

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук  
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

## Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **СИМВОЛІСТСЬКА ПОЕТИКА ДРАМАТУРГІЇ  
ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ**

Виконала: студентка 4-го року  
навчання  
Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ  
(Українська мова та література);  
освітньої програми: *Мова,  
література, компаративістика*

Богомолова Марія Олегівна

Керівник: Пелешенко Н.І.,  
кандидат філологічних наук

Рецензент \_\_\_\_\_  
(прізвище та ініціали; наук. ступінь, вчене звання)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2025 р.

## ЗМІСТ

|  |    |
|--|----|
| ВСТУП.....   |    |
| РОЗДІЛ 1. СИМВОЛІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ<br>ЛІТЕРАТУРАХ         |    |
| 1.1. Символізм як стильова течія кінця ХІХ – початку ХХ<br>століття..... | 4  |
| 1.2. Символізм в драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття.....        | 11 |
| 1.3. Специфіка українського символізму .....                             | 16 |
| РОЗДІЛ 2. СИМВОЛІЗМ І ДРАМАТУРГІЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ.....                  | 24 |
| 2.1. Інтертекстуальні мотиви у драматургії О.Олеся.....                  | 24 |
| 2.2. Музичний та числовий символізм в драмах О. Олеся.....               | 32 |
| 2.3. Філософські категорії у символістських п'єсах О. Олеся.....         | 35 |
| 2.4. Образи природи в драматургії Олександра Олеся.....                  | 39 |
| ВИСНОВКИ.....  | 45 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....  | 47 |
| ДОДАТКИ.....   | 51 |

## ВСТУП

Кінець XIX - початок XX століття в Україні – це антипозитивістський злам у філософії та антиреалістичний у мистецтві, це зміна культурного вектору на осягнення модерністського художнього світогляду. Українське модерністське мистецтво розвивалося в тих же естетичних координатах, що і європейське, хоча останнє і було певним взірцем для формування нового типу художнього мислення.

Аби зрозуміти літературні явища, що відбувалися на теренах України, потрібно детально проаналізувати творчість кожного поета та письменника, зрозуміти його. Олександр Олесь – один з тих письменників, чия творчість асоціюється з літературою раннього модернізму, зокрема його однієї з найокресленіших течій - символізму.

Поезію Олександра Олеся дослідили достатньо широко, зокрема І. Цуркан у своїх статтях та монографії аналізує поетику символізму у ліриці Олеся. Він аналізує як вплив європейського символізму, так і особливості українського символізму в контексті творчості Олеся. Дослідник наголошує на музичності, емоційності та образності поезії, що поєднує український фольклор з модерністськими ідеями. [27]

Драматургію Олеся також була об'єктом дослідження науковців, що зосереджували свою увагу на мові драм, проаналізували різні аспекти символізації в п'єсах О. Олеся, а також провели компаративістичний аналіз певних драм з творами європейських письменників. Серед дослідників драматургії Олеся можемо відзначити С. Хороба, О. Олійник, Т. Конєву та інших. [26; 19; 10]

*Метою роботи є комплексне дослідження поетики символізму в драматургії Олександра Олеся, аналіз основних засобів символістського зображення в його драматичних творах.*

Для досягнення мети передбачено вирішення таких завдань:

- з'ясувати загальні риси символістського напрямку як в європейській, так і в українській літературі;
- проаналізувати ключові драматичні твори Олександра Олеся в контексті символістської естетики;
- виявити інтертекстуальні зв'язки у драматургії митця;
- дослідити основні види символіки, а також філософсько-естетичні ідеї у п'єсах автора

*Об'єктом дослідження є драматургія Олександра Олеся.*

*Предметом дослідження є поетика символізму у драматургії Олександра Олеся.*

Для глибокого розкриття теми у роботі основними методами дослідження є порівняльно-історичний, компаративний, текстуальний та міфологічний. Таким чином робота охоплює різні аспекти, що формують драматургію Олеся, зокрема це і вплив європейських митців, і звернення до фольклору, а також розкриття філософських та символічних рівнів тексту.

## РОЗДІЛ 1. СИМВОЛІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ

### 1.1. Символізм як стильова течія кінця XIX – початку XX століття.

Символізм як стильова течія модернізму виник у наприкінці XIX століття у Франції та набув великої популярності у всій європейській літературі. Основною ідеєю цього явища є передача прихованих сенсів, філософських понять, історичних реалій, емоцій та переживань героїв за допомогою символів, тропів, які створюють нові сенси на підставі подібності. Твори цього напрямку також характеризуються містицизмом, відривом від реальності та бажанням змусити читача відчувати настрій та емоцію, якими пронизані ці твори. Головним завданням символістів було представлення усіх внутрішніх, невидимих зв'язків. Символізм по своїй суті був реакцією нової генерації письменників на позитивізм як філософську систему, реалізм і натуралізм як літературні стилі, зіперті на міметичний тип художнього мислення.

Українські письменники зламу XIX-XX ст. простежували зміни в естетичній системі доби, зокрема мали свої критичні рефлексії М. Коцюбинський, О. Кобилянська та Леся Українка. Остання у своїй російськомовній праці «Малорусские писатели на Буковине» [25] однією з перших простежила як філософський і літературний розвиток висунув на перший план людину, її індивідуальність та особисте почуття

Символісти прагнули формального і змістового оновлення, відмовлялися від класичних віршових форм, залишаючи лише сонет, але послуговувалися часто верлібром, а також започатковували нові жанрові форми, такі як драма-феєрія, поезія у прозі, драматичний етюд, драматична поема тощо. Символісти часто послуговувалися концептами «мистецтва для мистецтва», «чистої поезії», мотиву молитви, сну, пробудження тощо. [29]

Прихильники нової естетики, що ґрунтується на умовності, полісемантичності, асоціативності, пропонують множинність інтерпретацій, унеможливаючи єдиний погляд на текст після його прочитання.

Важливим для символістів прийомом є синестезія – поєднання в одному тропі різних асоціацій. Його використовують, тому що легше розпізнати асоціацію, натяк, аніж прихований символ. Таким чином автор може плутати запахи, звуки та кольори, аби ввести в певний стан читача. Як наслідок, якість може набувати певного запаху чи звуку, наприклад, ніч може асоціюватися з певним парфюмом. Такий прийом допомагає налагодити прямий контакт між твором, символом і читачем, його душею.[29]

Основоположниками течії символізму вважають французьких письменників та поетів зокрема, Шарля Бодлера, Поля Верлена, Стефана Малларме, Артюра Рембо та Жана Мореаса. Літературознавці визначають, що всі вони мали вплив американського письменника ХІХ ст., представника романтизму Едгара По, якого вважають засновником символізму. Типологічна спорідненість романтизму і символізму, як стилів одного нереалістичного типу, ставала не раз предметом наукового обговорення. У творах раннього українського символізму, зокрема в Олександра Олеся можемо простежити впливи американського письменника прямо чи опосередковано. Едгар Аллан По був відомий і як літературний критик. Зокрема, письменник у своїх працях, таких як «Філософія композиції» та «Поетичний принцип», висвітлює мистецтво поезії з найрізноманітніших сторін, зокрема зазначаючи, що поетична мова є музичною і побудована на ряді важливих засобів, таких як алітерації, рими, складні ритмічні ходи, строфічні структури тощо. Не менш важливою, на думку автора, є тема, обрана для поезії, адже саме вона є першою, на що звертає читач під час читання, і що залишається в його пам'яті після читання.

Е.А.По не знайшов підтримки серед американських письменників, тож зосередив свою увагу на Франції та літературі цієї країни. Вже після смерті По поет Бодлер перейняв знання свого вчителя. Це питання у своїй студії «Пробний лет» дослідив український літературознавець Б. Рубчак, висвітливши доробок провідних поетів-символістів та особливості поезії цієї доби [21].

Шарль Бодлер, наслідуючи ідеї Едгара По, сформулював закон «відповідностей». За цим принципом усе внутрішнє перетворюється на зовнішнє, воно взаємодіє між собою, але водночас спостерігається значна відмінність внутрішнього і зовнішнього. Французький поет також наголошував на містичній основі поезії, він надавав їй надважливих функцій і властивостей, іноді навіть магічних.

На відміну від романтиків, Бодлер розширив значення символу. Поети-романтики використовували символи лише для основного об'єкту написання, натомість для Бодлера все в поезії мало символічне значення. Також поет чітко розумів психологічний вплив на читача. Він вважав, що коли, наприклад, людина бачить певний колір, то він асоціюється з певним звуком. Відповідно така ж система діяла, коли читач бачив певне слово. По своїй суті поезію за функціями прирівнювали до музики, яка завжди викликає яскраві емоції та захоплення в слухача. Такий ефект, на думку Бодлера, поезія здатна зробити не лише завдяки формальним засобам, таким як рима, алітерація чи ритм, але й завдяки інтуїції та ірраціональному баченню. Поет, завваживши близькість між поезією та музикою, цим самим погоджувався з ідеями Ріхарда Вагнера, який свого часу порушив питання синтезу мистецтв та поєднуваності музики з різними видами творчості. [21].

Літературознавці визнають збірку «Квіти зла» Бодлера як одну з найвизначніших у світовому символізмі. За ідеями поета пішли й інші митці, серед яких основними є Верлен та Рембо. Вони зосереджувалися на різних аспектах, а проте обоє розвивали символістське письмо. Рембо досліджував та

наслідував образність у Бодлера, а також платонівський принцип двох світів, який, будучи центральним поняттям культури романтизму, був переосмислений так, що символізм тепер поставав як єдність внутрішнього і зовнішнього. Тож, Рембо у своїй поезії перетворював звичайну спорідненість речей і явищ у вільну гру образів, здійснених метаморфозами та взаємними перетвореннями. Також поет прагнув створити таку поетичну форму, яка б з'єднала людину з душею. Окрім того, Рембо шукав спосіб експериментувати з поетичною формою, він відмовився від традиційно розміреної рими. Рембо навіть коментував Бодлерівську поезію, зазначивши, що треба відшукувати нові форми для символізму: «...він жив у суспільстві, надто мистецькому; і форма, яку так хвалять у ньому, є дріб'язковою. Винаходи невідомого вимагають нових форм.» [38].

Щодо внеску Поля Верлена у розвиток символізму, то вважається, що поет більше схилився саме до форми поезії, його цікавила зовнішня образність. Він використовував багато зорових та звукових образів, зокрема і музичні образи, на які поет звертав особливу увагу. Таким чином він намагався стерти межу між зовнішнім і внутрішнім світом. Верлен використовував у своїй поезії особливий ритм, що додавало ще більшої музичності творам. Таким чином поет урізноманітнив вияви символізму, окресливши поезію як індивідуалізований спосіб вираження думок і почуттів автора, а не національну традицію. [31]

Ще одним центральним представником символізму є Стефан Малларме. Наслідник Бодлера ввів свої уявлення щодо поезії. Він вважав, що лише поет здатний осилити всю суть реальності. Малларме у своїй поезії намагається максимально відійти від цієї реальності, показуючи абсурдність буття. Поет за допомогою символів, образів, відсутності пунктуації та багатьох інших інструментів навчився описувати не явища та речі навколо, а їхню «атмосферу», «ефект», цим самим впливаючи на підсвідомість читача, що починає сприймати ці речі по-інакшому. Поет використовував асоціації до образів, а не просто описував їх, він послуговується складною грою слів,

неологізмами, багатозначністю слів і також синтаксисом, що робить стиль унікальним. Поезія Малларме залишається предметом вивчення для науковців і сьогодні, адже тексти завдяки його інструментам, зокрема символам, стали важкими для інтерпретації та повного осмислення описуваного. [21]

Послідовником ідей Бодлера вважається Жан Мореас, який теж теоретично осмислював тему символізму. Поет по-своєму окреслив поняття символів та значення поезії, вказавши на зв'язок між духовним та матеріальним. Він назвав цю взаємопов'язаність ідеєю, що одягнена у форму, яку читач сприймає в першу чергу почуттями. При цьому ця ідея могла бути будь-якою думкою, яку хотів висловити митець, і Мореас запропонував два способи досягти цього: перший – зосереджений на природі та людській діяльності, а другий полягав у використанні звуків та складних реченневих конструкцій. Така теза Мореаса є важливою, адже це показує значення не лише внутрішньої ідеї, але й зовнішньої форми поезії. Також поет висловлював думку, що символізм вимагає французьку мову часів Рабле, Війона тощо. Отже, парадоксально, що з одного боку Мореас закликав до нового літературного явища, а з іншого – повертатися до національного минулого, аби з нього будувати свою поезію. [38]

Але символізм не лише в поезії знаходив своє вираження. Так, частину творів французького письменника Марселя Пруста також можна віднести до символістських. Хоч автора не можна назвати абсолютним символістом, однак впливу цієї течії його творчість зазнала. На це вказують його ранні есе такі як «À propos de Baudelaire» (1921), де він писав про Бодлера, Верлена та Малларме, якими захоплювався [34]. Символізм у його творах часто був пов'язаний із фольклором, який використовував для творення сюжету. При цьому одна легенда, міф могли відігравати різні символістські значення [39].

Важливим аспектом у становленні символізму як стильової течії є вплив філософських ідей І. Канта та Ф.Ніцше. Серед українських науковців це

питання порушувала зокрема Ю. Калюжна у своїй статті «Зв'язок теорії і практики символізму з ідеалістичною філософією І. Канта та ідеєю надлюдини Ф. Ніцше» [6]. Зокрема, І. Кант у праці «Критика чистого розуму» розглядає дві категорії реальності: трансцендентну та трансцендентальну. Думка філософа полягала в тому, що існує два кардинально різних способи мислення про пізнання і межі людського розуму. Трансцендентальне – це те, що людина пізнає на досвіді. До прикладу, простір та час пізнаються в межах досвіду. Трансцендентне – це те, що виходить за межі досвіду. Людина може про них думати, знати лише абстрактно, а не об'єктно, наприклад, Бог, душа тощо. Саме з цієї ідеї Канта випливає розподіл реального та ідеального у символістів, які вважали, що людина здатна в своїй уяві створити не лише власний світ, а й долю.

Представникам нової естетики, зокрема і символістської важливими були праці Фрідріха Ніцше про людину та її можливості. Вони вважали, що в людині є надможливості, які надаються їй випробовуванням любові, яка в свою чергу, на думку символістів, є безсмертною. Ця любов робить безсмертною і людину, і це змінює думку символістів про життя і смерть, створюючи іншу реальність, де смерть – це лише перехід на новий рівень. Таким чином символісти розмивали межі між реальним та ідеальним світом, створюючи загальну взаємозв'язану картину.

Підґрунтям символізму стали також філософські ідеї А.Шопенгауера. Він вважав, що зовнішня реальність – тільки видимість та відблиск сліпої «волі до життя», пізнати яку за допомогою розуму неможливо («Світ як воля і уявлення») [35]. Шопенгауер переформатував поняття смерті та став провідником песимізму, який, на його думку, давав можливість бачити світ таким, який він є. Тож символізм окрім декаденства, пасивності, асоціальності також зазнав впливу песимізму [17].

Для символізму також був важливим інтуїтивізм. Представником цієї ідеї був французький філософ А. Бергсон. І хоч багато визначних символістських творів було написано до праць з інтуїтивізму філософа, однак дослідники вважають, що Бергсон все одно мав вплив на цю течію. Філософ досліджував безперервність перебігу психічних процесів, захищав природність існування та обстоював можливість інтуїтивного сприйняття на противагу раціональності. Таким чином у символізмі з'явилася ідея про підсвідомі переживання та відчуття, які керують людиною та її діями. І хоч про вплив Бергсона на символізм дослідники сперечалися, зокрема французький письменник Моріс Бланшо стверджував, що Бергсон і символізм не мають нічого спільного, однак все ж більшість науковців простежують схожість в ідеях інтуїтивізму Бергсона та символізму [30].

Значення символізму дослідники обговорюють і сьогодні. Письменники використовують символи, аби підсилити значення і додати естетичності літературному твору. Символ – це термін, ім'я, зображення, явище тощо, який окрім прямої конотації має ще додаткове приховане, невідоме значення. Символ перетворює явище на ідею, а ідею на образ, при цьому ідея в образі має нескінченний вплив і залишається нематеріальною, навіть коли виражена будь-якою мовою [9]. Символ – це спосіб автора передати свої ідеї та думки, і щоб їх розпізнати, читачеві потрібно зробити інтелектуальне і духовне зусилля, що створює враження про складність символістської література.

Існували думки, що у літературі символізм має вужче значення, ніж у культурі чи філософії. Літературний символізм звертає увагу на містицизм, символи допомагають передати внутрішні переживання чи суб'єктивне бачення героя. Однак насправді символи у літературі тісно пов'язані з символами в культурі, філософії, чи в соціальній сфері життя. Так, ще в античні часи, коли люди в печерах викарбовували на стінах малюнки, можна побачити символи природи або чогось абстрактного, при цьому вони могли виконувати магічну функцію. Це доводить, що в людей завжди існувала схильність до створення

чогось символічного, а символ з часом розвивався і входив у нові види мистецтва чи сфери діяльності людини. Елементи символізму простежуються в попередніх стильових течіях, зокрема романтизмі [28].

## **1.2. Символізм у драматургії кінця XIX – початку XX століття**

Поряд із поезією символістська естетика і поетика представлені в драматургії та театрі. Символізм і театр, на перший погляд, здавалися непоєднуваними, адже згідно з початковою ідеєю, драма – це спостереження за діями персонажів на сцені, а отже, символи у ній не мали б значного впливу. Німецький романіст Фрейтаг визначав трагедію, як пристрасть у дії і вважав, що пристрасть, яка не знаходить вираження у дії, є не драматичною, а ліричною. Так, драма відображає зовнішні дії або інтерпретує внутрішні переживання. Однак, з розвитком модерної драми таке уявлення про театр спростувалося, адже символізм зміг відобразити ті переживання, що ніби перебували поза драмою [37].

Символістська драма – це індивідуалістський погляд та суб'єктивність. Одним з найважливіших елементів символістської драми є наявність конфлікту, зумовленого світобаченням митця. Таким чином протиставляється вже згадувані раніше ідеальний та реальний світи, духовне та матеріальне, дух і тіло, світ тілесності та світ мрії. Це, зазвичай, єдиний конфлікт, який є у символістській драматургії [37].

У літературознавстві вже є багато праць, присвячених «новій драмі», зокрема й в українському полі дослідження. Серед українських науковців це питання вивчали В. Агеєва, А. Біла, Я. Голобородько, М. Кудрявцев, Н. Малютіна, Т. Марчук, В. Назаренко, О. Олійник, Т. Свєрбілова, Л. Скорина, Д. Чистяк, С. Хороб.

У середині XIX століття європейські реалістичні театри зазнали кризи, що спонукало, причетних до театру і драматургії, шукати нові шляхи для

розвитку. Звичний арсенал засобів і прийомів (монолог, всезнаючий оповідач чи споглядання збоку) втратили актуальність. Тож, «нова європейська драма» зазнала впливу різних стильових течій нереалістичного типу, зокрема і символізму. Дослідники вважають, що біля витоків символістської драми стоїть норвезький драматург Генрік Ібсен. Це питання зокрема досліджував український поет Юрій Клен у своїх наукових працях [7].

Він не представив філософські ідеї, завдяки яким зародилася символістська драма, але назвав передумови. За словами автора, «переважне становище в мистецтві починає займати символізм, для якого природа є лише відгуком надприродного, віддзеркаленням потойбічного, викривленим і неточним відбитком надреального». Одним з головних аспектів символістської драми, який ввів Ібсен, це ретроспективний метод постановки драми. Тобто всі дії відбуваються перед тим, як почнеться драма, а на самій сцені глядачі бачать наслідки цих подій [12].

Іншим елементом, який Ібсен дав символістській драмі, це сам символ. Образи, герої, слова – усе має свій прихований зміст, який глядачеві або читачеві треба відшукувати самостійно. Драматург переводить свої ідеї за допомогою зовнішніх чинників, таких як кольори чи форми, у внутрішні переживання чи емоції. Ще одним значним елементом, який вплинув на побудову п'єс, є введення дискусії. Окрім вже відомих пунктів аристотелявської драми (зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка), Ібсен вводить нові частини, а саме дискусію і відкритий фінал, тим самим відкидаючи аристотелівську розв'язку. Такою побудовою драматург змушує глядача та читача замислитися над діями героїв та їхніми наслідками в тій чи тій ситуації. Це залишає в думках читача чи глядача вагомий слід і бажання подискутувати про фінал.

Таким чином п'єси Ібсена постають одночасно реальними та символічними, Звичайно, повністю символістськими драмами твори Ібсена

назвати не можна. Однак на схильність до символізму в Ібсена вказує те, що в ранніх п'єсах драматург звертався до норвезького фольклору вбудовуючи фольклорний мотив у власний сюжет, а вже в пізніших творах легенда, сага отримували приховане духовне значення. І це значення слугувало для підкреслення певного принципу або етапу життя. В останніх п'єсах Ібсен все частіше звертається до символів, намагається зробити драми містичнішими, поетичнішими, цим самим ускладнюючи інтерпретацію своїх творів [36].

Певний вплив на розвиток символістської драми мав шведський письменник Август Стріндберг. На початку свого шляху драматург намагався писати натуралістичні драми, наслідуючи французького митця Еміля Золя. Після декількох невдалих спроб, одну з його драм все ж поставили як натуралістичну, хоч вона на той момент мала символістське спрямування. Вже через певний час Стріндберг вирішив відійти від натуралізму і наслідування Золя, тому у 1889 році опублікував есе, в якому засудив цей стиль. Він назвав натуралізм «об'єктивністю, яку так люблять ті, кому нема чого сказати, ті, хто позбавлений темпераменту – бездушні». Сам драматург поринув після цього в символізм, а згодом і в експресіонізм, де його доробок найбільш значний [40].

Серед нових елементів, які Стріндберг ввів у своїх символістських драмах, це довгі передпочатки, де він намагався пояснити бачення твору. Символічного значення він надавав музиці у п'єсах. Як зазначав Стріндберг, «принцип музичності має стати одним із наріжних каменів композиції» і музика повинна органічно супроводжувати драми, передаючи те, що відбувається на сцені.

Найяскравішим представником символізму є бельгійський драматург Моріс Метерлінк, чия творчість надалі мала великий вплив і на українських письменників. Метерлінк навіть написав збірку з тринадцяти есе «Le Trésor des Humbles», де представлені його основні ідеї щодо течії символізму [32].

Першою тезою цієї збірки постає мовчання як сильний елемент символізму. Метерлінк вважає, що пауза, тиша чи мовчазний погляд важать більше ніж слова, цим самим автор просуває ідею «мовчазного або статичного театру», де головне – не діалог, а атмосфера: «У мовчанні між двома словами більше драми, ніж у самих словах...» [32]. Метерлінк прагнув до «театру тиші», заміну звичних реакцій на екзистенційну усвідомленість, цим самим відкидаючи стиль Ібсена. Основною характеристикою такого театру було те, що персонаж був пасивним, медитативним, розгубленим та наляканим, Метерлінк привносить ауру фаталізму. Герої драматурга постають позбавленими волі і пристрасті, фактично тим самим скасовуючи будь-які матеріальні конфлікти. Головною метою для автора є показати протистояння людини з невідомим, прихованим. Ще одна теза, яку озвучує автор, стосується інтуїтивізму. Метерлінк підкреслює, що істинне знання приходить через інтуїцію, а не через раціональність [32].

Однією з найважливіших ідей, які лунають в збірці драматурга є ідея життя як символічного простору. За переконанням автора, людина не просто існує, а відображає певні духовні істини через свою присутність. Життя, у випадку Метерлінка, не сукупність подій, а сакральне послання. Головною думкою цієї тези є те, що існують люди, яких автор називає «призначеними». Вони не мають зовнішніх ознак винятковості, але саме вже їхнє життя є істиною. Це уподібнює життя до символів, які також не пояснюються, але переживаються.

Також Моріс Метерлінк змінює поняття краси у своїй збірці. Він стверджує, що справжня краса виражається не в зовнішності, а ховається всередині людини, у внутрішній гармонії та світлі душі: «...ця краса, яка ніколи не говорить, ця краса, яка живе в тиші та посмішці, ця краса, світло якої всередині...» [32].

Збірка Метерлінка повністю передає естетику та ідеї символістської драми, зосередженої не на зовнішній дії, а на внутрішньому світі, бутті людини, тиші, очікуванні, прихованому. Трагізм полягає не в подіях, а в напрузі, що її відчуває людина протягом життя. Театр стає не спогляданням за діями героїв, а переживанням певного досвіду.

Теорію про «нову драму», що викладена у збірці Метерлінка, можна найкраще простежити у його «маленьких драмах» такі як «Сліпі», «Там усередині», «Неминуча». У першій з перелічених п'єс, як зазначає Т. Конєва у своїй праці, наскрізною символікою драми є сліпі чоловіки і жінки, що символізують людство, яке вічно блукає в темряві. [10].

Окрім символів важливим елементом як для п'єси «Сліпі», так і до інших драматичних творів автора, є портретні характеристики, пейзажі та кольори. Намагаючись досягнути внутрішній світ, Метерлінк у драмі зосереджується не на зовнішніх діях героїв, а внутрішніх. Таким чином ми бачимо майже закритий простір та статичну п'єсу. А внутрішній стан героїв йому допомагають передати елементи «театру мовчання», такі як натяки, метамова, підтекст, недомовленості, оклики [10].

Пишучи свої твори Метерлінк надавав значення кожному слову та символу, тож багато дослідників і досі вивчають та інтерпретують його п'єси по-різному. Науковці досліджували різні аспекти п'єс, які є складовою символізму: звуки, образи, кольори, будова, релігійне наповнення тощо. До прикладу, О. Смольницька у своїй праці «Кольоративна символіка у феєрії Моріса Метерлінка «Синій птах»: проблема адекватного перекладу назви» розглядає синій колір в межах п'єси, його конотації, а також шукає і українські аналоги окрім синього та блакитного. За словами дослідниці, синій у Метерлінка є багатозначеннєвим, однак тяжіє до хтонічного начала, ініціації героя, тобто найчастіше цей колір належить до сфери невідомого [23].

Здебільшого під час символічного періоду Метерлінк звертався до філософії ідеалізму. У п'єсах автора ми бачимо, що людством керує певний невідомий, а людина натомість не здатна зробити нічого, аби взяти життя у свої руки, ним керує життя. Творчість Метерлінка суттєво вплинула на драматургію європейських країн, зокрема й України.

Ще одним драматургом, який перейшов на символістські рейки був австрійський письменник Райнер Марія Рільке. Як зазначає дослідниця Л. Кравченко, вагомий вплив на творчість драматурга мав Моріс Метерлінк [11]. Серед науковців, що вивчали драматургію Рільке також Г. Пантель, У. Мюнхов, М. Рітцер, Т. Штегеманн. Варто зазначити, що творчість драматурга віддзеркалювала різні тогочасні західноєвропейські стильові тенденції, зокрема експресіонізму. Його стиль не є в координатах одного напрямку.

Дослідники вважають, що Рільке не був драматургом в класичному розумінні цього слова, а його п'єси називають драмами «душі». Як і Метерлінк, драматург вдається до філософських ідей, внутрішніх станів персонажів, конфлікту митця та символічних образів. Рільке у своїх п'єсах спирався на символістську поетичну естетику, метафізичність, містику та особливу форму. Драми постають меланхолійними та ліричними, внаслідок чого вони не мають чіткого сюжету чи зовнішній дій героїв [11].

Рільке також символізмом наповнює не лише певні образи чи явища, а й також самих персонажів, які набувають алегоричності. Драматург звертався до теорії «статичного театру» Метерлінка, тож він використовує також паузи і тишу. Важливою для Рільке також була музичність, він звертає увагу на ритми, мелодійність реплік тощо, а монологи персонажів часто схожі на вірші.

Драматург наслідуючи ідеї Метерлінка створив важливі для символізму твори, якими надалі надихалися інші письменники, зокрема й українські, такі як Леся Українка. Новаторські ідеї Рільке впливали на розвиток символістського напрямку, розширюючи палітру його можливостей [11].

### 1.3. Специфіка українського символізму

Під парасолькою раннього модернізму зламу XIX-XX ст. в Україні розвинувся символізм як стиль мистецтва. Як зазначає О. Олійник, перші ознаки нового стилю можемо спостерігати в Г. Хоткевича, М. Вороного, М. Яцківа, П. Карманського, В. Пачковського, О. Кобилянської, Б. Лепкого, А. Кримського, В. Стефаника та в багатьох інших письменників. [19]

Прагнення іншої форми та змісту було викликане як загальноестетичними чинниками: зміна типу художнього мислення, повернення до неміметичного типу письма, так і українськими реаліями, коли митці протягом другої половини XIX ст. не могли зображувати нічого окрім життя села. Письменники захотіли розширити поняття народної літератури, не описувати лише народну атрибутику, брати сюжети з народного життя, а й також надати інтелектуальності, духовності та сучасності. М. Євшан, зазначаючи про характерні риси цього явища, називав це бажанням «дати синтезу української душі її психологію», що насправді дуже влучно описує тогочасні тенденції. [4]

Попри бажання встигати за тогочасними європейськими віяннями українські письменники не відрікалися від своєї національної спадщини, а лиш хотіли її модернізувати. У той час працювала почали з'являтися критичні статті в «Українській хаті», «Сяйві», «Літературно-науковому віснику» тощо, де на сторінках вперше розпочалися дискусії щодо модернізму. Пізніше з'явилася «Молода муза», яка свої думки щодо нових тенденцій викладали у «Конструктивних ідеях державності та космічній місії української нації». Усе вказувало на те, що українська література рухається вперед від реалізму та романтизму, залишаючи їхні базові елементи, але доповнюючи новими, які зосереджувалися на внутрішньому стані людини, її індивідуальності та емоціях, тож загально творчість тогочасних письменників виглядала як змішання декількох стилів. Через це багатьох відомих тогочасних українських митців не можна віднести лише до однієї течії, що є безперечно центром уваги для дослідників цього періоду української літератури [4].

Література українського раннього модернізму і, зокрема символізму по-різному оцінювалася тогочасними критиками. І. Франко, І. Нечуй-Левицький були противниками модернізму, закликали писати у стилі реалізму та публікували статті, що критикували ідеї модернізму та зокрема ідеї «Молодої Музи». Деякі сучасні дослідники таку творчість, яка мала не лише символістські ознаки, або не мала ясно виражених ознак символізму називали «передсимволізмом». Серед науковців, що дотримуються цієї думки був І. Костецький, який назвав цей період «модерністичним символізмом» [16].

Український символізм найменше мав своє вираження у прозі, серед найвизначніших митців були М. Яцків, Г. Хоткевич, І. Липа. Натомість символізм розвинувся у поезії та драматургії, що насправді підкреслює суть цього напрямку, адже ліричність, емоційність, музичність та внутрішній світ легше відтворити саме в цих родах і жанрах літератури.

Серед українських поетів-символістів варто назвати Миколу Вороного, якого вважають зачинателем цього напрямку. Шукаючи натхнення та форму Вороний знайшов для себе символістську «лінгвістичну музику». І хоч, як і всіх митці того періоду, назвати Вороного чисто символістом не можна, однак явно був прихильним до цього напрямку. Символізм у творчості поета виражається у бажанні заглибитися у внутрішній світ людини, образності, емоційності, містицизмі [20].

І. Дзюба, який аналізував зокрема творчість Вороного, у своїх працях зазначав, що український символізм поступався європейському «філософською концептуальністю та естетичною визначеністю; водночас у ньому менше езотеризму, окультизму й містицизму, більше відгуків на життя; він небайдужий до ідеї національного визволення, що набирала часом форми «національного містицизму...» [20].

Ще одним видатним поетом, який має у своїй творчості ознаки символізму є Павло Тичина. Літературознавець В. Моренець у своїй праці «Без

Тичини» детально описує як те, чому варто вивчати поета, так і символічний напрям у його творчості. За словами науковця, Павло Тичина мав стиль, що кардинально відрізнявся від стилю Ш. Бодлера, однак при цьому залишався символізмом. Український поет часто звертався до природи і, на відміну від Бодлера, ця природність не була деморалізована. За словами Моренця, Тичина не спирається на уявлення про імморальність всесвіту та не ґрунтується на концепті «штучності». Одним з найяскравіших елементів символізму, який простежується у ліриці поета, є музичність. За Верленом, «музика є першою у слові» і Тичина відтворив цю ідею на практиці. Його музичність виражалася у найрізноманітніший спосіб та була ключовою для звернення до людини і проведення внутрішнього відчуття до зовнішнього і навпаки. Кожен символ у Тичини рухливий, змінний, а його слово, що виражається музичністю напрому, показує світосприйняття автора [16].

Творчість обох вищезгаданих поетів дослідники детально вивчали, а деякі навіть порівнювали. Так, літературознавець Ю. Ковалів дав високу оцінку Вороному щодо символістської поезії, натомість Тичину оцінив низько: «Коли М. Вороний посувався в межах цього стилю вільно, то П. Тичина – затисно, як і в будь-якому іншому стилі, тому він прагнув синтезування їх» [8].

Символістська драматургія розвинулася в Україні набагато ширше. Серед представників цього напрямку Леся Українка, Олександр Олесь, Юрій Липа, Василь Пачовський, Спиридон Черкасенко та інші. Як зазначають дослідники, зокрема і С. Хороб, така велика кількість драматургічних творів в кінці ХІХ – на початку ХХ століття з'явилася завдяки модернізму як філософсько-естетичній і художній системі, «котра відкривала необмежені можливості в розширенні та вдосконаленні засобів драматургічної поетики, пов'язаних зокрема з компонуванням тексту п'єси, його лексемною поліфункціональністю» [26].

Українська символістська драматургія розвивалася поетапно: спочатку драматурги почали звертати увагу на індивідуальність, підсвідомий стан, який несе за собою сни, галюцинації, марева, несподівані зміни. Наступним кроком стала відмова від ліричних форм та зміною в театральному дійстві. Театр почав синтезуватися, поєднувати в собі різні жанри і емоції, а гра акторів набувала іншого значення [19].

Символістська драматургія має великий тематичний і художній спектри. До її розвитку «причетні» драматурги С. Черкасенко та В. Винниченко, які активно впроваджували «драму живих символів», означену так М.Вороним.

На зламі XIX-XX ст. з'являються перші драми Леся Українка, яка одночасно намагається себе відсторонити від символізму, а проте називає свої драми неоромантичними, тим самим вертаючись до коріння символізму. Вона пише про особистість, що стоїть на першому місці. Вона розглядає перш за все внутрішній світ людини, який керує діями та вчинками. Герої Лесі Українки ліричні, що діють інтуїтивно та підсвідомо. «Блакитна троянда» та «Лісова пісня» – драми, що найбільше вирізняються своїм символізмом. «Лісова пісня» охоплює в собі і символістську мелодійність, і звернення до міфів, і протиставлення духовного та матеріального. Ми можемо бачити схильність до творчості Метерлінка та Гауптмана, яких перекладала письменниця [19].

Також до символізму схиляється Пачовський, що поєднує цей напрям із національними аспектами. Висвітлюючи соціально-політичні теми, автор в той же час відкидає конкретику, міфологізує факти, цим самим навіть в такі теми виводить на перший план людину та її думки, які стимулюють її до дії [19].

Одним з найяскравіших символістів є Олександр Олесь, попри те, що багато дослідників розкритикували його творчість за неоригінальність та банальність. А проте доробок поета дослідили чимало науковців. Так, І. Цуркан зауважив, що на поета мали значний вплив три французьких символісти: Бодлер, Малларме та Рембо [27].

На поезію Олександра Олеся, як зазначає І. Цуркан в ще одній своїй праці, мали вплив також і польські поети, можна знайти схожість між їхніми поезіями. До прикладу, герої лірики Олександра Олеся та К. Пшерви-Тетмаєра нещасні, не можуть знайти спокою, а душі їхні «отруєні». Такі аспекти вказують на те, що творчість Олександра Олеся можна і навіть варто розглядати в контексті європейського символізму [27].

На драматургію Олександра Олеся, за словами дослідниці Т. Конєвої, вплинув бельгійський символіст Моріс Метерлінк, творчістю якого митець надихався. Науковиця зауважує схожість між драмою М. Метерлінка «Сліпі» (1890 р.) та драматичним етюдом О. Олеся «Танець життя» (1913 р.). Конєва вважає, що Олесь, як і бельгійський символіст, зміг досягти «статичності і слова, і дії, яка повністю переноситься у сферу підсвідомого», що по суті і виконало головні ідеї символізму [10].

Драматургію Олеся критикував і М. Вороний, який назвав його твори песимістичними та недостатньо психологічними. Після того, як етюди Олеся поставили на сцені, негативних відгуків стало ще більше, етюди називали невдалими. Зокрема була проблема із постановкою вистави «Осінь», де за словами Вороного, актори виконували свою роль фальшиво та примітивно, а деякі слова були взагалі зайвими, що робило п'єсу абсолютно безсенсовою. [3]

Водночас були критики, що захищали етюди Олеся. До прикладу, Я. Стоколос наполягав на тому, що це актори «не розібралися в п'єсі» та не зрозуміли особливостей стилю, втративши багато символів, яких закладав Олександр Олесь у п'єсу. [3]

Драматичними творами Олександра Олеся зацікавилася низка режисерів, зокрема Й. Шевченко, С. Бондарчук тощо. Усі ці намагання поставити етюди Олеся критики та глядачі визнали невдалими, а самі п'єси драматурга називали неценічними. Попри це спроби поставити на сцені драми Олеся не закінчувалися. Так, Лесь Курбас попри «невдалість п'єс» все ж вирішив

поставити їх на своїй сцені, режисер водночас хотів також і допомогти акторам-початківцям. Тож, спершу він побудував виставу на основі «Осені», «Танцю життя», «При світлі ватри», згодом останній твір замінили на етюд «Тихого вечора». Н. Єрмакова проаналізувала детально постановки Курбаса драматичних етюдів О. Олеся, де описала все: від атрибутів на сцені до взаємодії режисера з художником. Виставу «Театр О. Олеся» з боку проробленої роботи оцінили схвально, однак глядач не звик до нереалістичної манери в театрі, тому в масах постановку не сприйняли. Однак робота Курбаса дала великий поштовх для розвитку естетичного та духовного в театрі [5]. М. Вороний як критик і теоретик ранньомодерної української драматургії та театру називав О.Олеся серед тих драматургів, які творять новий театр.

Одним з найпопулярніших драматичних творів Олеся є «По дорозі в казку», що була об'єктом багатьох досліджень. Так, важливою є праця Миколи Євшана, який розглядає героїв цієї п'єси. Він у доволі художній манері аналізує драму Олеся, виділяючи проповіді головного героя як «новий гедонізм». Він називає героя «аскетом, проти якого він боровся, а який утішав себе тільки фантомом, ілюзією життя» [4]. Цю драму та інші також детально вивчали та аналізували Т. Свєрбілова, Н. Малютіна та Л. Скорина у своїй праці «Від модерну до авангарду». Зокрема, в «По дорозі в казку» дослідниці виділяють категорію майбутнього, антиутопічний характер та концентрацію навколо загадкового світу казки. Вони також звертають увагу на те, що в драмі все ж є хороший фінал, хоч початково здається, що до «казки», або іншими словами мрії, можуть дійти не всі. Літературознавиці також простежують філософську та ідейну схожість з «Народним Малахієм» Куліша щодо етичної реформи людини. [22]

Драматичні етюди Олександра Олеся аналізував також С. Хороб, який зосередив свою увагу на структурі тексту. Він зауважив, що сюжети більшості драм Олеся розгортаються саме на діалогах героїв, тим часом як навколо бачимо природну тишу, спокій, невимушеність. Драматизм, трагедія п'єс

розгортається через внутрішні протиріччя героїв, розлади, а навколишнім чинникам надається мінімальна роль. [26]

Інша дослідниця О. Олійник у своїй праці зазначає, що Олександр Олесь подає нову будову драматичного дійства, що базується на паралельному існуванні просторового, часового та чуттєво-ілюзорного світів. За її словами, герої Олеся прагнуть до щастя та іноді до вигаданого світу, однак лише пасивно спостерігають, що вселяє у драми поета песимістичний настрій. [19]

Ще одну тему, яку досліджують у драматичних етюдах Олеся є мовлення як предмет художнього зображення. Н. Малютіна у своїй праці «Інтенціональність висловлювань та спосіб їхнього функціонування у драматичних етюдах Олександра Олеся» звертає увагу на монтажний спосіб організації висловлювання в етюдах. Таким чином є близький – далекий кадри, розмежування точок зору, сприйняття почуттів передано або окремо або взаємопов'язано. Також дослідниця зауважує, що одним з головних елементів ритмо-інтонаційної організації є паузація. [13]

Загалом, драматичні етюди Олександра Олеся розглядають з різноманітних ракурсів, але вони все ще недостатньо комплексно вивчена тема символістської поетики митця.

## РОЗДІЛ 2.

### СИМВОЛІЗМ І ДРАМАТУРГІЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

#### 2.1. Інтертекстуальні мотиви в драматургії Олександра Олеся

Як і зазначалося раніше, Олесь надихався доробком бельгійського символіста Метерлінка. Окрім схожості між драмами «Сліпі» та «Танець життя», про які писала Т. Конєва, варто зазначити про спільність ідеї між тією ж драмою «Сліпі» та «По дорозі в казку» (див. додаток 1) [10].

В обох драмах ми можемо спостерігати юрбу, що знаходиться в обмеженому просторі, а саме в лісі. Ця юрба намагається вибратися з темного середовища. У драмі Метерлінка бачимо, юрбу сліпу фізично – усі герої безіменні, хтось сліпий з народження, а хтось втратив зір. Фізична сліпота тут символізує також і духовну сліпоту, зневіру, смерть релігійного. У драмі Олександра Олеся спостерігаємо юрбу, що ніби фізично бачать, однак вибратися з темного лісу до омріяної Казки не можуть. Герої п'єси також безіменні. Драматург показує лише моральну сліпоту, юрба під час постійного перебування в лісі стає егоїстичною, інколи аморальною, такою, що насміхається з інших героїв, які не такі як вони.

Також спільним елементом драми є герой, що має покликання «поводиря». У п'єсі Метерлінка це священник, що виявляється згодом для юрби – помер на початку вистави. Його смерть символізує смерть віри, юрба (людство) остаточно загубилося в темноті, як реальній, так і внутрішній, для них не залишилося поводиря (віри в душі), щоб дістатися до омріяного місця (раю). У драмі Олександра Олеся ми можемо бачити дещо іншу ситуацію. Поводирем у п'єсі виступає Він – хлопець, що єдиний залишив у душі віру і надію, Він постає духовним поводитирем юрби. У цьому випадку поводитир

єдиний, хто доходить до омріяного місця (Казки), юрба ж зневірилася та не довірилася своєму поводитиру. В кінці ми все ж бачимо, що Казка існує і головний герой до неї дійшов, тож в цьому аспекті драма Олеся постає більш позитивною, аніж Метерлінка.

Також можна порівняти головні символи в драмах. Метерлінк використовує океан, який протягом п'єси чує юрба і намагається туди вийти. Він символізує надію і смерть надії одночасно. З одного боку, сліпі розуміють, що оскільки чують воду, то притулок близько. З більш загального боку океан означає, що сліпі на острові, вони приречені на свою долю. У драмі Олександра Олеся головним символом є мак. Спочатку він дає надію, що юрба може вибратися з лісу, побачити світло та дістатися до Казки. Тут ми можемо спостерігати збіг з українською міфологією, де мак – символ сонця. Надалі ж з маку роблять вінок, який Він носить як корону, ми можемо інтерпретувати це як символ обраності, адже надалі лише цей герой дістанеться своєї мети. Звичайно мак також виступає тут як символ крові та зусиль, які доклав Він, щоб побачити Казку.

Головною філософською ідеєю драми Метерлінка є сліпа віра людства, яке намагається вибратися з темноти. В Олеся важливим було показати протилежне – до чого призводить втрата людської віри. Тож, попри схожий сюжет, п'єси Метерлінка та Олеся насправді ідейно різні.

Також драму «По дорозі в Казку» можна трактувати як трансформацію релігійного сюжету. Так, можна простежити видозмінену біблійну історію про Мойсея у цій драмі (див. додаток 2). Історія про Мойсея, що описана у П'ятикнижжі Старого Завіту, полягає у тому, що пророк вів народ 40 років пустелями, а коли врешті Бог дозволив йому побачити омріяну землю, він помер, так і не діставшись мети. Його народ привів наступник Навин, що ввів людей до Ханаану [1]. Смерть Мойсея стала символом віри та покори. У драмі «По дорозі в Казку» Олесь робить зворотній фінал, де єдиним, хто дістається до

омріяної землі є сам «пророк». Юрба, як згадувалося вище, не повірила юнаку, що вів їх, тож саме втрата віри стає головною трагедією твору.

У біблійному сюжеті сильним символом виступав посох Мойсея, яким він розділив Червоне море цим самим проклавши шлях там, де його немає. Також посох перетворювався на змію, добував воду зі скелі тощо. Посох став для Мойсея знаряддям, завдяки якому Бог допомагав йому. Натомість Олександр Олесь головною допомогою для юнака обрав саме віру в те, що вони все-таки дістануться до омріяної землі. Однак, основним фізичним, зовнішнім символом залишається мак, що символізує кров і надію у драмі. Саме маком прокладена була дорога до омріяної Казки.

Якщо розглядати внутрішню проблему головних героїв, то і Мойсей, і Він вкінці страждають від зневіри. Бог карає Мойсея за його непослух у Мериві, коли замість добування води завдяки слову віри, Мойсей добуває її через фізичну силу. Однак врешті-решт не доходить до омріяної землі лише сам Мойсей. У драмі Олександра Олеся Він також за крок до Казки зневірюється, однак наслідком цього стала зневіра і юрби, яка так і не ввійшла до омріяної землі. І врешті-решт Він – єдиний, хто знаходить Казку. Цим самим драматург порушує також питання важливості лідера та його впевненості. Важливим є не лише віра народу, юрби в пророка, але й віра самого лідера. Народ і той, хто веде його, взаємопов'язані; та успіх виконання поставленої мети залежить рівномірно як і від лідера, так і від юрби.

Тематично схожими є драматична поема Олександра Олеся «Над Дніпром» та драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня». Цікаво, що обидва твори були написані 1911 року. Такий факт може вказувати на тенденцію в літературі того часу. І Олесь, і Леся Українка звертаються у своїх драмах до фольклорних мотивів (див. додаток 2). Різниця полягає у тому, що в «Над Дніпром» є образ Русалки, а в «Лісовій пісні» – Мавки. В українській міфології мавок вважають різновидом русалок, тож якщо дивитися з цього боку, то це два

дуже наближені образи, один з яких водний, а інший – лісовий. Ці істоти за фольклорними записами зваблюють юнаків та вбивають, однак в двох драмах ми бачимо протилежну ситуацію, коли ці створіння закохуються в хлопців-людей і в результаті гинуть через кохання. Єдине, що русалка Олеся – це душа померлої від кохання дівчини. Оксана була земною дівчиною, а Мавка – лісове створіння.

В обох творах автори порушують проблему протиставлення духовного та матеріального, високого та земного. Леся Українка у своїй драмі показує початок кохання Лукаша та Мавки, історію зради Лукаша та наслідок цього. Цим відрізняється драматична поема Олеся, адже автор показує відразу результат зради Андрія і те, що було після. Порівнюючи образи головних героїв, можемо побачити велику схожість Андрія з Лукашем, обидва хлопці одружилися на інших «земних» дівчатах.

Мавка та Русалка Оксана також схожі між собою характером та долею. Вони двоє пробачають зраду коханих попри все, навіть говорять схожим тоном, автори надають схожого ритму їхнім словам і загалом передають схожу ідею. Порівняємо уривки з драм Олександра Олеся та Лесі Українки:

*Кого носила я живою*

*Ні! я жива! Я буду вічно жити!*

*І в серці мертвою несучу...*

*Я в серці маю те, що не вмирає.*

[Олександр Олесь «Над Дніпром» ]

[Леся Українка «Лісова пісня»]

Можна простежити основну ідею авторів – вічне кохання дівчат, яке не закінчується після смерті. У формулюванні однієї і тієї ж думки драматурги використовують ті ж самі слова, різниця полягає в тому, що в Лесі Українки фраза сформульована як переконання, у майбутньому часі. Натомість в Олеся ситуація постає фактом. Ще однією спільною рисою драм є те, що обох дівчат

спалюють або намагаються спалити. У «Лісовій пісні» це робить Перелесник, а в «Над Дніпром» хочуть спалити Русалку парубки, що прибули до берега.

Образ лісу в драмі-феєрії та образ Дніпра в драматичній поемі виконують функцію не лише місця подій, а й символу могутньої сили природи. Ці образи борються з людьми, які йдуть проти природи та ставлять себе понад нею. Цей мотив наскрізний в драмах, та виринає час від часу як частина сюжету.

У доробку Олександра Олеся також є пізня драматична поема «Ніч на полонині», написана 1941 року. Головними героями є пара Марічка та Іван, а також Мавка, що бажає відчутти людське кохання. Попри те, що образно ця драма також дуже подібна до раніше написаної драми Лесі Українки, а проте ідея твору відрізняється. Якщо порівняти з «Лісовою піснею», то побачимо, що у драмі Олеся відбувається смерть не Мавки, а нареченої Марічки. Також сама Мавка усвідомлює, що стала причиною трагедії, а тому зникає назавжди з життя Івана. Натомість Іван, на відміну від Лукаша не розуміє своєї власної вини і не бачить проблеми у тому, щоб кохати двох. Тобто простежується теж боротьба природного і людського, однак у цьому випадку зрештою перемагає природна сутність Мавки. Олесь читачам показує, що природа завжди буде понад людиною і на відміну від «Лісової пісні» мова йде не про внутрішню боротьбу духовного і земного, а про фактичну неможливість істотам природи бути разом з людиною:

*«Чи винна я, що народилась*

*В цім лісі мавкою на світ?*

*Що покохала я чужого*

*І цим зів'ялила свій цвіт?»*

[Олександр Олесь «Ніч на полонині»]

Можна вважати, що драма «Ніч на полонині» є відповіддю за 30 років на «Лісову пісню», однак бути впевненими у цьому неможливо. Така ідейна та образна схожість трьох драм може бути пов'язана з тим, що і Олесь, і Леся Українка відчували на собі вплив творчості Метерлінка. Бельгійський символіст у свою чергу часто використовував фольклорні мотиви у своїх драмах. Можливим претекстом для українських драматургів міг стати твір «Пеллеас і Мелісанда» 1892 року. Автор дає натяки на те, що головна героїня – русалка. Голо знаходить дівчину біля джерела у лісі. Згідно з європейським фольклором саме русалки з'являються біля водойм нізвідки. Також у драмі Метерлінка бачимо, що коли Голо її знайшов, то Мелісанда плакала і казала про втрату корони. Автор таким чином може давати натяк на народні легенди про те, що русалки зазвичай носять вінки або перли, і коли вони втрачають їх, то втрачається їхня сила та зв'язок з магічним світом. У драмі Метерлінка спостерігаємо ту ж саму ідею, коли міфологічна істота, «творіння природи» закохується у людину і результатом стає трагічний фінал зі смертю головної героїні.

Важливу сюжетотворчу та метафоричну роль виконують у текстах символістів оніричні мотиви. Наслідуючи ідеї Метерлінка, український драматург часто використовує сон як художній прийом. Однак, якщо порівнювати функції сну, то Олесь значно поверхнево застосовує його. Так, у драмі-феєрії Метерлінка «Синій птах» сон відіграє духовну та метафізичну роль. Він може бути передбаченням, а також протиставленням реального світу. У сні герої дізнаються те, що в повсякденному житті не можуть дізнатися. Сон одночасно і альтернативна реальність, і сфера архетипів. Натомість Олександр Олесь у своїх драмах «Над Дніпром» та «Осінь» частіше використовує сон для творення сюжетної лінії.

В обох драмах українського письменника бачимо героїв, що стикаються зі своїм коханням, взаємодіють з ним, а натомість в кінці прокидаються. В етюді «Над Дніпром» сон є також провідником між двома світами. Андрій

віднаходить знову Оксанку, яка після смерті стала русалкою, і має змогу з нею поговорити, однак зрештою прокидається, так і не зрозумівши чи це був сон, чи реальність. Олесь знищує межі між цими двома станами, залишаючи лише натяки на те, що все було насправді.

У драмі «Осінь» він також використовує дуже схожий прийом, але в результаті панночка розуміє, що це було реальністю. Олександр Олесь також вводить у драму сторожиху лісу. Ця героїня є символічним образом, адже виконує функцію захисниці панночки. Драматург натякає читачам на те, що вона вбиває пана, що намагався забрати панночку завдяки хитроцям та брехні. Також сторожиха є провідником між сном та реальністю, вона або ж її душа здатна переміщатися у сні інших людей, показувати або трансформувати реальність.

Також образ сну автор використовує у драмі «Трагедія серця». У цьому випадку цей елемент герой використовує як втечу від реальності та від власних думок про дитину:

*«І задзвенять серця, і полетять за звуками думки*

*Кудись в далеке, невідоме...*

*Новим життям наповниться істота,*

*Нова душа засвітить свій вогонь»*

[Олександр Олесь «Трагедія серця»]

Автор вводить символ сну як протипагу реальності, як окремий світ завдяки якому людина перероджується та стає новою. У драмі сон відіграє як сила, що здатна змінити життя.

Тож, якщо брати загальну тенденцію використання сну в символістських драмах, то О.Олесь попри наслідування Метерлінка, мав свої підходи до

використання оніричних мотивів. Це засвідчує рух в одному напрямку західноєвропейської та української драматургії зламу XIX-XX ст.

Простеживши подібні мотиви, образи та символи, можна робити висновок про те, що Олесь часто послуговувався символістськими, естетичними і філософськими ідеями Метерлінка, цим самим стаючи медіумом між європейською та українською драматургією.

## **2.2. Музичний та числовий символізм в драмах О. Олесь**

Олександр Олесь, наслідуючи ідеї символізму, намагався передати внутрішній стан, конфлікт та переживання героїв завдяки музичним темам. Першим таким засобом є музичність, адже згідно з Вагнерівськими ідеями, музика є надважливим інструментом синтезування мистецтв та передачі емоцій [Вагнер]. Мотив музичності проходить наскрізно у деяких драматичних етюдах Олесь. Як зазначав С. Хороб що до ліризму Олесь: «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 Олесь здатна йти ніби в обхід, поверх характерів, як форма авторського волевиявлення, котра своїм власним ритмом задає тон виставі».

[26]

В етюді «Злотна нитка» музичність передається у два способи, перший з яких прямий. Олесь у примітках пише «Музика: пісня туги», цим самим автор власноруч задає настрій п'єсі, а не завдяки асоціаціям, щоб читач сам дійшов до цього стану. Також автор вводить в етюд саму пісню, яку співає жінка. Ця пісня тужлива, про сум в душі. У ній ми можемо бачити образи сліз, крику, прокльонів, крові, могили. Такий набір символів теж задає настрій читачеві. Також у пісні, що її співає жінка, є другий спосіб музичності – технічний,

підсвідомий. Автор використовує алітерацію, а саме звуки «р», «з», «ш» та «ч» для підсилення настрою, передачі різкості, відчаю та туги. Важливим є те, що Олесь пісню вводить на самий початок п'єси, що не залишає емоційного вибору читачеві або глядачеві. Також у діалогах автор використовує риму, що надає п'єсі музичного звучання, певного емоційного ритму. Протягом етюдів також виринає музика, що супроводжує слова чи дії персонажів. Настрій пісень змінюється на радісний, драматург тут музику прирівнює до шуму лісів, гірських потоків тощо, що дуже властиво творам Олеся. Закінчується п'єса теж піснею, де знову присутній образ сліз, смерті, а також алітерація звуків «д», «в», що трохи змінює емоційний фон драми.

Етюд «Тихого вечора» має значно менше музичності, однак автор залишає доволі сильне звукове наповнення. Протягом п'єси можна почути грім, шум дощу та моря, звуки флейти, в той же час присутній наскрізний мотив тиші. Окрім буквального образу тиші, яку автор двічі прирівнює до мертвої тиші і тиші в могилі, також можна побачити тихі води, тиху ніч тощо, і навіть герої просять одне в одного бути тихіше, прислухаючись до певних звуків.

Ще одним етюдом, де можна спостерігати видимий мотив музичності, є «Танець життя». У цій драмі музика виринає наприкінці. За сюжетом сестра дістає скрипку і починає грати. Загалом, скрипка видає високої частоти звуки і використання такого інструменту вказує нам на кульмінацію драми. Завдяки цим нестабільним, високим звукам автор передає відчай братів і сестри, коли ті дізналися, що їхній новонароджений братик теж «каліка».

У драмі «Над Дніпром» Олесь також використовує музичність для передачі настрою. Як і в «Злотній нитці» автор використовує риму для надання ліричності п'єсі. Також одна з русалоньок, що вміє гадати, повторює одну і ту ж фразу перед кожним передбаченням: «Скажу скажу. Я змалку, сестри, ворожу». Олесь використовує анафору для увиразнення сили ворожіння. Такі

повтори притаманні українському фольклору, де одна з частин строфи є сталою як частина певного обряду.

Щодо числової символіки, то в драмах Олександра Олеся часто постає пара, двоє людей, зазвичай це закохані, як у «Трагедія серця», «Над Дніпром», «Тихого вечора», «На свій шлях» тощо. Число два в українському так світовому фольклорі має різний символізм: подвійність, конфлікт, залежність, надмірність тощо. І попри те, що закохана пара повинна була б означати завершеність, взаємодоповнення, однак автор часто вводить третього персонажа або конфлікт між двома. Таким чином Олександр Олесь дещо видозмінює символічне значення. Так, у драмі «Над Дніпром» ми бачимо по суті любовний трикутник, коли чоловік вибирає між двома жінками, з ким хоче бути.

Загалом, число три має дуже потужне символічне значення у всіх народах світу. Зокрема, це число у міфології східних слов'ян означає вирішення конфлікту, поставленого дуалізмом. Тож, у драмах Олеся можна простежити спробу вирішення проблеми. Наприклад, у «Над Дніпром» Андрій весь час у парі з Мариною згадує Оксану, яка через нього втопилася. Коли Русалка приходить до нього, то Андрій вирішує залишитися з нею. Цим самим конфлікт вирішується, однак вкінці автор перериває події, та для читачів виявляється, що все було сном.

Олесь також використовує числа чотири, п'ять та шість у своєму етюді «Танець життя». За сюжетом, четверо братів чекають на появу п'ятого брата. Згідно з фольклором, число чотири символізує повноту, цілісність. Усі четверо у драмі є «каліками», «горбатими». Олесь з одного боку порушує традиційну символіку, але з іншого, ми бачимо що разом брати утворюють одне ціле. Коли брати очікують на появу п'ятого брата, проявляється їхня внутрішня суть. Вони відразу розуміють, що новонароджений також буде «калікою», тож не хочуть, аби він народжувався. З іншого боку, якщо новонароджений буде здоровим, тоді все одно брати будуть його недолюблювати. Отже, число п'ять як і в

фольклорі, так і в драмі постає символом зайвого. У драмі також є вродлива сестра, яка переживає найбільше за майбутнього брата. Разом у батька стає шість дітей – п'ять синів та одна дочка. Число шість у фольклорі символізує рівновагу та гармонію, однак водночас це частина від числа диявола. Олесь надає цьому числу негативної символіки. У кінці драми батько після народження шостої дитини, зайшовши в кімнату, де танцювали решта дітей, спиняється і падає на підлогу. Автор дає натяк на невимовний жах і відчай батька або взагалі його смерть.

### **2.3. Філософські категорії у символістських п'єсах О. Олеся**

Олександр Олесь у своїх драматичних етюдах порушує різні філософські питання, зокрема і питання волі. У вже згадуваній драмі «По дорозі в Казку» Олеся показує бажання юрби вибратися з темного лісу. Ліс постає обмеженим простором на противагу омріяній Казці, де герої можуть знайти волю. У цій драмі драматург порушує питання бажання волі, адже ті, хто справді прагнув вибратися з п'тьми, все-таки це зробив. Натомість нестача віри та бажання дістатися до Казки ламає мету.

Ще одним етюдом, де Олесь порушує питання волі, є «На свій шлях». У цьому творі автор наслідував ніцшеанську формулу надлюдини, що базується на концепції індивідуалізму «сильної самодостатньої особи». Така ідея є схожою до тих, що Олесь використовував також і в поезії. У «На свій шлях» героєм, що уособлює ідею самодостатності є жінка. Вона, живучи багато років зі своїм коханим, зрозуміла що весь час була його тінню, робила завжди те, що хоче він, наслідувала його звички та по суті проживала життя, яке хотів він: *«Мене немає – я умерла. Моя душа – твоя раба. Колись в мені своє щось мучилось, жило, боролось – тепер воно окам'яніло»* [18].

Тож, жінка вирішила врешті жити власне життя, віднайти себе, своє покликання та стати самодостатньою людиною. Попри кохання до чоловіка вона вирішує його покинути. Олесь порушує гостре питання: що важливіше?

Кохання чи власне я? І згідно з символістськими філософськими переконаннями для людини найважливіша вона сама, її почуття та внутрішній стан. Саме до цього зверталися всі символісти, зокрема і Олександр Олесь.

Ще одним твором, де дотично порушується питання волі, є «Танець життя». Натяками та символами Олесь показує приреченість на нещасну долю чотирьох, а згодом і п'ятьох братів, які з народження є «каліками». Протягом драми герої постають як нещасні люди, які без вибору змушені виживати в суспільстві, адже соціум зазвичай не сприймає «інших». Тож, чотири брати врешті переймаються долею і майбутнього брата, а коли згодом дізнаються, що він теж «каліка» починають танцювати. Цим танцем, що його Олесь прозвав «танцем життя», герої руйнують мотив приреченості долі. Приймаючи свою долю, вони крізь відчай і танець стають саме внутрішньо вільними.

Питання волі постає і в інших драмах автора, зокрема в «Над Дніпром», «Трагедія серця» та «Тихого вечора». Однак у цих творах Олесь зображує бажання героя стати вільним від кохання до третього персонажа. У драмах головні герої намагаються зробити вибір між двома «коханнями» на користь раціонального кохання. Андрій після смерті Оксани вибирає Марину, у «Трагедії серця» чоловік блукає у саду разом з дівчиною, з якою намагається стати щасливим, у «Тихого вечора» як дівчина, так і юнак теж разом пробують бути в любові. Однак, як і властиво течії символізму, герої врешті-решт борються з внутрішньою ірраціональністю, серцем вони прагнуть вибрати тих, кого раніше кохали і з ким раніше були разом.

Таким чином автор підходить відразу і до філософії кохання. Цей мотив наскрізний майже у всіх драматичних творах Олеся, а також в поезії. Тож, як і зазначалося вище більшість головних героїв драм – це закохані. Однак, філософія кохання у драмах відрізняється. До прикладу, в етюді «Над Дніпром» можна побачити переважно кохання як ерос. Дії Андрія та Оксани пристрасні, емоційні, іноді необдумані, а проте це кохання більше зводиться до

екзистенційного поняття. Таке ж значення кохання є і в драмі «Трагедія серця», «Осінь», «Тихого вечора», «При світлі ватри».

Екзистенційна філософія кохання властива романтичній добі. Вона характеризується тим, що кохання – це фатум, воно сильніше за смерть. Кохання в такому випадку постає часто як трагедія. Саме такий мотив ми бачимо в драмах Олесь. До прикладу, у «Тихого вечора» вже заручена пара починає діалог про минуле кохання, яке в результаті виявляється зовсім не минулим. Рани на серці героїв не загоєні, вони все ще кохають людей з минулого, тож по суті їхня доля стає трагічною. Вони заручені, про що вказує Олесь на початку драми, а вкінці драми виявляється, що вони водночас є і заручниками своєї долі.

У драмі «Осінь» знову можна спостерігати трагічне кохання. Автор дає натяки, що пан одружений, має перстень на руці, а проте закоханий у панночку, до якої приїхав. За його словами, він готовий заради кохання на все: *«Так я не піду від тебе! Де б ти не була, куди б ти не сховалась, я найду, я відшукаю тебе. Ти все для мене. Все. Половина світу!»* [18]. Однак, насправді бачимо не традиційну романтичну фразу «ти мій світ», а йдеться лише про половину світу. Таким чином Олесь вказує на те, що пана огорнула пристрасть, але не справжнє кохання. Натомість з боку панночки ми бачимо це щире кохання, яке вона мусить в собі вбивати, бо розуміє, що так буде краще для самого пана. Тож, кохання в драмі постає екзистенційним, таким же трагічним, як і в «Тихого вечора».

Іншу філософію кохання представлено в етюді «На свій шлях». Олександр Олесь видозмінює поняття любови як ініціації. Традиційно в літературі такий вид філософії кохання постає як шлях, перехід і трансформація. Герой, зіткнувшись з коханням, розуміє, що йому потрібно відкинути власне «єго». Виростає нове «Я», яке тісно переплітається з «Я»

коханої людини та утворює одне ціле. Це вид кохання, що потребує вибрати любити людину попри все.

Олександр Олесь трансформує цю філософію. Головна героїня драми «На свій шлях», як і зазначали раніше, вибирає себе. Пройшовши складний шлях ініціації, жінка зрештою зрозуміла, що не може попроситися із собою та своєю душею.

З іншого боку такий вибір жінки можна трактувати як неповну ініціацію. Шлях такого кохання має декілька етапів: закоханість, страх втрати власне «єго», самоперевершення та врешті народження нового «Я». Тож, можна також вважати, що жінка зупинилася на другому пункті та не змогла піти далі.

Однак у будь-якому з цих випадків, кохання як становлення нової особистості вже не діє, адже головною темою драми постає самоідентичність та вибір себе. Таким чином Олександр Олесь перевертає уявлення про кохання до інших, та ставить на перше місце любов до себе.

Ще одним філософським питанням, яке порушує драматург, є вічне питання життя та смерті. При цьому варто зазначити, що це питання майже завжди переплітається з темою екзистенційного кохання в творах Олесь. Це можна простежити в таких драмах як «Над Дніпром», «Трагедія серця» «Тихого вечора», «При світлі ватри». Герої готові померти заради любові, бо кохання сильніше за смерть. Згідно з екзистенціалізмом, смерть – абсолютна межа, яка надає життю сенс. У випадку з героями драм, кохання дорівнюється до життя, воно стає одним і тим же. Якщо розглядати драми в межах філософії Ніцше, якою послуговувалися символісти, то людина повинна створити сенс життя сама і в даному випадку, для героїв сенсом життя стає кохання. Таким чином у персонажів драм Олесь народжуються внутрішні суперечності, коли вони не знають, що робити: вмерти заради кохання чи жити заради нього.

Також питання життя і смерті постає в етюді «Танець життя». Головною проблемою цієї драми є людина з інвалідністю в соціумі. Брати роздумують, чи краще страждати все життя, будучи «каліками», чи краще взагалі не народжуватися. Чи є вибір в людини з інвалідністю мати щасливе життя та бути прийнятим в соціумі. Олесь озвучує це питання суспільству через свою драму. З одного боку, може здатися, що брати ніяк не приймуть свою долю і готові померти від відчаю. З іншого боку, в кінці драми відбувається той «танець життя», який символізує прийняття своєї долі. Коли брати в очікуванні шостої дитини, вони також навіть роздумують про те, що *«краще б йому не давати життя»*. Тут автор також дотично порушує питання, чи може людина вирішувати долю іншої людини.

Отже, символістські п'єси Олександра Олеся є філософськи насаженими та можуть бути вписаними в контекст європейської модерністської драматургії.

#### **2.4. Образи природи в драматургії Олександра Олеся**

Образи природи найбільш яскраво виражені як в поезії, так і в драматургії Олександра Олеся. Загалом, можна аналізувати рослинні, тваринні символи, а також символи неживої природи.

Одним з найчастіших образів у драмах Олеся є ніч. Вона постає у таких драмах як «По дорозі в Казку», «Осінь», «При світлі ватри», «Трагедія серця» та «Над Дніпром». Якщо загально розглядати цей символ, то він у творах Олеся має магичну дію. Так, в етюдах «Осінь», «Трагедія серця» та «Над Дніпром» ніч іде у взаємодії зі сном, разом утворюючи протипагу реальності, наділяючи сюжет казковими мотивами. Олесь звертається до фольклорних мотивів, де ніч – є завжди часом, коли активується таємнича сила. Також у народних повір'ях ніч є провідником смерті. Таку символіку ми бачимо і в драмі «Трагедія серця». Головні герої хочуть пережити ніч, забувши в сні тривожні думки. В ту ж ніч виходять жінка з дитиною у той сад, де перебувала пара. Автор натякає нам про те, що це та ж сама дитина, про яку постійно говорить чоловік. Жінка відчуває

таємничість ночі: *«Ся ніч весняна на мене дихає зимовим холодом і мороком могили»*. Врешті автор завдяки символу лілій дає натяк на те, що насправді головні герої не люди, а померлі душі, що не можуть відпустити своє життя.

У драмі *«По дорозі в Казку»* ми бачимо більш негативну конотацію ночі. Тут вона символізує пільму, нездатність бачити правду, обмеженість та приреченість юрби. Автор спираючись на фізичні властивості ночі, а саме темноту, коли людина нічого не бачить, перекладає їх на внутрішні переживання та стани героїв. Вони не бачать свого майбутнього, та як вибратися з цієї пільми. В етюді *«При світлі ватри»* ніч виступає як провідник до романтичних стосунків, а не магічних здібностей. З іншого боку можна розглядати, що початковий символізм ночі все-таки залишається дотичним до драми, адже герої розповідають одне одному казки, а вони традиційно наділені різними магічними історіями.

На противагу ночі йде символ сонця, проміння та світла у творах Олеся. У драмі *«По дорозі в Казку»* бачимо ці образи як символи надії, що юрба все ж дістанеться до омріяної землі. У драмі *«При світлі ватри»* Давид прирівнює любов до сонця, що також надає нового символічного значення сонцю. Разом з образами часу доби поруч в Олеся завжди присутні пори року. Автор теж наслідує фольклорні традиції та мотиви, які базуються на тому, що у цей період природа завмирає, гине, а навесні перероджується. Осінь та зима є символами смерті не лише, природи, а й людини. Також зима стає ворогом ріки та русалок у драматичній поемі *«Над Дніпром»*, адже через неї на Дніпро *«давлять береги»*, таким чином Олесь сповіщає про прихід весни у творі.

У драмі *«Трагедія серця»* Олександр Олесь пори року переплітає так, що читачі не до кінця розуміють, який же сезон у творі. Спочатку герої говорять про акацію, що вдруге розквітла восени, далі згадують весну, прирівнюючи до любові, а інша пара героїв ніч називають зимовою, а не весняною. Такий прийом Олесь використовує для того, щоб передати незрозумілий, тривожний

внутрішній суперечливий стан героїв. Персонажі борються з своїми думками та емоціями так, як змінюються пори року.

Також майже у всіх драмах Олеся часто присутній образ вітру. Згідно з українським фольклором він є символом руйнівника або порожнечі. Однак, Олесь частково видозмінює значення, надаючи йому статусу передвісника трагедії. До прикладу, таку символіку можна спостерігати в етюді «Осінь», коли описи вітру виражають всю сугестію почуттів, намірів, очікувань тощо. Також вітер виконує естетичну функцію, надаючи драмам похмурої атмосфери.

Ще одним наскрізним образом драматичних творів Олександра Олеся є ліс. У фольклорі ліс часто постає як таємнича і ворожа місцевість. У драмі «Осінь» цей образ має такий же символ. Ліс приховує таємниці: одруженість пана, згодом його ймовірна смерть від сторожихи. Така символіка лісу є і в драмі «Тихого вечора», де юнак розповідав про минуле кохання і те, як цілував дівчину поміж дерев, зізнаючись у любові. Часто у народних казках ліс постає як один з етапів перешкод, які слід пройти головному герою під час ініціації. У драмі «По дорозі в Казку» образ лісу виконує ту ж роль. Однак, головний герой ніби застряє у цьому етапі і ніяк не може дійти до Казки. Олесь зображує події так, ніби головний герой мусить повернутися назад до сюжету казки, тобто відбувається зворотня ініціація персонажа.

У творах Олександра Олеся часто символічного значення набувають квіти. Часто автор використовує їх загальний образ для зображення стану душі. Коли герої говорять про квіти на могилі, то атмосфера п'єси набуває похмурого та трагічного настрою, натомість коли у відчаї або смутку герої знаходять квіти, то відбувається моральне внутрішнє піднесення. Квіти також часто тісно переплітаються з образом крові, зокрема у «По дорозі в Казку» та «Тихого вечора».

Так, у драмі «Трагедія серця» центральним символічним образом є білі лілії. Згідно з українським фольклором, ці квіти мають декілька символічних

значень, однак одним з найпоширеніших є символ смерті, особливо якщо ж лілія зів'яла або росте на могилі. Білий колір також несе в народних традиціях символ смерті, як перехід до іншого світу. Олесь перейнявши фольклорні традиції зображує у саду дві білі лілії. Спершу вони здаються просто рослинами в саду, однак наприкінці драми читач розуміє, що це символ двох померлих душ, якими є чоловік та дівчина, що блукають вночі у саду. Коли жінка з хлопчиком рвуть ці лілії, душі покидають землю та цей світ, врешті переходячи у потойбічний.

Ще однією квіткою, що відіграє символічне значення є мак у драмі «По дорозі в Казку». В українському фольклорі цією квіткою просіювали, наприклад, навколо хати або в дорогу, щоб захиститися від нечистої сили, зокрема відьом та русалок. Також іншим значенням, яким наділяли мак, є пролита кров героїв. Олександр Олесь трансформує традиційну символіку. У драмі мак постає і відносним захистом від темряви, але водночас дорогою, що виводить з цієї п'тьми. Також у драмі з маку сплітають вінок для юнака, що знайшов дорогу до Казки. Фольклорне значення крові тут також частково видозмінюється, адже додається ще й значення червоного кольору, що часто є символом сили. У драмі червоні маки вплетені у вінок на голові лідера можуть символізувати владу, яку отримав юнак. Коли ж він засумнівався у своїх силах, то згубив вінок, цим самим втративши вплив.

Серед рослинних символів також є акація у драмі «Трагедія серця». У світовому та українському фольклорі вона зазвичай уособлює безсмертя. Через те, що рослина квітне і червоним, і білим цвітом, то її також вважали символом життя і смерті. У драмі Олександр Олесь використовує те саме символічне значення, адже герої роздумують про життя та смерть, і автор навіть натякає читачам на те, що герої є померлими душами, які не можуть покинути цей світ.

У драматичних творах Олександра Олеся сильним символічним образом є вода, яка виступає у різних станах і формах. Вона є наскрізним майже у всіх

драмах, зокрема у «Над Дніпром», «При світлі ватри», «Тихого вечора», «Злотна нитка», «Трагедія серця». До прикладу, в останній з перелічених драм автор використовує образ роси, як символ нового етапу, герой називає їх *«таємними росами забуття»*. У драмі «Злотна нитка» є озера і потічки, вони використовуються як символи пролитих сліз дівчини, а тобто набувають трагічного значення.

У етюді «Над Дніпром» автор зображує Дніпро як господаря і як вищу моральну силу для русалок. Автор використовує персоніфікацію, надаючи Дніпру можливість говорити з козаками, і ті розуміють його. Олесь переплітає козацьку добу з українським фольклором. Автор зображує битву зими та весни, прирівнюючи до козацьких боїв: *«Смерть ворогу-кату, зимовому сну!»*. Таким чином драматург дає натяк на те, коли відбуваються події, адже згідно з українським фольклором зима зустрічається з весною 15 лютого. Цей день люди назвали святом Стрітіння.

У цій драматичній поемі Олесь також використовує образ вогню та спалення як очищення від нечистої сили. Вогонь постає і в драмі «При світлі ватри», де головні герої розповідають свої «казки», закорінені в їхні реальні історії. Автор використовує багаття як символ кохання головних героїв. У світовій літературі часто кохання прирівнювали до вогню, де іскри – початок закоханості, процес горіння – саме кохання, а коли вогонь гасне, то кохання теж закінчується. Зазвичай образ вогню використовують для зображення пристрасного, недовготривалого кохання. Тож, Олександр Олесь у цій драмі застосовує те ж символічне значення: герой, розповідаючи про любов і своє поранене від цього почуття серце, вмирає, а паралельно з цим гасне багаття, навколо якого сиділи персонажі.

Щодо тваринної символіки, яку використовує український драматург, то у творах часто присутні образи птахів. Так, у «Злотній нитці» з'являються два птаха: чайка та лебідь. Чайка в українському фольклорі часто набувала символу

засмученої жінки або жінки, що втратила чоловіка. Олесь переймає це символічне значення, і у драмі зображує жінку у чорному, яка співає пісню про сльози та «чайку-небогу», натякаючи на тяжку долю. Чорний колір, сльози та чайка – разом ці елементи символізують чиясь смерть, що пережила героїня.

Лебедя в етюді «Злотна нитка» Олесь вводить наприкінці в останню пісню. Цей птах в українському фольклорі має позитивне символічне значення, зазвичай, це символ добра, мудрості та божественного. Однак, існує також лебедина пісня, що символізує останній вагомий вчинок, дію або твір в житті людини. Олександр Олесь надає образу лебедя символу самотності та вічного горя. Він дає натяк на смерть лебедя в озері, однак *«сльози – співи лебедині»* залишаються назавжди. Також у цьому етюді Олесь використовує образи голубів та жайворонків, що несуть символічне значення миру та надії на краще.

Тваринні образи зазвичай не такі поширені в драматургії Олесь, як рослинні. Серед нечисленних таких образів кінь, як вічний символ дороги («При світлі ватри»), або символ переходу в інший світ; собаки, як символи гріховності та бруду («Тихого вечора») тощо.

Загалом, у драматичних творах Олександра Олесь дуже багато образів природи. Автор надає увагу як великим, так і незначним образам і кожен з них не тільки відіграє естетичну функцію створення пейзажного фону, а й також несе певне символічне значення. В свою чергу кожен символічний образ взаємодіє з іншим образом, утворюючи нові символічні світи автора.

## ВИСНОВКИ

Символізм виник як реакція на позитивізм, реалізм, матеріалізм і натуралізм. Основою нового художнього мислення стало звернення до внутрішнього світу людини, ірраціонального, містики, інтуїції та емоцій. У цьому контексті символи відігравали роль засобу вираження неочевидних, прихованих смислів. Ознаками нової поезики стали синестезія, багатоаспектність образу, та «мистецтво для мистецтва».

Українська література початку ХХ століття активно переймала символістські ідеї. Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Олександр Олесь та інші автори впроваджували нові форми мислення, естетику натяків, багатозначності, ритмічну та образну глибину. Символізм в українському контексті мав власну специфіку — тісний зв'язок з фольклором, національним міфом та драматичними історичними подіями.

Драматургія Олесь є прикладом втілення символістських ідей. Автор активно використовував інтертекстуальні мотиви, музичний ритм, символіку природи, філософські образи та архетипні конфлікти. Його твори сприймаються як медитації, де важливішою за подію є атмосфера й внутрішній стан героїв.

У драмах Олесь природа — це окремий персонаж, наділений символічним сенсом: ніч, квіти, вода мають філософське навантаження, стають маркерами переходу, змін, пробудження душі. Автор поєднує фольклорні елементи зі світовими символістськими практиками, створюючи універсальний художній код.

Проаналізовані драми показують, що Олександр Олесь активно освоював досвід європейських драматургів, зокрема таких як М. Метерлінк. Подібно до них, він прагнув не прямої передачі думки, а створення емоційного резонансу. Його поезика тяжіє до музичності, натяків та глибоко сенсу слова.

Олександр Олесь заклав основи української модерної драми. Він поєднав національні мотиви з європейськими художньо-естетичними пошуками, створивши індивідуальний стиль. Його драми актуальні й нині, адже порушують вічні теми — кохання, самопожертви, внутрішньої боротьби, пошуку себе. Він продемонстрував, що українська драма на межі ХІХ-ХХ ст. розвивалася в модерністському контексті, відійшовши від ідейно-естетичних засад позитивізму та реалізму як його мистецького втілення.

Спираючись на думки деяких дослідників, можна вважати, що Олександр Олесь має несценічні драми, банальність сюжету або поверхневість сенсів та символів, однак цей драматург є джерелом для розуміння ранньомодерних тенденцій в українській літературі.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що Олександр Олесь — один із основоположників українського символізму в драматургії. Подальше вивчення як творчості Олеся, так і творчості й інших письменників того часу відкриває перспективи для аналізу взаємодії української та європейської літературної традиції, а також для розуміння модерністської природи національної драматургії початку ХХ століття.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біблія. Пер. Огієнко І. URL: <https://www.wordproject.org/bibles/uk/index.htm>
2. Боєва Е., Бербер Н. Онімна специфіка символістської драматургії Олександра Олеся. *Вісник Сумського державного університету*. Серія Філологія, 2008. № 2. С. 12–17.
3. Гринишина М. О. Олесь «Етюди». *Український театр ХХ століття: Антологія вистав*. Київ: Фенікс, 2012. С. 107–111.
4. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1998. URL: <https://is.gd/cq0nnQ>
5. Єрмакова Н. О. Олесь «Етюди». *Український театр ХХ століття: Антологія вистав*. Київ: Фенікс, 2012. С. 111–118.
6. Калюжна Ю. Зв'язок теорії і практики символізму з ідеалістичною філософією І. Канта та ідеєю надлюдини Ф. Ніцше. *Науковий журнал* 2019. № 10. С. 124–130. URL: <https://dspace.nuft.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4bdd2b23-23c0-4c9e-a99d-6d30dcc75cdd/content>
7. Клен Ю. Бій може початися. *Український Самостійник*. 1953. С. 4–5.
8. Ковалів Ю. Кларнетизм Павла Тичини – нереалізована естетична концепція. *Слово і час*. 2003. №1. С. 3–8.
9. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т.2. С. 389–392. URL: <https://archive.org/details/literaturoznavchat2/page/n391/mode/1up?view=theater>
10. Конєва Т. Театр М. Метерлінка й українське драматичне мистецтво початку ХХ століття. *Філологічні науки*. 2019. С. 20–26. URL: [https://philstudies.pnpu.edu.ua/article/view/195631/pdf\\_16](https://philstudies.pnpu.edu.ua/article/view/195631/pdf_16)

11. Кравченко Л. Драматургія Р. М. Рільке. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. 2025. Т.36. № 2. С. 120–124. URL: [https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2025/2\\_2025/part\\_2/20.pdf](https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2025/2_2025/part_2/20.pdf)
12. Лазірко Н. Юрій Клен про особливості норвезької символістської драми. *Науковий вісник*. 2014. № 9. С. 26–29.
13. Малютіна Н. Іntenціональність висловлювань та способи їх художнього функціонування у драматичних етюдах Олександра Олеся. *Слово і час*. 2004. № 12. С. 42–50.
14. Марчук Т. Жанрові модифікації «нової драми» в європейській літературі кінця XIX – початку XX століття. *Folium*. 2023. № 2. С. 41–45.
15. Метерлінк М. Сліпі: пер. Чистяк Д. URL: <https://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Fshron1.chtyvo.org.ua%2FMeterlink%2FSlipi.pdf>
16. Моренець В. Без Тичини. *Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща*. Київ: Основи, 2002. URL: <https://is.gd/aMgb3T>
17. Мушировська Н. Український символізм кінця XIX – початку XX ст.: онтологічне й естетичне підґрунтя. *Науковий вісник Ужгородського університету*, 2011. № 26. С. 100–109.
18. Олесь Олександр. Твори в двох томах. Київ: «Дніпро», 1990. Т.2. 683 с.  
URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Oles\\_Oleksandr/Tvory\\_v\\_dvokh\\_tomakh\\_Tom\\_2.pdf?](https://shron1.chtyvo.org.ua/Oles_Oleksandr/Tvory_v_dvokh_tomakh_Tom_2.pdf?)
19. Олійник О. Феномен символістської драми в системі українського модернізму. *Стильові тенденції української літератури XX століття*. 2004. С.63-97.
20. Осяк С. Творчість Миколи Вороного в контексті модерністського дискурсу. 2021. 198 с.

21. Рубчак Б. Пробний лет. *Остан Луцький – молодомузець*. Нью-Йорк: 1968. С. 18–41.
22. Сверлібова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси: 2009. 595 с. URL: <https://is.gd/ZQo1zj>
23. Смольницька О. Кольоративна символіка у феєрії Моріса Метерлінка «Синій птах»: проблема адекватного перекладу назви. *Одеський лінгвістичний вісник*, 2017. № 9. С. 112–116.
24. Українка Леся. Лісова пісня. 1911. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=508>
25. Українка Леся. Малорусские писатели на Буковине. URL: <https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/lesya-ukrayinka/lesya-ukrayinka-malorusskye-pysately-n/>
26. Хороб С. Українська одноактна драма: виміри структури модерністського тексту: *Біблія і культура*. 2008. № 10. С. 78–89. URL: <https://is.gd/LCrw6Y>
27. Цуркан І. Лірика Олександра Олеся: поетика символізму: монографія. Талком, 2019. 400 с.
28. Abdul Hady Kadhim Suzanne. Symbolism in Literature: A Socio-stylistic Study. P. 798–807. URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/3820-Article%20Text-11847-1-10-20231026%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/3820-Article%20Text-11847-1-10-20231026%20(1).pdf)
29. Facos Michelle. Symbolist art in context. P. 9–37. URL: <https://content.ucpress.edu/chapters/11096.ch01.pdf>
30. Jones Patrick. Strange Distance: Bergson and Symbolism. 2021. P. 1–13. URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/trans-5909.pdf>
31. Marshall C. Olds. Literary Symbolism. *French Language and Literature Papers*, 2006. № 28. P. 155–162. URL: [https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/modlangfrench/article/1027/&path\\_info=Olds\\_Literary\\_Symbolism.pdf](https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/modlangfrench/article/1027/&path_info=Olds_Literary_Symbolism.pdf)

32. Maeterlinck Maurice. *The Treasure of the Humble*. London: George Allen, Ruskin House, 1897. URL: [https://mirror.csclub.uwaterloo.ca/gutenberg/4/8/2/1/48217/48217-h/48217-h.htm#Page\\_1](https://mirror.csclub.uwaterloo.ca/gutenberg/4/8/2/1/48217/48217-h/48217-h.htm#Page_1)
33. Pietrykowski William. From Poe to Rimbaud: A Comparative View of Symbolist Poetry. P. 39–47. URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/kellylilly,+Journal+manager,+06.+Pietrykowski%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/kellylilly,+Journal+manager,+06.+Pietrykowski%20(1).pdf)
34. Proust Marcel. À propos de Baudelaire. P. 641-663. URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/À\\_propos\\_de\\_Baudelaire](https://fr.wikisource.org/wiki/À_propos_de_Baudelaire)
35. Schopenhauer Arthur. *The World as Will and Representation*, Volume 1. Cambridge: Cambridge University Press. 2010. URL: [https://assets.cambridge.org/97805218/71846/frontmatter/9780521871846\\_frontmatter.pdf](https://assets.cambridge.org/97805218/71846/frontmatter/9780521871846_frontmatter.pdf)
36. Sturtevant Albert Morey. Some phases of Ibsen's symbolism. *Publications of the Society for the Advancement of Scandinavian Study*. 1914. P. 25–49. URL: <https://www.jstor.org/stable/40914936?seq=1>
37. Tisdell Frederick. Symbolism in the Theatre. *The Sewanee Review*. 1920. P. 228–240. URL: <https://is.gd/nSSN5P>
38. Toirova Dilfuza. The movement towards symbolism with Arthur Rimbaud. *Journal of Language, Literacy and Learning in STEM Education*. 2024. P. 339–341. URL: <https://grnjournal.us/index.php/STEM/article/view/3717/3251>
39. Vaz da Silva Francisco. From Folklore to Proust: A Quest across Symbolic Universes. 2024. URL: <https://www.mdpi.com/2076-0787/13/5/118>
40. Yasir Ahmed. A Comprehensive Perspective of Strindberg's Impact in the Development of Modern Drama. *International Journal of Psychosocial Rehabilitation*, 2020. P. 6883–6889 URL: [https://www.researchgate.net/publication/357332247\\_A\\_Comprehensive\\_Perspective\\_of\\_Strindberg%27s\\_Impact\\_in\\_the\\_Development\\_of\\_Modern\\_Drama](https://www.researchgate.net/publication/357332247_A_Comprehensive_Perspective_of_Strindberg%27s_Impact_in_the_Development_of_Modern_Drama)

## Додатки

### Додаток 1.

| Спільні та відмінні риси | «Сліпі»            | «По дорозі в Казку» |
|--------------------------|--------------------|---------------------|
| Фізична сліпота          | +                  | -                   |
| Духовна сліпота          | +                  | +                   |
| Поводир                  | Священик           | Він                 |
| Омріяна земля            | Притулок           | Казка               |
| Щасливий кінець          | -                  | +                   |
| Головний символ          | Океан              | Мак                 |
| Головна ідея             | Сліпа віра людства | Важливість віри     |

### Додаток 2.

| Спільні та відмінні риси | Біблія | «По дорозі в Казку» |
|--------------------------|--------|---------------------|
| Пророк, лідер            | Мойсей | Він                 |
| Омріяна земля            | Ханаан | Казка               |
| Смерть головного героя   | +      | -                   |

|                 |                 |                 |
|-----------------|-----------------|-----------------|
| Щасливий кінець | -               | +               |
| Головний символ | Посох           | Мак             |
| Головна ідея    | Важливість віри | Важливість віри |

Додаток 3.

| Спільні та відмінні риси       | «Лісова пісня»                | «Над Дніпром»                 | «Ніч на полонині»             |
|--------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| Фольклорна, міфологічна істота | Мавка                         | Русалка                       | Мавка                         |
| Смерть головної героїні        | +                             | +                             | -                             |
| Нещасливе кохання              | +                             | +                             | +                             |
| Щасливий кінець                | -                             | --                            | -                             |
| Головний символ                | Ліс                           | Дніпро                        | Гори та полонина              |
| Головна ідея                   | Боротьба духовного та земного | Боротьба духовного та земного | Боротьба духовного та земного |