому навколишньому, зовнішнім чинникам надається мінімальної ролі, все свідомо переноситься до її внутрішньо-психологічного „я”. Тож конфлікт залягає у найінтимніших куточках людського серця. Олесеві драми навіть справляють враження автобіографічних, так тонко підмічений тут емоційний стан персонажів – тони й півтони

<sup>10</sup> В. Пачовський, *Анотація до творів автора* [в:] І д е т, *Сон літньої ночі*, Львів 1903, с. 3–7.

<sup>11</sup> В. Пачовський, *Ладі і марені терновий вінець мій*, Львів 1912, с. 3–11.

людських почуттів: віра і зневіра, кохання й ненависть, щастя і нещастя, мрія і реальність... Тому людина й не може ніяк позбутися своєї відчуженості, не може знайти рівноваги й гармонії. Герої його драм здебільшого знаходяться в полоні невідворотного фатуму:

*Трагедія серця – Так страшно... я не знаю... не можу зрозуміти,  
Чому трагедія, як фатум неминуча...  
Ти сам утворюєш її,  
Але навіщо?\**<sup>12</sup> (68)

*Тихого вечора – Мені здається,  
Що ніч страшну і довгу треба пережити,  
Щоб вгледіти нарешті промінь сонця...* (93)

Олесеві персонажі настійливо шукали щастя у житті, але воно виявилось занадто складним, занадто жорстоким для їхньої безвольної, безпомічної натури, тому вони схилиються перед величчю кохання, намагаються почуттям перемогти холоднечу життя:

*Трагедія серця – Ми не розлучимось!..  
Прокляв би нас той Бог великий,  
Що засвітив огні кохання,  
Що одного  
Послав назустріч другому  
Для вічності, для твору* (72)

Вони аж ніяк не бажають, аби висока поезія почуттів перетворилася у побут. Відтак у героя пульсує той первісний ерос, який вкорінений з давніх давен у самій природі статі. Але щастя, яке приносить міфологічний ерос, виявляється занадто обтяжливим для сучасної людини, над якою згромадились цілі стоси приписів і суспільних норм. До цього щастя, яке називається коханням, людина приходить здорожена й вистраждана, знесилена. Досягає вищої насолоди і врешті мусить визнати свій програш та відмовитись від того, до чого йшла все своє життя:

*Ах, щастя для душі  
Таке ж важке, як горе...* (70)

\* Тут і далі, покликаючись на твори О. Олесья, вказуватимемо лише сторінку.

<sup>12</sup> О. Олександр, *Трагедія серця* [в:] *Олександр Олесь. Твори: у 2 т., Т. 2*, Київ 1990, с. 65–78. Враховуючи, що згадувані тут драматичні твори, вміщені у цьому томі, у тексті статті вказуватимемо лише сторінку.

говорять дійові особи *Трагедії серця*. Ліричні герої перебувають у полоні створених ними ж ідолів, тому й постають у різних перевтіленнях. У цій поліфонії була своя театральність, що згодом зумовило сценічність багатьох лірико-інтимних драм письменника. Матерія, непереможна і брутальна в усіх своїх виявах, тяжить над героями Олесевих драм. Занадто слабкі для того, щоб зруйнувати кайдани, вони вибирають інший шлях – відмовляються від життя, бо життя – це страждання, а в щасті страждання неможливе:

*Коли б ми розкувались  
І вільно кинулись в блискуче море щастя,  
Життя було б уже не треба (69)*

Такий загальний хід міркувань персонажів символістських етюдів О. Олеся. Ніби продовженням і доповненням попередньої п'єси є драматичний етюд *Тихого вечора*. Дійові особи тут: Він та Вона, заручені, – дві невідомі душі, що на мить з'єдналися у просторі й часі й ведуть коротку, тиху бесіду. Дія відбувається надвечір, коли „сонце погасає”. Щодо цієї, як й інших лірико-інтимних п'єс О. Олеся, їх характерною рисою і цілком специфічною рисою є сповідальна діалогічність, навіть, сказати б, підвищена міра відповідальності, легкість до переходу роздумів вслух, безстрашність відвертості, красномовство, патетика самозізнань.

Хрестоматійно відоме судження про те, що єдина зброя драматурга – діалог щодо О.Олеся правильне лише почасти. У багатоголосі його драм дослідники (М. Неврлий, О. Олійник, Р. Пархомик, Н. Малютіна) розрізняють й звучання „авторської мови”. У моменти найбільших відвертостей, підведення моральних підсумків, сповідальних кульмінацій герой О. Олеся стає немов рупором, „органом письменника”. Ефект авторської присутності, „волевиявлення” драматурга особливо відчутні у кількості і розмаїтості ремарок. Одні з них зовсім короткі, інші – великі й різнолікі і є прекрасною, високохудожньою прозою. Власне така структура діалога і ремарок спостерігається в драматичному етюді *Тихого вечора*.

Побудована драма у формі діалогу, який завершується із закінченням усієї п'єси. Автор не відволікає читача на жодні додаткові ефекти. „Єдине звукове оформлення – це самий кінець драми, коли „доносяться звуки флейти”, але музика у цьому епізоді є тематичним продовженням і завершенням діалогу. Тобто, якби діалог не відбувався „в особах” – драматичний етюд цілком можна було б назвати поемою<sup>13</sup>.

Діалог побудований у формі двох паралельних рівнів, один з яких звернений до теперішнього, інший заглиблюється в минуле й звернений як до співрозмовника,

<sup>13</sup> О. Олійник, *Феномен символістської драми в – системі українського модернізму [в:] Стильові тенденції української літератури ХХ століття*, Київ 2004, с. 63–97.

так і до власного „я” персонажа. Та частина, яка звернена до власного „я” (спогад), більше впливає на сутнісну основу твору, ніж та, яка звернена до співрозмовника і відображає лише поверховий план, результат прихованих переживань. Доречно підкреслити: поетичний театр – це особлива організація простору й особлива, музикальна, організація дії. Згадаймо поета-класика, який сказав: „Висловлена думка є брехня”. Однак можна „висловити” думку ще невисловлену, – її внутрішній хід, її потенцію. Власне, у цьому цінність театральної драматургії, зосібна названих творів О. Олеся.

Як бачимо, головне для поетичного театру – щоб дія була побудована за законами музики. Адже музика і поезія в драматургії О. Олеся (подібне спостерігаємо у Лесі Українки, М. Куліша, І. Кочерги) підпорядковуються загальним законам, а вся різниця в тому, що музика має причетність до образного звуку, а поезія, як і театр, – до образного слова.

Хоча принципової різниці у процесі самовияву героя драматичних етюдів О. Олеся через „ліризм” і „музикальність” нема. Адже в одних творах письменника ліризм із діалогів не просочується в ремарки, а в інших – відкривається у багатослівних ремарках – ліричних мініатюрах: в одних п’єсах драматурга музикальність – поняття глибинне, що йде від вивіреного співвідношення слова, жеста, звуку, паузи як засобів розкриття характерів і створення настроїв героїв, „атмосфери” вистави, в інших драматичних творах у співвідношеннях слова, звуку і жеста є своя музикальність, є свій особливий музикальний ритм фрази наспівної і неквапливої, такої, що йде від побуту, і не побутової. Однак музикальність О. Олеся здатна йти ніби в обхід, поверх характерів, як форма авторського волевиявлення, котра своїм власним ритмом задає тон виставі.

Ніби живою, докладною ілюстрацією до двох попередніх драм є драматичний етюд *При світлі ватри*. Тут автор не є таким скупим у живописанні формальних, зовнішніх обрамленнях дії. Він поширює картину оповіді більш детальними вказівками на місце дії та характери персонажів. Дбає за зовнішні прикраси й цим досягає певного стану втаємниченості читача у зміст і причини фантастичних оповідей, які точаться навколо ватри.

Етюд можна навіть кваліфікувати як декадентський. У ньому автор часто переступає накреслені ним раніше межі символізації образів та ідей і віддається надлишкової красі витонченого, артистичного почуття. Створюється враження ніби задуманого наперед алегоричного трактування оточення (зовнішніх аксесуарів) та дійових осіб, тобто спроба ідентифікації сутнісного змісту душі персонажа з миттєво виявленим почуттям. При більш детальному розгляді бачимо, що О. Олень насправді не далеко відступає від своїх засадничих принципів. Зовнішній декор у даній драмі вживає з певною метою – введення читача у настроєву гаму, яка обов’язково супроводжує явища таємничі й містичні. В той же час автор намагається надати глибинного розуміння персонажам і самій оповіді.

Тематично етюд продовжує той же, що й у попередніх драмах, мотив кохання. Він постає тут як чарівна казка, безкінечна страшна й прекрасна,

де кохання, зрада, байдужість і страждання перемежуються в калейдоскопі вишуканих мрій. Драматичний етюд *На свій шлях* – це невеличкий фрагмент почувань двох людей, які досягнувши щастя, відчували раптом небезпеку розчинитися один в одному, боряться за збереження своєї особистості, свого внутрішнього „я”. Дія розвивається стрімко – двома гранично психологічними напруженнями персонажів, як двома стрибками. Вся підоснова цієї розмови, що розігрується перед глядачем, відбулася за межами сцени. На театральні підмостки виноситься лише сама суть – вирішення. Жінка збирається в дорогу. Вона вирішила безповоротно. Кохання, хоч яке сильне воно є, уже не здатне її зупинити. Навпаки, вона відмовляється, відштовхує від себе кохання, яке позбавило її можливості сприймати все життя цілісно.

Врешті О. Олесь виводить у своїй драмі людину сильну волею до життя. Він вважає, що саме такою людиною зробив протест проти нівелювання своєї особистості сімейними та інтимними стосунками. Жінка любить Чоловіка тою своєю найщирішою любов'ю й тим більше потребує снаги й моці, щоб, люблячи, зректися своєї любові, жаліючи – стати жорстокою в ім'я відродження своєї втраченої особистості. Вона знаходить у собі волю, щоб „прорвати кайдани”: „Так, я їду, щоб відшукати себе колишню”<sup>14</sup>, – говорить Жінка.

Первісний інстинкт збереження сім'ї, подружжя став затяжним для сучасної людини, він вбиває в людині внутрішнє „я”, – вважає автор. Цікаво, що в О. Олесі Чоловік і Жінка міняються своїми природними, генетичними потягами – не жінка, а чоловік спрямовує свої зусилля на збереження сім'ї, інтимної близькості, тоді як жінка розриває ці зв'язки (порівняймо зі стосунками героїв у Винниченковій *Чорній Пантері* і *Білому Ведмеді*). О. Олесь показує у своїй драмі щось нове – міф-символ і його заперечення новими нормами життя. Драматург констатує той факт, коли в суспільстві вирішальна роль почала залишатись за Жінкою, Чоловік у відчаї чекає неминучого. І неминуче не забарилось, воно здійснюється з байдужими словами Служниці: „Веліла вам поклонитись низько-низько пані”<sup>15</sup>.

В цілому, можна сказати, що лірико-інтимна символістська драма, представлена В. Пачовським та О. Олесем, переносить трагічну любовну інтригу, традиційну у своїй основі, у світ тогочасних суспільних стосунків, де емансипантський рух порушив жорсткі морально-етичні норми родинного життя. Герої цих драм віддані на волю своїх необмежених почуттів, намагаються бути щирими між собою, тому й проступають як особистості, в яких яскраво виражено ліричне начало. Атмосфера невизначеності й пошуку ідеального щастя тяжіє над героями драм і змушує їх занурюватись у найінтимніші куточки своєї душі, пізнавати себе заново. Але віддані в руки сліпого фатуму, вони усвідомлюють весь трагізм і безперспективність своїх пошуків. У драматургів ці п'єси

<sup>14</sup> О. Олександр. *На свій шлях* [в:] *I d e m*, *Твори: у 2. т.*, Київ 1990, Т. 2, с. 122–125.

<sup>15</sup> *I b i d e m*.



– всуціль поетичні. Адже поетичний театр, як і поетична драма, передбачають цілковито особливу структуру дії, абсолютно не побутову. У творах О.Олесь не так важлива фабула, сюжет, як метафорична образність героїв, заглибленість не просто в душу, а у внутрішній світ, у підсвідомість людей, кожна з яких шукає спокою і забуття у смерті.

Тоді, як В. Пачовський робить висновок, що все є марнота марнот і штовхає свого героя до здобуття ідеальних, надхмарних, безтілесних, О. Олесь є послідовним ідеалізатором минулого. Його ностальгія підказує йому, що минуле є мірою всіх цінностей. Минуле завжди прекрасно близьке, воно статичне, незмінне, зрозуміле, тоді як прозаїчне теперішнє хистке, ефемерне, жорстоке. Його герої плакають у собі, у своїй душі спогад про той світ, „де вся земля прекрасна здається казкою і сном”<sup>16</sup> [16, 98].

Важливим змістовим елементом у драмах цього типу О. Олесь є музичне оформлення. Музика стає чинним елементом внутрішньої дії. Так, наприклад, у драматичному етюді „Тихого вечора” автор передає музикою нескінченну повторюваність у свідомості героя давно забутого в теперішньому і майбутньому. Коли минуле, закладаючись у душі героїв перестає бути лише згадкою, воно матеріалізується у скупі, скорбну надію – „доносяться звуки флейти”. Герої прислухаються до музики, до своїх почуттів, і життя не застигає на одному місці. О. Олесь вказує, що драматизм життя якраз у вічному повторюванні таких переживань, трагедій душі... Тому драми закінчуються трьома крапками. Вказівка на те, що трагедія людської душі безкінечна.

І у драматургії В. Пачовського, і у п’єсах (драматичних етюдах) О. Олесь з інтимною проблематикою відчутно розвинено авторське ліричне начало.

І у драматургії В. Пачовського, і у п’єсах (драматичних етюдах) О. Олесь з інтимною проблематикою відчутно розвинено авторське ліричне начало. Лірика драматургів тісно пов’язана з театральністю їх текстів і всуціль спрямована на захист основ гуманізму у найпрямішому і точному значенні цього слова. Конфлікт у їх ліричних драмах здебільшого визначається драматичним протистоянням: людина і загальний стан світу. Вирішення такого конфлікту, природно, рухається переважно ліричним шляхом, переживаннями і перепадами в духовному житті героїв. Зрозуміла річ, виникає цілком мотивоване і логічне питання: що ж нового внесли у цей конфлікт і пошуки його вирішення В. Пачовський та О. Олесь? Вочевидь, те, що змінився тип людини, яка осмислює світ. У героїв ліричної (поетичної) драми безсумнівно зросла суспільна активність, відчуття особистої причетності до історичного часу. Відтак переживаючи загальну невлаштованість світу лірично, як своє особисте страждання, герої водночас зчаста прагнуть до активної діяльності, до вдосконалення світу, вони наполегливі і вперті у відстоюванні своїх поглядів.

<sup>16</sup> О. Олесь, *Тихого вечора* [в:] О. Олесь, *op. cit.*, с. 98.

Разом з тим з посиленням ліричного начала в драмі різко зростає і роль сценічної умовності у ній. І В. Пачовський, і О. Олесь активно використовують з цією метою різноманітні прийоми: тут і гра в майбутнє, і сцени бачення минулого, і персоніфікація символів, і незвичайна активність ремарок. В обох драматургів принципово змінюється роль музики у тканині драми, нерідко вона стає „дійовою особою”. Насамкінець можна погодитись з Н. Кузякіною, яка ще в 60-х роках минулого століття зауважувала, що видові ознаки ліричної драми – передовсім театральність, проступають в історії з виразністю стійких питомих форм. І ними неможливо користуватися з тією легкістю, яка може спостерігатися у запозиченні прийомів, скажімо, мелодрами. Тим паче, у несприятливі періоди властивості ліричної драми немовби стираються, тьмяніють. Однак з появою значної художньої індивідуальності вони раптово визначаються укрупнено і виразно. Тоді з радістю переконаємося, що лірична/поетична драма – не видумка, а реальність мистецтва, доступна не лише безпосередньому сприйняттю, а й вивченню.

## ЛІТЕРАТУРА

- Білецький Л., *Сценічність Лесі Українки*. Мюнхен 1971.
- Дем'янівська Л., *Українська драматична поема*, Київ 1986.
- Залеська-Онишкевич Л., *Микола Куліш: Патетична соната Роль Великодня у драмі (До 60-річчя написання п'єси)* [в:] Залеська-Онишкевич Л., *Текст і гра: українська модерна драма*, Нью-Йорк – Львів 2009, с. 201–211.
- Літературна енциклопедія: у 2 т.*, автор-укладач Ю. Ковалів, Т. 1, Київ 2007.
- Кузякіна Н., *Тайны лирической драмы* [в:] *Кузякіна Наталя: автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ...*, Дрогобич – Київ – Одеса 2010, с. 55–75.
- Кузякіна Н., *П'єси Миколи Куліша*, Київ 1970.
- Літературна енциклопедія: у 2 т.*, автор-укладач Ю. Ковалів, Київ 2007.
- Олесь О., *Твори: у 2 т.*, Т. 2, Київ 1990.
- Олійник О., *Феномен символістської драми в – системі українського модернізму* [в:] *Стильові тенденції української літератури ХХ століття*, Київ 2004, с. 63–97.
- Пачовський В., *Анотація до творів автора* [в:] В. Пачовський, *Сон літньої ночі*, Львів, 1903, с. 3–7.
- Пачовський В., *Ладі і марені терновий вінець мій*, Львів, 1912.

## SHORT DRAMA STORIES OF OLEKSANDR OLES': SYMBOLISM AND THEATRICALITY

The article raises the issue of the existence of Ukrainian poetic/lyric dramaturgy. Based on the example of the analysis of lyric-intimate symbolist dramaturgical sketches by O. Oles', it is proved that the characteristic features of such types of works are the lyric

---

self-expression of the hero resulting from poetic speech, the incredible tenseness of monologues and dialogues, intensification of inner psychological conflict, reduction and erosion of the plot pattern of events, extension of theatricality and the emotional perception of the world and the mental condition of the *dramatis personae*, et cetera. For clarification of such dramaturgy of the writer, typologically similar plays by other Ukrainian and foreign authors are given.

**Key words:** theatricality of poetry, lyric drama, poetic theatre, the lyric hero's character, symbolistic dramaturgical sketches by O. Oles'.