

**ТЕРНОПЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА**

На правах рукопису

БЛАШКІВ ОЛЬГА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 82.091: 821.161.2+821.111

**ТЕНДЕНЦІЯ ДО «ЛІРИЗАЦІЇ» ДРАМИ
У ТВОРЧОСТІ О. ОЛЕСЯ ТА В. Б. ЄЙТСА**

Спеціальність 10.01.05 – порівняльне літературознавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
кандидат філологічних наук, доцент
КУЧМА НАТАЛІЯ ЗІНОВІЇВНА

ТЕРНОПІЛЬ – 2009

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1.	
ЛІРИЗМ ЯК СВИТОГЛЯДНА ДОМІНАНТА ДРАМАТУРГІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ О. ОЛЕСЯ І В. Б. ЄЙТСА	19
1.1. Основні джерела впливу та формування ліричного світобачення і поетики О. Олеся та В. Б. Єйтса	24
1.2. Драми О. Олеся та В. Б. Єйтса у контексті синтетичних тенденцій мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століття	44
1.2.1. неосинкретична драма символістів	44
1.2.2. ідейно-емоційна спрямованість прозових драм О. Олеся та В. Б. Єйтса	56
РОЗДІЛ 2.	
ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІРИЧНИХ ДРАМ О. ОЛЕСЯ ТА В. Б. ЄЙТСА	82
2.1. Жанр драматичної поеми.....	83
2.2. Ліротворчі чинники художньої системи драматичних поем (етюдів) О. Олеся та В. Б. Єйтса	90
2.2.1. особливості словесного інструментування	90
2.2.2. лірично-суб`єктивна форма висловлювань	106
2.2.3. специфічний ліризм ремарок у драматичних творах О. Олеся ...	116
2.4.4. ліротворчі компоненти драматичних творів В. Б. Єйтса	123
РОЗДІЛ 3.	
СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ О. ОЛЕСЯ ТА В. Б. ЄЙТСА	129
3.1. Міфи та національні легенди як маркери лірично-асоціативної структури драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса	131
3.2. Типологічна подібність символічних образів	145
3.3. Семантичний ритм антиномій та метафоричність письма драм О. Олеся та В. Б. Єйтса	163
ВИСНОВКИ	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	178

ВСТУП

Кризовий стан культури і суспільства кінця XIX – початку XX ст. у нову індустріалізовану епоху імперіалізму був спричинений як соціальними факторами у світовій історії, значними науковими відкриттями, поширенням нових філософських теорій, так і розчарованістю людства в раціональності світобудови. Закономірно відбувалися й масштабні зміни в мистецтві, які не вичерпувалися індивідуальним стилем, а зумовили з'яву нових течій, напрямів, тенденцій. Цікавим прикладом є трансформація драми на зламі віків, у якій, на відміну від традиційного аристотелівського зразка, спостерігалася тенденція до малих фрагментарних жанрів (етюдів, ескізів, діалогів) і всеохопний ліризм, оскільки головним сенсом такої драми стало розкриття самоцінності людини та унікальності її внутрішнього світу. «Ліризація» драми – один з проявів поширеної тенденції, яка панувала в літературному просторі перехідної епохи, і наслідками такого процесу були міжродові утворення (лірична драма) та новітні системи театральних пошуків (неосинкретичний, умовний поетичний театр і под.). Показовими в цьому плані є драматургія ірландського митця Вільяма Батлера Єйтса (William Butler Yeats, також транслітерується Йітс, Їтс, Йейтс, Єтс) і драматургічні пошуки українського пресимволіста Олександра Олеся, який теж експериментував з драмою, мріючи про створення нового — умовного, символічного – театру. У драматургічній творчості обох митців різних культур можна виявити ознаки багатьох проблем сучасної щодо авторів культури. Обидва працювали з опорою на романтичну традицію та з урахуванням новаторства М. Метерлінка, переборюючи важкий сценічний натуралізм.

У динамічну постмодерну добу, на межі XX – XXI ст., коли європоцентрична орієнтація втратила винятковий статус, значно зріс інтерес літературознавців до міжкультурних взаємин, постколоніальних студій і т. п., що сприяє збагаченню сучасної культури літературним досвідом країн третього світу, і, на противагу тенденціям глобалізації й асиміляції, пропонує

міжкультурний діалог. Як стверджує Т. Денисова, «компаративістика в сучасному контексті виявляється певним центром перехрещення ідеологічних сутностей, бо саме тут зустрічаються, вступають у діалог, взаємодіють проблеми національні – глобальні – постколоніальні [41, с. 29]». Україна, як зауважують автори новітнього посібника з порівняльного літературознавства М. Ільницький та В. Будний (від себе додамо, що й Ірландія також), перебуваючи в постколоніальній фазі свого відродження, знаходяться на перехресті традицій і впливів і тому особливо гостро відчувають ці процеси [63, с. 72 – 73].

Згідно із загальноживаним визначенням порівняльного літературознавства, яке, на думку американського дослідника М. Рубинса, найчастіше використовується сьогодні науковцями [136, с. 11], ця дисципліна вивчає зв'язки і взаємовпливи різних національних літератур, а одним з аспектів порівняльного літературознавства вчені трактують порівняльно-типологічне вивчення явищ у літературах різних народів. Як зауважив Д. Наливайко, «вивчення типологічних відповідностей і спільностей, що породжуються дією спільних чи аналогічних чинників суспільного, духовного й культурного поступу людства» [111, с. 10] має вирішальне значення у компаративному дослідженні. Саме такий тип дослідження передбачає дана робота, в якій представляємо порівняльне зіставлення творчості двох поетів-драматургів з різних національних культур.

Свого часу Діоніз Дюришин зауважував, що «спільні закономірності історичного процесу, які дозволяють в компаративістиці говорити про типологічні сходження, призводять до з'яви подібних явищ у різних національних літературах і без наявності безпосередніх контактів [43, с. 174]». Дослідник також наголошував, що розмежування типологічних аналогій чи відмінностей дозволяє ретельніше визначати й охарактеризувати спільні і специфічні складові історичних сходжень національних літератур [43, с. 177]. Твердження В. Б. Єйтса, висловлене ним у есе «Магія» (1901), є найкращим підтвердженням ймовірності суголосся думок людей, які живуть на далекій

відстані один від одного, і власним поясненням ірландського митця феномену подібності в різних національних літературах. В. Б. Єйтс писав: «межі нашого розуму постійно зміщуються і різні розуми можуть, так би мовити, вливатися один в одного і творити чи виявляти своєрідний єдиний розум, певну єдину енергетику [264, р. 21]»; «можливо кожен розум проходить крізь потік сугестії, а всі ці потоки взаємно впливають, незалежно від віддаленості їх у просторі [66, с. 83]»*. Пошуки в мистецтві порубіжжя нових шляхів, нових засобів художньої виразності притаманні багатьом митцям, отже, й у творчості кожного вони відбувалися своєрідно. Тому важливо враховувати як нерівномірність творчого пошуку, різні ступені продуктивності, так і відмінності в інтенсивності засвоєння новітніх засобів виразності письменниками з різними естетичними поглядами.

Сучасний російський дослідник творчості В. Б. Єйтса Г. Кружков висловлював думку про подібність історичної матриці Росії та Ірландії [82, с. 120]. Очевидність кардинальних відмінностей глибинних історичних вимірів України та Ірландії, ментальності людей, які живуть у цих країнах, специфіки національних культур згодом зрозуміла, але варто, за прикладом Г. Кружкова, відзначити синхронність політичних подій ХХ століття в Україні та Ірландії. Так, Дублінське повстання проти англійців 1916 року (Великодне повстання), здобуття незалежності 1918 року, громадянські війни 1919 – 1923 років¹ відбувалися майже синхронно з посиленням українського національно-визвольного руху й так званою громадянською війною (утворення Української народної республіки 1917 року та Західноукраїнської народної республіки 1918 року). Про сумірність історії ірландської та української літератур писала й дослідниця українського модернізму Соломія Павличко, авторка передмови до, ще донедавна єдиної, перекладеної українською мовою, збірки поезії Вільяма Батлера Єйтса [126, с. 5 – 32]. Подібність ірландської та української

* Тут і далі у цитуванні англо- та російськомовного джерел подається наш переклад. – О. Б.

¹ У 1919 р. почалася війна Ірландської республіканської армії з англійцями, яка привела до угоди 1921 року й заснування т. зв. Вільної Держави [Free State]. З 1922 по 1923 р. велася громадянська війна між урядом Вільної Держави і республіканцями, які не визнавали умов Англо-Ірландської угоди.

долі можна помітити не лише в схожому досвіді багатовікового рабства та пригноблення, а й у боротьбі за рідну мову, в схильності народів до фольклорних традицій.

Олександр Олесь і Вільям Батлер Єйтс — визначні митці кінця XIX — початку XX століть, які відіграли в національних літературах подібну й вагому роль засновників символізму. Порівняння їх «духовного універсуму», в якому закумуляовані риси цілого покоління і тенденції часу, вважаємо, є актуальним та науково доцільним.

Крізь призму тенденцій, що панували у літературно-мистецькому житті на пограниччі XIX і XX століть, зримо (в ідейно-художній структурі) проступає суголосність драматичних творів О. Олеся і ранніх п'єс В. Б. Єйтса. Хоча підстав для такої типологічної паралелі немало, проте, можливість типологічного зіставлення творчості Олександра Олеся і Вільяма Баталера Єйтса, — проблема, без сумніву, неоднозначна. Про літературні взаємовпливи між поетами-драматургами говорити важко. Ймовірно ці постаті не зустрічалися і не читали написаного навзаєм, бо епістолярна спадщина та архівні матеріали обох митців підтверджують таке припущення. За відсутності прямих контактів, а також зовнішніх зв'язків між українською та ірландською літературами, оскільки не спостерігаємо ні «свідомого» засвоєння, ні творчої переробки матеріалу жодним з цих письменників, у нашій роботі йдеться власне про *типологічні* відповідності, про певну сумірність філософсько-естетичних систем і одновекторність типу творчого мислення двох поетів-драматургів, тобто типологічні аналогії, зумовлені суспільними, літературними і психологічними факторами та, відповідно, національними, індивідуальними відмінностями.

Безсумнівним є той факт, що творчість О. Олеся та В. Б. Єйтса формувалася під очевидним впливом багатьох спільних джерел, серед яких горують Платон, В. Шекспір, А. Шопенгауер, Г. Ібсен, Г. Гауптман, М. Метерлінк, Р. Вагнер, величезна романтична традиція та значний контекст» всього європейського символізму. Тому творчий внесок О. Олеся та В. Б.

Єйтса може бути осмислений лише на тлі європейської та світової літератур свого часу. Це робить компаративістський підхід необхідним і можливим, а тому доцільним.

В українському і в зарубіжному літературознавстві накопичений величезний критичний матеріал щодо окремих тем, аспектів, зокрема, «символізм», «лірика і драматургія О. Олеся» та «лірика, драматургія, есеїстика В. Б. Єйтса», всеохопне висвітлення якого в пропонованій роботі неможливе й недоречне. На сьогодні існує також ціла низка розробок, присвячених природі жанрів «новітньої», «поетичної драми», «драматичної поеми», «драматичного етюд» у багатьох їх аспектах. Але слід зазначити, що попри чисельність досліджень теоретиків літератури досі немає системного структурно-семантичного осмислення ролі ліричного первня у художніх творах цих жанрів. Крім того, літературно-критичні, науково-дослідні розвідки відомих українських дослідників (І. Франка [160], М. Зерова [60], М. Рудницького [129], Р. Радишевського [137], М. Жулинського [52; 53], С. Павличко [125 – 128], Л. Дем`янівської [39], Л. Мороз [108], М. Неврлого [112], С. Хороба [165], Л. Голомб [31], О. Олійник [122], Р. Пархомик [129], І. Чернової [174] та багатьох інших), присвячені драматургічній творчості власне О.Олеся не подають співвідносної характеристики символістської образності, тем і мотивів драматургії, міфопоетики українського митця з англійськими зразками, бо творча спадщина О. Олеся не вивчалася в докладних порівняльно-типологічних зіставленнях із залученням драматичного доробку англо-ірландської літератури.

У зарубіжному літературознавстві, переважно англійському, є чимало праць, присвячених творчості В. Б. Єйтса: монографій, есе й окремих статей, кількість яких засвідчують багатотомні бібліографічні довідники. Це зрозуміло, оскільки осмислення феномена В. Б. Єйтса в межах культури розпочалося у 1940 – 1950-х роках, відразу після смерті митця. Більшість перших розвідок, а також відгуків колег-літераторів (Т. С. Еліота (Thomas Sterns Eliot) [209 ; 210], Т. Вратіслава (Theodore Wratislaw) [258], Л. Боган

(Louisa Bogan) [193] та ін.), поєднуючи біографічний, культурно-історичний і, особливо, літературознавчий аспекти, дають перший досвід літературно-критичних узагальнень. Згодом уявлювалися численні аспекти розгляду творчості В. Б. Єйтса з чітко окресленими пріоритетними напрямками. Констатуючи творчу еволюцію митця, найчастіше критики з'ясовували, ким вважати В. Б. Єйтса – пізнім романтиком, символістом чи модерністом. Прояви символізму у творчості ірландського митця досліджували Р. О`Дрісколл (Robert O`Driscoll) [229], Н. Фрай (Northrop Frye) [217], С. Бовра (Cecil Maurice Bowra) [196], Г. Адамс (Hazard Adams) [184], А. Балакян (Anna Balakian) [188], Н. Тишуніна [150-153], В. Хорольський [166-170]. Останній досліджував й романтизм В. Б. Єйтса [170], а також цьому питанню присвятили праці М. Гібсон (Matthew Gibson) [218], А. Тейт (Allen Tate) [247]. Процес становлення модернізму та його прояви в творчості ірландця аналізували у своїх компаративних дослідженнях С. Сміт (Stan Smith) [227], Д. Донох`ю (Denis Donoghue) [206] та багато ін.. Зважаючи на складність вироблення певної однозначної оцінки творчості В. Б. Єйтса, чимало закордонних дослідників почали звертати більшу увагу на творчу особистість автора, зокрема, вивчали його епістолярну, публіцистичну спадщину, есеїстику, розмірковування про драму, театр. Платонізм, неоплатонізм, теософія, Каббала, вчення розенкрейцерів, творча діяльність прерафаелітів, їх вплив і своєрідний вияв у творчості митця досить часто ставали предметом досліджень науковців. Серед таких виділимо ґрунтовні праці А. Н. Джеффареса (A. Norman Jeffares) [220], Р. Еллманна (Richard Ellmann) [211 ; 212]), К. Рейн (Kathleen Raine) [234; 236], Дж. Сеніора (J. Senior) [242], М. К. Фланнері (Mary Catherine Flannery) [214]. Творча діяльність В. Б. Єйтса була і досі залишається об'єктом незгасаючого інтересу зарубіжних дослідників, позначена «прикладанням» широкого діапазону критичних теорій, починаючи від марксистської, психоаналітичної критики, інтерпретувалася й з точки зору вчення Ніцше. Кожне наступне покоління дослідників розставляє свої акценти, спростовуючи одні твердження та

подаючи своє бачення. Розвідки прихильників нової критики, наприклад, з'явилися як реакція, відповідь феміністичним прочитанням творчого доробку В. Б. Єйтса, а прибічники марксистської критики опонували тим дослідникам, які бачили у В. Б. Єйтсові романтичного ідеаліста. Культурологи і постколоніальна критика, акцентуючи ірландське походження митця і його внесок в історію Ірландії, й останнім часом його англійський контекст, вимушені пояснювати причетність письменника до фашистської ідеології. Цей список можна продовжувати, але, як вдало зауважив Д. Пірс (David Pierce), «сам Єйтс не досяг <... > єдності і переклав це завдання на критиків, невідхильно бачити життя і бачити його цілісно [Цит. за: 230, р. 517]». Тому в зарубіжному літературознавстві побутує традиція укладати збірники критичних оцінок. Одним з новітніх зібрань комплексного характеру, наприклад, є клопітка чотиритомна праця Девіда Пірса «В. Б. Єйтс: критичні оцінки» («W. B. Yeats : Critical Assessments») [253]. В першому томі критичні розвідки розміщені в хронологічному порядку. Таким чином можна простежити історію критичних дискусій. Решта ж томів автор погрупував за тематикою досліджуваних питань, включаючи детальну біографічну хронологію і найважливіші події з життя митця. Однак головним у подібних монументальних проектах є їх репрезентативний характер і те, що вони дають читачам широкий спектр есе, авторами яких є як авторитетні дослідники, так і нове покоління науковців з Ірландії, Великобританії, США та ін. країн, тобто відбивають широке коло оцінок і критичних поглядів у часі й просторі. Важливим у подібних зібраннях, серед яких варто відзначити щорічники на пошану В. Б. Єйтса (Yeats Annual), якими з 1982 року опікується Бернард О'Донох'ю (Bernard O'Donoghue), є те, що вони, крім потужної бази біографічних і текстуальних знань, стають своєрідним генератором нових літературно-критичних, науково-дослідних доповнень. Так, наприклад, з переходом на новий рівень досліджень, 15-й номер щорічника під назвою «Співпраця Єйтса» (Yeats's Collaborations) [242] – це перша колекція есе, які розглядають поетику, окультну та театральну діяльність В. Б. Єйтса у

взаємозв'язку з Ірландським літературним відродженням і модерністичним рухом. Нещодавно з'явилася спільна праця ряду науковців англійських, американських та ірландських університетів під назвою «Кембріджський путівник, присвячений В. Б. Єйтсу» (2006 р.) [198]. У ній творча діяльність митця розглянута цілісно, з урахуванням вузлових дискусійних питань, крізь призму сучасних гендерних, постколоніальних теорій. У закордонних виданнях в останні роки предмет дослідження статей помітно звужується: автори зосереджуються лише на певних аспектах (новаторській драматургічній техніці [215], використанні маски [248]), які аналізуються детально і глибоко.

Загалом найгрунтовніше драматургічну діяльність В. Б. Єйтса висвітлили: П. Юрі (Peter Ure) [250], Дж. Фланнері (James W. Flannery) [215], Ф. Вілсон (Francis Wilson) [254], Кетрін Вот (Katharine Worth) [256; 257], Д. Донох'ю (Denis Donoghue) [205; 206], Кетлін Рейн (Kathleen Raine) [234 – 236]. Періодично вона ставала об'єктом уваги більшості англомовних дослідників, а предмет дослідження змінювався відповідно до тенденцій у світовій та англомовній літературознавчій науці. Різні аспекти драм аналізували Ч. Беррімен (Charles Berryman) [191], Г. Блум (Harold Bloom) [192], Б. Брамсбек (Birgit Bramsbäck) [197], Дж. Кемпбелл (J. Campbell) [199], В. К. Чепмен (Wayne K. Charman) [201], Дж. П. Ріквелм (John Paul Riquelme) [238], В. Топоров [249], Ф. Вілсон (Francis A. C. Wilson) [254] та багато ін. Проте питання «ліризації» драми В. Б. Єйтса не ставало поки що предметом спеціального дослідження в англомовному літературознавстві, хоча й зауважувалося науковцями.

Як справедливо стверджує російська дослідниця творчості В. Б. Єйтса В. Ряполова, драматургія митця, хоч і належить до нової театральної системи, здебільшого розглядалася літературознавцями в контексті Ірландського літературного відродження без зв'язку з європейською новітньою драмою [141]. Однак в англомовному літературознавстві домінують компаративні праці, в яких творчість В. Б. Єйтса розглядалася у зіставленні з творчістю представників різних філософських і літературних напрямків: найчастіше з

В. Блейком (праці Х. Адамса (Hazard Adams) [172], К. Рейн (Kathleen Raine) [234], Д. Мастерсона (Donald Masterson) й Е. О'Ши (Edward O'Shea) [226] та ін.), В. Б. Єйтс та Т. С. Еліот у дослідженні С. Саркара (Subhas Sarkar) [241], В. Б. Єйтс і П. Б. Шеллі (Дж. Борнстейн (George Bornstein) [195]), В. Б. Єйтс і Ф. Ніцше (О. Болманн (Otto Bohlmann) [194]), В. Б. Єйтс і С. Беккет (Г. Амстронг (Gordon Armstrong) [187], К. Вот (Katharine Worth) [256; 257]), Рільке, Валері та Єйтс (П. Шоу (Priscilla Washburn Shaw) [243]), В. Б. Єйтс і Дж. Джойс (А. Саруханян [144]). Російський дослідник Г. Кружков зіставляє творчість В. Б. Єйтса з російськими письменниками-символістами: О. Блоком, М. Волошиним, Г. Івановим, А. Ахматовою, К. Вагіновим, О. Введенським, доводячи, що ірландський митець не схожий на якогось одного російського поета т. зв. «Срібної доби» [80]. Найбільше сходжень автор простежив на основі символістської поетики та міфопоетики між Єйтсом, Вяч. Івановим і М. Гумільовим, підкреслюючи захоплення останнього кельтською культурою і його особисте знайомство з В. Б. Єйтсом [81]. В. Хорольський, навпаки, вважає, що «Єйтса можна порівняти не лише з О. Блоком і О. Вайльдом, а й з Томасом Гарді чи Робертом Фростом», вбачаючи подібність типізації і міфологізації на основі особливостей ліричного роду у творчості цих митців [168].

Українське літературознавство, гальмоване за радянських часів, на жаль, не має таких ґрунтовних компаративних досліджень творчості Олександра Олеся. Доречно буде згадати, що свого часу М. Євшан помітив і вказав на доцільність типологічного зіставлення творчості О. Олеся та О. Вайльда [46, с. 448]. Проте до цього часу художня спадщина українського письменника вивчалася монологічно. Крім того драматичні твори О. Олеся ставали об'єктом контекстуального вивчення сучасними істориками літератури насамперед з точки зору своєрідності їх символістської поетики, тематично-проблемного аналізу (Л. Дем'янівська, Л. Мороз, М. Неврлий, С. Хороб, О. Олійник, Р. Пархомик) чи здійснювалися дослідження окремих феноменів, наприклад, міфопоетика О. Олеся, але без типологічних зіставлень (І. Чернова).

Серед досліджень творчості В. Б. Єйтса в українській критиці є лише поодинокі статті, наприклад, згадана вище передмова Соломії Павличко «Вільям Батлер Єйтс», післямова І. Мокровольської в останньому українському виданні творів В. Б. Єйтса (2004р.), яка є вдалою спробою аналізу символіки поезії поета та його міфотворчості [103 ; 104]. В. В. Хорольський у статті «Символізм У. Б. Ййтса...» [166] здійснив системний аналіз вірша В. Б. Єйтса «Троянда Світу», а Т. Шестопалова у своїй статті вперше у компаративному ключі розглянула міфопоетику В. Б. Єйтса та раннього П. Тичини [176]. Загальний огляд творчості ірландського митця подається у посібниках з зарубіжної літератури [125] чи інших виданнях енциклопедичного характеру, в яких здебільшого акцентується вагомий внесок письменника у розвиток англо-ірландської літератури. Н. В. Авраменко у своєму дисертаційному дослідженні [1] вивчала специфіку художнього світу українських поетів-символістів, аналізувала їх твори у зіставленні з репрезентативними зразками англійської поезії, беручи до уваги й поодинокі вірші В. Б. Єйтса. Драматургія ж Вільяма Батлера Єйтса залишилася поки що недослідженою й маловідомою для українського читача.

Російська література вже відкрила для себе лауреата Нобелівської премії 1923 року В. Б. Єйтса – більшість його творів перекладені російською мовою. З 1970 року розпочалося засвоєння творчості ірландського митця російським літературознавством. Важливими у цьому сенсі є монографії В. Ряполової [132], Н. Тишуніної [150-153], А. Саруханян [143-144], Г. Кружкова [80-82] та дисертації К. Голубович [32], Т. Кривіної [78], А. Машиняна [98], К. Соболевої [147]. Однак найбільше вагомих праць, присвячених дослідженню творчості В. Б. Єйтса, видано за межами пострадянського простору.

М. Неврлий, аналізуючи драматичні етюди О.Олеся, писав, що всі вони «сповиті надзвичайно тонкою ниткою поетичного настрою, і це наближує їх до ліричних переспівів... [112, с. 111]». Аналогічну думку висловив дослідник творчості В. Б. Єйтса С. Бовра (С. Bowra) про те, що звернення В. Б. Єйтса до драми «стало логічним продовженням лірики, розширенням «голосового

діапазону» поезії. Недарма ця драматургія наскрізь лірична і багато в чому виростає з лірики [196, р. 197]». Цікавим є і той факт, що більшість п'єс О.Олеся та В.Б.Єйтса написані віршами. Проблема «ліризації» драми у творчості О. Олеся та В. Б. Єйтса принагідно зринала у сучасному літературознавстві, проте, трактувалася переважно як недолік драматургії авторів, і не була предметом докладних порівняльно-типологічних зіставлень з іншими національними літературами.

Актуальність теми, таким чином, полягає у вивченні драматургічної спадщини В. Б. Єйтса, що на сьогодні не досліджена українським літературознавством, хоча творчий внесок ірландського митця – лауреата Нобелівської премії – визнаний науковцями вагомим у світовій літературі. Типологічна аналогія драматургічної творчості ірландського символіста та О. Олеся допоможе українським читачам зрозуміти «невідомого» В. Б. Єйтса через відомого О. Олеся. Необхідно також по-новому поглянути на драматичні твори О. Олеся у компаративному зіставленні. Не зайвим буде й аналіз та систематизація накопиченого критичного матеріалу про О. Олеся, що продемонструє глибину вивчення творчого доробку митця.

Великий інтерес для такої роботи мають і деякі часткові прояви подібності двох поетів – на рівні ключових мотивів, сюжетів, символів, особливостей поетики.

Мета і завдання дисертаційного дослідження – дослідити характер і прояви взаємодії двох родових первнів, драматургічного і ліричного, та, відповідно, визначити домінуючий елемент у драматургічній спадщині Олександра Олеся та Вільяма Батлера Єйтса (на початковому етапі творчої діяльності). Пріоритетними є акценти на типологічній подібності та суттєвих відмінностях у важливих моментах художніх систем О. Олеся та В. Б. Єйтса і вияв ліричної свідомості в драматургії українського та ірландського символістів.

Реалізація поставленої мети вимагає вирішення таких завдань:

- уточнити функціонування і розмежувати поняття «ліризм» («ліричність»), «ліричне», «ліричний первінь», «лірична стихія», «ліричний елемент»;
- висвітлити генезу та джерела впливу на формування творчої ліричної свідомості О. Олеся та В. Б. Єйтса, визначити спільні аспекти і своєрідність світовідчуття митців;
- узагальнити і систематизувати існуючу інформацію про основні тенденції, що панували в літературно-мистецькому просторі на зламі XIX-XX віків і, зокрема, потрактування тенденції до «ліризації драми» в українському і зарубіжному літературознавстві;
- з'ясувати своєрідність поетики прозових драм О. Олеся та В. Б. Єйтса і способи прояву в них ліричного первня; дослідити трансформацію структури драми в результаті домінування ліричного елементу;
- дослідити специфіку жанру драматичної поеми (драматичного етюд) у творчості О. Олеся та В. Б. Єйтса, виявити художні особливості їх драм з урахуванням «синтетичної» природи жанру;
- охарактеризувати засоби текстуального вияву ліричної стихії у драматургії обох митців та визначити індивідуальні і національні особливості символістської драми О. Олеся та В. Б. Єйтса;
- розкрити типологічні відповідності в драматургії українського та ірландського символістів : розглянути спільні для обох митців теми, тип конфлікту, ключові мотиви, образи; виявити кореляції міфопоетичних сюжетів і образів в поезії і драматургії українського та ірландського письменників.

Об`єкт дослідження. Особливу увагу звертаємо на драматургію та, почасти, лірику (деякі вірші та збірки поезій, які ілюструють відлуння у драматургії) обох митців, насамперед більшу частину драматургічної

спадщини О. Олеса : «По дорозі в Казку», «Злотна нитка», «Над Дніпром», «Ніч на полонині», «Осінь», «Танець життя», «Трагедія серця», «При світлі ватри», «Тихого вечора», «Місячна пісня». Слід зауважити, що ірландський митець – поет поступу, а не позиції. Його переконання і особливості поетики у процесі творчої еволюції зазнавали значних змін. Тому, ми маємо на меті простежити комплекс основних світоглядних ідей лише в період становлення і розвитку власне символістського світобачення митця, не розглядаючи пізніші творчі зміни. Відповідно, об'єктом дослідження є ранні п'єси В. Б. Єйтса, написані до 1903 року : «The Wandering of Oisin» («Мандри Ойсина») (1889), «The Countess Cathleen» («Графиня Катлін») (1889), «The Land of Heart's Desire» («Земля душевних бажань») (1894), «The Shadowy Waters» («Тіняві води») (1885, 1900), «Cathleen ni Houlihan» («Катлін-ні-Гуліган») (1901) та «On Baile's Strand» («На березі Байле») (1901). Вибір саме цього періоду творчості В. Б. Єйтса (до 1903 року) продиктований ще й тим, що саме в ранніх творах найбільше виявляються спільні витоки, різноманітні «впливи», історико-літературні тенденції й закономірності.

Предмет дослідження – лірично-драматичний синкретизм поетики драматургії та прояви ліричної стихії у драматичних творах О. Олеса та В. Б. Єйтса, принципи асиміляції і трансляції митцями характерної для епохи порубіжжя тенденції до «ліризації» драми на рівні категорій жанру, стилю і поетики, тобто її художнього втілення. Типологія та розбіжності у структурі, особливостях і засобах творення символістської ліричної драми письменниками різних національних культур.

Теоретико-методологічна основа дисертаційного дослідження ґрунтується на основних положеннях праць українських (Р. Гром'яка, Т. Гундорової, М. Моклиці, В. Моренця, М. Наєнко, Д. Наливайка, О. Ніколенко, О. Олійник, С. Павличко, Я. Поліщука, Р. Радишевського, С. Хороба та ін.) і зарубіжних (А. Балакян, М. Бахтіна, Г. Блума, С. Боври, М. Бредбері у співпраці з Дж. МакФарлейном, А. Н. Вайтхеда, М. Ласло-Куцюк, Ч. Чадвіка, Е. Штайгера та ін.) літературознавців, культурологів,

теоретиків та істориків літератури. У дисертації застосовуються сучасні методики літературознавчого аналізу, серед яких пріоритетним для даного дослідження визначається порівняльний і типологічний підхід. Використано позитивний досвід культурно-історичного і біографічного підходів (естетика Г. Гегеля, концепції О. Веселовського, Ш. Сент-Бева, І. Тена та ін.) в оцінці фактів, тенденцій розвитку національних літератур у взаємозв'язку зі світовим літературним процесом. Здобутки формального методу (зокрема праці А. Белого, В. Жирмунського, А. Тейта, Р. Якобсона та ін.), розширені синтезом структуралістичної поетики (К. Леві-Строс, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, В. Топоров), феноменологічного підходів (Г. Г. Гадамер, Ф. Шеллінг) та методика міфологічного аналізу (А. Лосєв, О. Потебня, Н. Фрай, Ф. Шеллінг) із застосуванням теоретичних засад і практичних методів метапсихології З. Фрейда та аналітичної психології К. Г. Юнга практично застосовувалися при вивченні художньої форми драматичних творів та розкритті глибинних прошарків п'єс.

Вагомими для написання дисертації були ґрунтовні праці українських та зарубіжних дослідників з теорії жанру та, зокрема, жанру ліричної драми, поетичної драми, драматичної поеми (етюду): Л. Дем'янівської, Т. С. Еліота, І. Козлика, Н. Копистянської, Г. Лімінг, Б. Мельничука, О. Неволіної, І. Неупокоевої, А. Річардсона, Н. Тишуніної, Л. Чернець та ін.

На різних етапах дисертаційного дослідження використовувалися культурно-історичний, порівняльний, біографічний, елементи структурального, типологічний та формальний методи.

Наукова новизна дослідження зумовлена тим, що вперше в українському літературознавстві здійснено цілісне дослідження драматургічної творчості (до 1903 р.) ірландського митця В. Б. Єйтса. Новим є й типолого-компаративний підхід до вивчення драматичної спадщини В. Б. Єйтса та О. Олеся. Вперше на матеріалі двох різних національних шкіл символізму запропоновано дослідження такого художнього феномена як тенденція до «ліризації» драми в творчості О.Олеся та В. Б.Єйтса. Окрім

компаративної новації, пропонована робота сприяє виявленню глибинних витоків філософсько-естетичних систем поетів-драматургів, висвітленню своєрідності світовідчуття О. Олеся та В. Б. Єйтса. Вперше у компаративному ключі зроблено спробу висвітлити драматургічний досвід поетів в його органічному зв'язку з лірикою та типологічному зіставленні на тематичному, образотворчому, жанровому та міфопоетикальному рівнях.

Зв'язок із науковими програмами і планами. Тема дисертації відповідає проблематиці, яку розробляють працівники кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка («Проблеми рецептивної поетики, наратології і транслаторики в українсько-зарубіжних літературних зв'язках», номер державної реєстрації 0105U000748). Тема дисертації погоджена і схвалена бюро координаційної ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (витяг з протоколу № 1 від 19. 02. 2009 р.).

Практичне значення проведеного дослідження полягає в тому, що матеріали дисертації можуть бути використані при подальшому дослідженні складної природи міжродових утворень (лірична драма), основних тенденцій літературного процесу перехідної доби (від романтизму до модернізму); розробці нормативних і спеціальних курсів з історії зарубіжної літератури та історії української літератури кінця XIX – початку XX століть; у проведенні спецсеминарів та спецкурсів з проблем символізму, функції та інтерпретації символіки в художньому творі, дослідження міфопоетичної структури драми та ін. проблем інтерпретації поетичного тексту; також у роботах, безпосередньо пов'язаних з творчістю О. Олеся та В. Б. Єйтса.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації викладені у доповідях на щорічних наукових конференціях викладацько-аспіранського складу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (2006, 2007, 2008, 2009 рр.); на VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Гуманітарні проблеми

становлення сучасного фахівця» (Київ, 22-23 березня 2007 р.); на Міжнародній науковій конференції «Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті» (Луцьк, 30-31 жовтня 2007 р.); на XVI міжнародних Тернопільських нобелівських читаннях (Тернопіль, 10 грудня 2007 р.); на Всеукраїнській науковій конференції «Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології» (Тернопіль, 10-11 квітня 2008 р.); на Другій всеукраїнській науковій конференції «Олександр Олесь: проблеми вивчення творчої спадщини і сучасність» (Суми, 4-6 грудня 2008 р.). Матеріали дослідження представлені у семи публікаціях автора у фахових виданнях ВАК України та одних тезах доповіді на міжнародній науковій конференції.

Обсяг і структура роботи.

Пропонована дисертація складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків та списку використаних джерел, який налічує 265 найменувань. Загальний обсяг роботи – 200 сторінок, з яких 176 сторінок займає основний текст.

РОЗДІЛ 1

ЛІРИЗМ ЯК СВІТОГЛЯДНА ДОМІНАНТА ДРАМАТУРГІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ О. ОЛЕСЯ І В. Б. ЄЙТСА

Література кінця ХІХ – початку ХХ ст. відзначається активізацією ліричної стихії. Ця особливість була своєрідною реакцією на антимистецькі тенденції часу, виявляючи таким чином прагнення письменників захистити гуманістичні цінності і значущість особистості. Ліричне моделювання дійсності стало для певного кола письменників головним принципом організації творів. Серед них варто відзначити поетів і драматургів О. Олеся та В. Б. Єйтса – визначних митців епохи порубіжжя та представників символізму в українській та англо-ірландській літературах.

Ліризм – як визначають автори літературознавчого словника-довідника Р. Т. Гром`як та Ю. І. Ковалів – це «пафосно-стильова ознака (емоційність, сердечність, схвильованість) естетичного сприйняття дійсності... [93, с. 393]». Як стверджує Ю. Ковалів, «ліричність найточніше відображає повноту та глибину суб`єктивного переживання і не співвідносна із сентиментальністю [92, Т. 1, с. 563]». А. Ткаченко ліричність (ліризм) визначає як «суб`єктивовану емоційну тональність мови автора, оповідача, персонажів твору будь-якого роду [154, с. 65]». Отже ліризм (ліричність) є загальною якістю і не прив`язаний до певної форми викладу, але є проблематичним як поняття і потребує глибшого осмислення та чіткішої систематизації. Е. Штайгер у праці «Основні поняття поетики» визначав ліричне як «фундаментальну можливість буття» (поряд із епічним і драматичним), для якої характерне досягнення внутрішньої суті предметної дійсності, «монологічне зображення стану», настроєве злиття суб`єкта та об`єкта [91, с. 122]. Німецький літературознавець тлумачив ліричне, як і драматичне, епічне, у значенні стилю типів тональності, пов`язував їх із душевним напруженням, уявленням, спогадами [92, Т. 1, с. 303]. Заперечуючи родовий поділ, Е. Штайгер пропонував визначати лише певні психологічні первені і тони, зводячи їх до понять ліричного, епічного та

драматичного [154, с. 64]. Як стверджує А. Ткаченко, в нашому літературознавстві вже давно відрізняють лірику, епос і драму від ліричності (ліризму), епічності і драматичності (драматизму) як видів емоційної тональності, що часто співіснують навіть у межах одного твору [154, с. 64]. Свого часу ще В.Г. Белінський писав, що «ліризм не існує сам собою. Як окремий рід поезії він входить в усі інші, як стихія, живить їх, як вогонь Прометеїв живить усі творіння Зевса... Без ліризму епос і драма були б доволі прозаїчними і безпристрасно-байдужими до свого змісту [9, с. 227]». Зі слів російського науковця зрозуміло, що дослідник трактує поняття «ліризм» і одночасно розмежовує в ньому «родову ідею» та емоційну тональність. З метою чіткішого термінологічного визначення понять і запобігання уподібнень ми розмежовуємо понятійні категорії «ліризм» і «ліричне». Під ліризмом (синонім – ліричність) ми розуміємо наявність у художньому творі емоційності, схвильованості, сердечності тощо, тобто емоційну тональність твору, позицію носія викладу. Таке трактування поняття ліризму передбачає дослідження драматичних творів на рівні змістових чинників. Як синоніми терміну ліризм вживаємо такі лексичні різновиди, як «лірична стихія», «ліричний струмінь». У «Словнику основних понять» німецького видання багатотомної серії т. зв. «Збірки Метцлера», витлумачено термін ліричне у трьох можливих значеннях. Ми приймаємо і надалі використовуємо третє визначення поняття ліричне – «вживання структурно-формальних, типових для лірики ознак в іншому жанрі чи сорті тексту [91, с. 122]». Тому ліричне у нашому дослідженні стосується більшою мірою формальних елементів твору. Таке розуміння категорії ліричного дозволяє, на нашу думку, використовувати як синонімічні визначення «ліричний первінь» «ліричний елемент» і передбачає характеристику родових особливостей твору.

Ліризм як форма сприйняття дійсності і відповідно вираження митцем свого відношення до неї може бути ознакою різних напрямків. Ще у сентименталістів і романтиків XVIII – XIX ст. з'являлися твори, які безпосередньо виражали авторську схвильованість, емоційність. У

західноєвропейських літературах значного розквіту ліричний первінь набув з розвитком романтизму і став реакцією на раціоналізм творів епохи класицизму. Думка про те, що усі літературні роди і жанри належать поезії, властива була ще античним авторам, але саме символісти надали їй послідовно суб'єктивного змісту.

Ліризм драматургії О. Олеся та В. Б. Єйтса (на який неодноразово вказували дослідники) не є винятковим явищем, а засвідчує загальну спрямованість мистецтва кінця XIX – початку XX ст. Ліризація драми – прояв однієї з поширених тенденції, що панували в мистецтві порубіжжя, пошук ідеалу, позитивного погляду на історичні процеси. В цей період спостерігається домінування лірично-філософських роздумів над об'єктивними зображеннями. Прояв авторської особистості виявлявся в зацікавленні внутрішнім світом людини. Ліричний первінь став законом, що організовував художнє ціле.

Ліричність як особливість різних родів літератури в процесі еволюції від сентименталізму до символізму передбачає нові жанрові і міжродові утворення для вираження суб'єктивного світу письменника. Прикладом проникнення ліричного первня в драматичний текст, результатом процесу ліризації драми є міжродове утворення чи міжродова змістоформа – ліро-драма або лірична драма. Найкращим зразком довершеного поєднання ліричного і драматичного первенів є синтетичний, поетичний театр Р. Вагнера, С. Малларме, М. Метерлінка. Та всередині такої стильової тенденції спостерігаються різні міри і шляхи її розвитку: від лірично оздобленого, з «суб'єктивними» оцінками, відбиття об'єктивної дійсності і до безпосереднього вираження авторського «я».

Символічно-поетичний театр О. Олеся та В. Б. Єйтса відображає характерні риси естетичного мислення митців порубіжжя. Розгляд драматургічної творчості В. Б. Єйтса й О. Олеся, попри закономірні розбіжності, розкриває складну картину паралельного руху (хоча й ізольованого, до тих самих споконвічних проблем буденного буття, до

естетики) пошуків і роздумів, що об'єднує ірландського й українського поетів. Типологічні сходження елементів поетики в творчості О. Олеся та В. Б. Єйтса визначаються насамперед одновекторністю їх художньо-мистецького мислення. Творчий шлях обох митців, хоч і не є цілковито синхронним, проте, належить одній культурно-історичній та літературно-мистецькій добі, одному літературному напрямку, що дає підстави вести мову про певну типологічну спільність їх філософсько-естетичних систем. Епохальна «синхронність» творчості О. Олеся та В. Б. Єйтса визначає основні акценти їх світовідчуття й обумовлює типологічне зіставлення їх «духовного універсуму», в якому акумульовані риси цілого покоління і тенденції часу.

Життєвий і творчий період обох драматургів співпав з добою значних політичних, соціальних, культурних зрушень в історії людства. Відповідно, світобачення митців формувалося під впливом складних історичних обставин, а оригінальна авторська світоглядна система, пов'язана з широким простором духовно-культурних традицій, постала на перехресті культурних істин. Увага до тих традицій, що вплинули на формування світогляду обох письменників, до певних деталей біографії авторів відкриває ширші смислові горизонти їх творчості, увиразнюючи іманентну розрізненість авторської ідейно-естетичної свідомості митців та одночасно засвідчує типологічну близькість форм їх художнього мислення і засобів поетики. Яскрава індивідуальність письменника визначається на основі національних художніх традицій та одночасно повний і цілісний розгляд драматургії О. Олеся та В. Б. Єйтса неможливий без з'ясування співвіднесення їх творчості із загальноєвропейським літературно-мистецьким процесом. Як зауважив В. Моренець, «ідентичних (тотожних) входжень національного письменства у певний естетичний стан, означений і кодифікований досвідом більш розвинених літератур», як і принципової можливості філософсько-естетичних повторень, не існує [106]. Ми вважаємо плідним починати компаративне дослідження драматургічної творчості двох митців різних національних культур у широкому культурно-літературному контексті, адже, як влучно

зауважив С. Хороб, «власне він, контекст, якнайправдивіше дає належну оцінку феномену української модерністської драматургії зламу століть, визначаючи і рівень творчого побутування різних типів художньої авторської свідомості, різних систем драматургічної поетики, і своєрідність їх існування як у структурі окремих творів, так і в моделі загального ідейно-естетичного явища [154, с. 6]».

Звичайно, символістські традиції Олександра Олеся та Вільяма Баталера Єйтса мають власні шляхи, проте, спільний тип творчої свідомості був визначальним життєвим і творчим імпульсом обох письменників, а тому і найбільш вагомим фактором, що об'єднує їх. Ліризм як загальна якість художнього мислення письменника виявляється через підвищену емоційну забарвленість розповіді або зображення в різних родах і жанрах. Глибоким ліризмом позначена вся драматургічна спадщина О. Олеся та В. Б. Єйтса. Виявляється цей ліризм на змістовому, а ліричне помітне на структурному, формальному рівнях. На етапі визначення орієнтирів аналізу та тлумачення драматичних творів українського й ірландського митців і спробі систематизувати структурні елементи їх драм доцільним видається з'ясування світоглядних настанов обох поетів. Це дозволить почасти зрозуміти внутрішню мотивацію їх творчої діяльності. Важливо реконструювати не лише раціонально упорядковане світобачення митця, що становить основу його нехудожніх висловлювань, корисних у дослідженні поетики його творів, а зважати, що художнє споглядання автором світу базується й на його безпосередніх почуттях, містить в собі емоційні, ірраціональні, підсвідомі моменти, які не контролюються його розумом. Така стихійна концепція світу і людини, крім задуму митця, відіграє вагому роль в основі художнього твору та доповнює іманентний аналіз.

Драматургія О. Олеся та В. Б. Єйтса – це конкретні драми митців (у широкому значенні, рід літератури), створені в певний період їх творчості, які відображають еволюцію кожного з митців (від романтизму, неоромантизму до символізму, а у випадку В. Б. Єйтса – подальший шлях до модернізму). Хоча

драматичні твори обох митців це – міжродові утворення (ліричні драми), але термін «драма» є спільною понятійною дефініцією в даного роду і міжродового утворення. Враховуючи, що драматургія О. Олеся та В. Б. Єйтса (на початковому етапі творчості) здебільшого символістська, то потребує конкретного розгляду драматургічної творчості кожного з репрезентантів символізму з урахуванням естетичної доктрини цієї літературної течії. Відповідно це передбачає розгляд символістських драм¹ О. Олеся та В. Б. Єйтса з урахуванням специфіки національних рецепцій символізму в українській та англо-ірландській літературах, форми суб'єктивності в межах літературної течії, а також філософсько-естетичного розуміння символізму митцями не лише (почасти не стільки) як стильової течії, а власне як світорозуміння, що визначило, інспірувало оригінальні (власні в кожного митця) способи і засоби естетичної репрезентації дійсності.

1.1. Основні джерела впливу та формування ліричного світобачення і поетики О. Олеся та В. Б. Єйтса

Проникнення в дійсність передбачає індивідуальний підхід митця до об'єкта творчості. Індивідуальності одних майстрів близьке ліричне бачення буття, іншим притаманне монументально-узагальнене, третіх захоплює романтичне і т.д. Ліризм – найважливіша складова категорія творчої свідомості О. Олеся, яка визначила його розвиток як митця та особистості. Для нього лірика – не просто рід літератури чи жанрове поняття, а спосіб ставлення до життя, система світосприйняття й тип творчості, тісно пов'язаний з індивідуальною культурою та символістським суб'єктивізмом. Саме тому Оксана Забужко у статті «Секрет популярності», роздумуючи над «формулою успіху» поета, влучно зауважила, що «всі без винятку Олесеві

¹ Символістська драма – різновид власне драми. У ХХ ст. поетика драми все більш визначається літературним напрямом, до якого належить автор [87, с. 155]. З жанрового погляду твори обох митців вважаємо драмами (жанровий різновид власне драма), оскільки більшість творів обох авторів мають відкритий фінал (якщо оперувати критерієм фіналу в жанровому визначенні, який, на думку А. Ткаченка, на рівні аксіоматичному (хоча надто формальному) є надійним (але не завжди) [154, с. 118-119]).

писання, від віршів і драм до приватних листів, проміняться теплом і любов'ю — тим, чого не вдаси, не підробиш і не купиш. О. Олеся вірш на диво органічний і природно ллється, недаремно уславлений своєю музичністю. Список композиторів, які клали його вірші на музику — українських, російських, чеських, французьких, перевищує вісім десятків. От уже сто років його поезіям, а можна не сумніватися, що і ще через сто вони так само «чіплятимуть» [54]». Справді, такі всеохоплюючі оспівані поетом почуття, що відчуваємо майже у кожному його творі різного роду і жанру, мають загальнолюдську значимість, бо в тому конкретному, особистому, індивідуальному, що оспівав автор, є важливе, хвилююче для багатьох. В архівах поета знаходимо чимало приватних листів О. Олеся, адресованих його колегам-митцям, дружині Вірі Свадковській та, найбільше, сину — Олегу Ольжичу (лише звертання до сина в листах вражають ніжністю та поетичною вигадливістю: Водяник, Лютонька, Бузя, Бобочку та ін.), написаних у поетичній формі. Свого часу дослідниця епістолярної спадщини письменника Наталія Лисенко акцентувала увагу на римованих листах поета до родини у творчій спадщині, стверджуючи, що «ці самобутні вивершені поезії мусять посісти своє місце в поетичній творчості О. Олеся [89, с. 54]». Один з таких листів поета до дружини засвідчує визнання автором свого загостреного емоційно-ліричного світосприйняття: «О Віро! Як я можу вловити слова в тій музиці, що шумить річками в моїй душі? Коли б я був композитором, я легко відбив би сей шум, моя душа могла б безпосередньо говорити з душами людськими... На жаль, навіть грамоти музичної не знаю... [32, с. 47]». П. Филипович, аналізуючи драматичний етюд О. Олеся «По дорозі в Казку», солідаризується з твердженням (на нашу думку особливо правомірним) А. Василька (А. Ніковського): «що послужило поетові О. Олесеві імпульсом до праці над цим питанням, близько догадуватись ми не маємо ані рації, ані права, але коли в поезіях автора ми знайдемо спільні мотиви, на них і треба вказати, щоб було видно, що поет спиняється над цим, що це йому болить [159, с. 207]». На підтвердження слів А. Василька П. Филипович наводить

багато фрагментів з драми, які повторюють мало не тотожно різні поезії. Ліризм є стихією, внутрішньо притаманною всім драмам О. Олеся, серцевиною його п'єс і проявляється на всіх рівнях поетики.

Так само думав і Т. С. Еліот, який вважав В. Б. Єйтса ліриком (відмовляючи собі у такому визначенні), маючи на увазі «радше певне коло емоцій, ніж якийсь специфічний метр і форму [45, с. 298]».

Зацікавлення драмою спостерігається у випадку обох поетів з раннього періоду не лише творчості, а й «емпірики життя», та зауважимо, що свідомий курс на «окремий», драматичний рід творчості визначиться пізніше, в процесі творчого шляху, як розвиток нового відгалуження. Відомо, що ліричний тип свідомості був первинним, основним для обох драматургів. О. Олесь, як і В. Б. Єйтс, виступили в літературі на початку ХХ віку: перша п'єса О. Олеся – «Родная глушь» була написана 1901 року і збереглась лише в рукописах, а збірка «Драматичні етюди. Книга IV» з'явилася лише в 1914 році. В. Б. Єйтс розпочав свою творчу діяльність дещо раніше: перші вірші і драматичні поеми «Острів статуй» («The Island of Statues»), «Мозада» («Mosada»), «Пошуковець» («The Seeker»), «Час і чаклунка Вів'єн» («Time and the Witch Vivien») були опубліковані ще в юнацькі роки поета в університетському збірнику («Dublin University Review») 1886 року, а перша, на думку більшості закордонних дослідників [211, р. 51, 139 ; 246], мистецько-вартісна п'єса – «Мандри Ойсина» («The Wandering of Oisin») – з'явилася друком 1889 року.

Ліричний первінь у драматичних творах О. Олеся пояснюється суб'єктивністю митця, його вмінням пропускати явища зовнішнього світу через «живу душу». Підвищена суб'єктивність була властива обом драматургам на ранніх етапах творчості. Навіть у 1909 році, коли В. Б. Єйтс уже був автором значної кількості п'єс, усвідомлюючи їх недоліки, він все ж писав батькові, що бажає бачити свої драми «такими ж особистими, як лірика [222, р. 524]». Лірична, суб'єктивна стихія не зникає у драматичних творах О. Олеся та В. Б. Єйтса, вона пронизує й внутрішню форму їх драматичних

творів, а ліричний тип свідомості авторів проявляється на всіх рівнях організації тексту.

Відомо, що в основі кожного літературного напрямку лежать філософські теорії свого часу [75, с. 70]. Наприкінці XIX – початку XX століття, як вдало зауважив Ю. Ковалів, «альтернативними строго логізованим художнім методологіям виступили інтуїтивні, сугестивні моделі – нова «філософія життя» в її різних модерних трансформаціях [65, с. 46]». Саме інтуїтивне пізнання буття визначило особливості творчої манери О. Олеся. До них варто зарахувати імпресіонізм, ознаки якого помітні в символістській драматургії митця, про що вперше сказав професор О. Білецький [Цит. за: 159, с. 216]. Світогляд О. Олеся формувався під впливом філософії А. Шопенгауера, який, за визнанням українського письменника, разом із Г. Гауптманом справили на нього «найсимпатичніше враження [116, с. 48 – 49]». Проте його світоглядні засади не сформувалися у чітку філософську систему як, наприклад, у В. Б. Єйтса, а реалізовувалися у площині художніх творів. Філософія А. Шопенгауера стала путівником у духовному світі не лише для О. Олеся, а й для цілого покоління українських митців. Мабуть, з неї почався рух поета на новий щабель духовного розвитку. Небагато друкованих відомостей про виховання і формування творчої особистості залишив по собі митець, окрім коротенької «Автобіографії». М. Зеров, наприклад, пишучи про дитячі роки навчання О. Олеся, з прикрістю зауважив, що «в його оточенні не було нічого, що могло сприяти ранньому розвитку творчості [Цит. за: 177, с. 95]». У той час як батько В. Б. Єйтса, Джон Батлер Єйтс, був відомим громадським діячем свого часу (брав активну участь у боротьбі за Гомруль, очоленої Ч. С. Парнеллом¹, проти Англії) і відомим художником, відповідно, з юнацьких літ майбутній письменник зростав у колі відомих митців – друзів батька, а він сам став першим учителем для сина і мав на нього великий

¹ Чарльз Стюарт Парнелл [Parnell, Charles Stewart] (1846-1891)) – керівник ірландської партії в британському парламенті.

вплив¹. В. Б. Єйтс закінчив три школи: закриту школу в Лондоні (The Godolfin School) (1877 – 1881 pp.), Вищу школу Дубліна Еразмус Сміт (The Erazmus Smith High School) (1881 – 1883 pp.), Художню школу Дубліна, в якій провчився лише рік з 1884 до 1885 р. (The Metropolitan School of Art in Dublin) і з 1886 р. навчався в Королівській ірландській Академії живопису (the Royal Hibernian Academy School). Саме батько читав та декламував Єйтсу-молодшому уривки багатьох шедеврів англomовної літератури й це стало поштовхом для юнака до написання і віршів, і драматичних поем, і перших п'єс – в уподобанні художніх смаків батька (прерафаелітизму² Джона Батлера Єйтса) та у наслідуванні П. Б. Шеллі (Percy Bysshe Shelley) й Е. Спенсера (Edmund Spenser). Світогляд В. Б. Єйтса і перші естетичні теорії формувалися під впливом романтичних творів і філософії Герберта Спенсера³. Інтереси його на початку творчої діяльності настільки різноманітні, що їх важко простежити. Серед улюблених книг – твори Дж.-Н.-Г. Байрона, А. Свінберна, П. Б. Шеллі, В. Блейка, О. Вайльда. Зауважимо, що О. Олесь серед улюблених зарубіжних письменників також називає Дж.-Н.-Г. Байрона і П. Б. Шеллі [116, с. 48]. У Дублінській Художній школі В. Б. Єйтс знайомиться з Дж. В. Расселом⁴, який заохотив його до занять окультизмом. Молодому Вільяму Баталеру було лише 15 років, коли він вперше почув про П. Верлена і Ш. Бодлера в домі професора англійської літератури і драга батька Едварда Давдена (Edward Dawden) [243, р. 302], і цей «французький» вплив, до якого В. Б. Єйтс впродовж життя

¹ Про значний вплив батька на свою особистість на початку творчої діяльності В. Б. Єйтс писав у автобіографії [261, р. 96], а тако² Про значний вплив батька на свою особистість на початку творчої діяльності В. Б. Єйтс писав у автобіографії [261, р. 96], а також в одному зі своїх листів до батька, будучи вже сорокасемилітнім чоловіком, поет зізнався: «цілковито моя філософія життя успадкована від тебе, за винятком лише деталей і пункту дотику» [Цит. за: 82, с. 6].

² Прерафаеліти (від лат. прае – перед і Рафаель) – англ. художники і письменники 2-ї пол. XIX ст., які намагалися відродити «щирість», «наївну релігійність» середньовічного і ранньоренесансного мистецтва. «Братство прерафаелітів» утворилося в 1848 році, до його складу входили Д. Г. Россеті, Х. Россеті, В. Морріс, А. Свінберн, В. Пейтер, О. Вайльд. В їх творах переважали риси декоративності та деталізації, а живопис був площинним, орнаментальним, з елементами містики.

³ Герберт Спенсер (Herbert Spenser (1820 – 1903)) – англ. філософ і соціолог, один з основоположників позитивізму, послідовник І. Канта, як прихильник агностицизму обмежував завдання науки описом явищ.

⁴ Джордж В. Рассел (George Russell (1867 – 1935)) – ірландський поет, художник і містик, товариш В. Б. Єйтса.

ставився по-різному, уточнюючи його «вагомість», багато в чому визначив творчу манеру раннього Єйтса-драматурга.

Творчий шлях Олександра Олеся – це відображення духовного життя значної частини української інтелігенції кінця XIX – початку XX ст., складного періоду історії України. Влучно охарактеризував Сергій Єфремов суспільне життя порубіжжя, назвавши О. Олеся сином свого часу – «то великонадійного, то зневір'я повного [49, с. 583]». Творчість О. Олеся, дійсно, є явищем винятково складним і суперечливим, як і час, в який він творив. Складність ця проявляється вже в тому, що одні дослідники творчості українського митця відзначають неоромантичну основу його художнього світу [16, с. 567], інші, наприклад, Р. Пархомик [129] чи І. Дзюба в підручнику «Історії української літератури XX століття» розділі «Поезія» вказували на розвиток неоромантичних і символістських тенденцій у творчості митця [64, с. 151], та найбільш поширеним є визначення – О. Олесь-пресимволіст [128, с. 40; 112, с. 11; 34, с. 111]. Відомі також спроби, як зауважує О. Камінчук, маючи на увазі працю С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» [127, с. 108, 111], розглядати О. Олеся поза модерністичним дискурсом як поета-романтика, спираючись на висновки критиків початку XX ст., зокрема М. Сріблянського [65, с. 46]. Схильні вважати О. Олеся романтиком М. Зеров [60, с. 541], М. Моклиця [102, с. 38] та ін. Таке неоднозначне визначення приналежності О. Олеся до певного напрямку пов'язане з проблемою своєрідності українського модернізму взагалі і символізму: «у культурній свідомості того часу закладалась ідея різноспрямованості літературного процесу, що не зводиться до певної «школи»» [38, с. 19]». На думку дослідників [64, с. 13], на слов'янських теренах процес формування нового символістського напрямку зазнав трансформацій: одна з специфічних особливостей українського модернізму полягає в тому, що в ньому (на відміну від більшості літератур західноєвропейських країн) розвивалися форми романтичної образності, що лише певною мірою модернізувалися і це сприяло розвитку своєрідної

неоромантичної стильової манери, що вважається явищем синтетичного і перехідного характеру (наприклад від натуралізму до символізму) [38, с. 14]. Модерністське, новаторське спрямування п'єс українського письменника відбивало той загальний рух оновлення, що спостерігався у національній літературі й мистецтві кінця XIX – початку XX: взаємодія, синтез художньо-стильових напрямів цього періоду.

Більшість дослідників творчого спадку Олександра Олеся одностайні у твердженні, що наявність елементів символізму (разом із романтичними, неоромантичними, імпресіоністичними ознаками) у його творчості безперечна і найповніше це відобразилось у драматургії письменника. Дослідниця драматургічної спадщини О. Олеся Оксана Олійник підсумувала, що митець оригінально поєднав «тенденції західноєвропейського символізму з традиціями українського мистецтва» [121, с. 17]. Символістські ознаки драматургічної творчості О. Олеся засвідчували не лише новаторство письменника у театральному мистецтві (відхід від народницько-утилітарних поглядів на літературу, зростання її самодостатньої ролі і значення), а й визначили ідейно-емоційну спрямованість його драматичних етюдів, вирізняючи домінантну ознаку як напряму, так і драматургічної творчості митця : доля особистісного елемента у творчості – це доля всієї культури того часу.

Варто наголосити, що символізм, генетично пов'язаний з романтизмом, а усім його проявам притаманна лірична напруга, отже, певним чином закорінений у психіці українського та ірландського народів, тому був радо сприйнятий і підхоплений митцями цих націй. Найхарактернішою рисою менталітету двох народів, що неодноразово підкреслювали дослідники-літературознавці і народознавці (М. Костомаров, М. Євшан, Ю. Ковалів, І. Дзюба, С. Хороб, О. Забужко, Ю. Горідько, А. Саруханян а також В. Б. Єйтс та багато ін.), є кордоцентризм (коли емоції сильніші за розум), романтичність, ліричність. Ці ментальні риси духовного характеру певним чином прояснюють таку властиву обом письменникам загальну якість художнього мислення як

ліризм. Проте така найактивніша модерністична течія в українському мистецтві, як символізм, а також символістське світобачення О. Олеся, дещо різняться від естетичних шкіл англійського, а тим більше французького взірців, символізму ранньої творчості В. Б. Єйтса. Згідно з оцінкою І. Дзюби (та багатьох інших дослідників), український символізм «у цілому поступався... філософською концептуальністю та естетичною визначеністю [64, с. 155]». На противагу «імперіалістичній Європі», як зауважувала Я. Кавушевська, яка досліджувала особливості символістського дискурсу у слов'ян, більшість представників модерністичної думки у слов'янських країнах не мали прямого відношення до філософії та були знайомі з нею лише через естетику, що породжувало своєрідність прочитання доробку А. Шопергауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона та ін. [70, с. 63 – 64].

Неоднорідність рецепцій символізму в різних національних культурах пояснюється, насамперед, різним ступенем соціокультурного розвитку цих націй, неодноманітними історичними і геополітичними умовами. Якщо Лондон, де в основному мешкав В. Б. Єйтс, безпосередньо географічно та культурно близький до Парижа – основного осередку модернізму, відразу став наступним центром активної діяльності англомовних модерністів (в 90-х рр. в Оксфорд приїжджав П. Верлен читати лекції з літератури, до його візиту з такою ж місією там побував С. Малларме), то мистецькі інспірації в українських творчих колах були дещо запізнілим явищем. Крім того, в Англії прийняття нових віянь, зокрема символізму, не було таким загострено-критичним, дискусійним (виступи С. Єфремова), як українофобське (вислів С. Хороба – О. Б.) разом з полемічною оцінкою авторитетного майстра слова І. Франка, який застерігав молодих творців від сліпого наслідування західноєвропейських зразків (єдиним винятком в англійському мистецтві був О. Вайльд). Різноманітність як культурного розвитку суспільства, так і літератури, яка постійно збагачується, такої могутньої імперії, як Англія та її колонії – Ірландії чи України, література якої перебувала на рівні колоніального «малоросійського письменства [64, с. 9] самозрозуміла. Проте,

враховуючи складність творчої постаті В. Б. Єйтса – ірландця за походженням, але вихованого на традиціях англійських шедеврів, варто вказати на відмінність рецепцій символізму англо-ірландським та українським письменством.

Безперечно, на творчість українських митців значний вплив мала російська культура (у творчому житті О. Олеся саме російські літератори були серед перших його літературних друзів і поціновувачів: К. Тренюв, О. Песочин, С. Яблонський, С. Петров (Скиталець), С. Єлпатьєвський, О. Серафимович), проте, соціальні та моральні суперечності «колоніальної» системи створювали важкі умови для діяльності творчої особистості. Тому в Україні та Ірландії, на відміну від Росії чи Франції, де актуалізувалася концепція елітарності мистецтва, домінувала соціологічна модель мистецтва, основою якої були ідеали громадського обов'язку і жертвності, подібно до німецького або польського символізму. Англійська критика (М. Бирбом, Ф. Харрис, Г. К. Честертон, Т. С. Еліот, О. Бердетт), яка ґрунтується на засадах консерватизму і лібералізму, висловлювала, з притаманною їй терпимістю, виваженіші судження: не категоричний осуд, а радше глузування [168]. Таким чином, колоніальне становище України змушувало письменників ставати народними трибунами, «брати на себе тягар політики [108, с. 97] », як зауважила Л. Мороз, тоді як традиціоналізм англійської культури сприяв сприйняттю модерних віянь літераторами як тимчасових перехідних явищ і навіть поширенню припущень, що «спалах» модернізму в Англії – наслідок творчої діяльності ірландських і американських письменників [Цит. за: 1, с. 13].

Прийняття митцями модерністичних новацій є своєрідною реакцією їх творчої особистості на виклики часу, а тому вражає різноманітністю й неоднорідністю цієї відповіді. Прагнучи подолати натуралізм, провінційність української драматургії і вийти на споконвічну, загальнолюдську проблематику, О. Олесь приєднався до процесу оновлення художнього мислення, приймаючи символізм як найбільш відповідну мистецьку школу

естетики, почасти заперечуючи реалізм як єдиний метод, а разом і з ним позитивізм та раціоналізм як певні способи мистецького осягнення навколишнього світу та його сценічного відтворення. Символізм для О. Олеся був основним засобом оновлення, відродження високої духовності.

Не вдаючись до будь-яких маніфестів, О. Олесь своєю творчістю наголошував на естетичній цінності художнього твору [52]. І хоч, як зауважила С. Павличко, в його творах немає ознак ні естетичного, ні емоційного гедонізму як у визначних представників символізму, проте, О. Олесь «тонко відчув на підсвідомому рівні [118, с. 30-31]» цю потребу – модернізувати мову. Спробу цю не можна назвати невдалою, бо, хоча й у специфічних формальних мистецьких категоріях, проте, граціозно і вірно О. Олесь передавав синтез відчуттів, вражень, власні найінтимніші переживання, традиції і минуле нашого народу. Внутрішня потреба позбавити образи національного життя статичності, надати їм динаміки й інтелектуалізувати їх [165, с. 248] скеровувала творчі пошуки українського драматурга. Літературний символізм засвідчував кризу культурного мистецтва (в цьому полягало його світове значення), тому перші символісти, чи пресимволісти, повинні були, подібно до усіх предтеч, стати жертвами, оскільки вони лише пророкують нове буття, але ще не знають досконалих шляхів його досягнення.

Творчість В. Б. Єйтса (в тому числі драматургію) можна розглядати як спробу винайдення власного шляху в літературі. Цей шлях подібний до того, яким прямували романтики, але не ідентичний: романтична естетика виявилася найбільш вагомим «компонентом» нового, символістського світовідчуття, але символісти поглибили романтичне уявлення про багатство і духовне наповнення людського буття, ведучи мову про прожиток «у духові» як про найважливіший принцип істинного життя. Пошуки ірландського митця у драматургії змушували його боротися з «мертвими» догмами традиційної драми і натуралістичними «проблемними» п'єсами. В літературному аспекті творчість В. Б. Єйтса засвідчувала перехідний період у літературно-

мистецькому просторі: між романтизмом і модернізмом, між П. Б. Шеллі та Езрою Паундом (Ezra Pound). Ірландський митець переважно розумів символізм як особливість творчої манери, яка стала визначальною для митців зламу століть, але була притаманна і письменникам попередніх культурних епох, наприклад: Данте, В. Шекспіру, П. Б. Шеллі. Предтечею символізму В. Б. Єйтс вважав В. Блейка (William Blake): «якби французькі символісти виявили бажання, то вони б знайшли й обґрунтування своїй філософії та критиці в творчості Вільяма Блейка [219, р. 290]». Як стверджували Д. Мастерсон (D. Masterson) та Е. О'ші (E. O'Shea), тривале дослідження творчості В. Блейка В. Б. Єйтсом у співпраці з Е. Дж. Еллісом¹, підсумком якого стало їх тритомне видання², «в подальшій творчій діяльності (В. Б. Єйтса – О. Б.) неминуче відобразилося не лише як поодинокі іскорки в одному творі, а як збагачений репертуар символів [226, р. 63]». Особливо це стосується символів чотирьох елементів природи – земля, вода, вогонь, повітря, чотирьох частин світу і чотирьох пір року, які В. Б. Єйтс запозичив і розширив їх взаємозв'язок, створюючи власну систему відповідностей. До Блейкових четвірок ірландець долучив теософські ідеї мрійників «Золотого Світанку»³: чотири точки компасу, чотири вікових періоди людського життя і навіть чотири частини Лондона. Цю символіку В. Б. Єйтс використовував, удосконалюючи її до кінця життя. Схематична «Система символів» («The Symbolic System») В. Блейка, розроблена В. Б. Єйтсом, стала поштовхом до створення власної універсальної психологічної та історичної системи, яку він виклав тридцять років по тому у своїй «Візії» («A Vision») [264]. Заглиблення В. Блейка в сутність народного мистецтва, його захоплення піснями Ойсина, бардами, друїдами⁴, своєрідне переосмислення біблійних догм, смілива боротьба проти усіляких умовностей, переконаність, що мистецтво покликане

¹ Едвін Елліс (Edwin John Ellis (1848 – 1916)) поет і критик, друг батька В. Б. Єйтса.

² «Поетичні, символічні, критичні праці Вільяма Блейка» («Yeats, William Butler, Ellis, Edwin John. The Works of William Blake, Poetic, Symbolic, and Critical») (1893).

³ «Золотий Світанок» («Golden Dawn») – лондонська спільнота окультистів, членом якої був В. Б. Єйтс у 1890-1891 роках.

⁴ Друїди – давньокельтські жерці й знахарі.

перетворювати, перероджувати людину – усі ці погляди відомого письменника поділяв В. Б. Єйтс, що, разом з однаковими мистецькими симпатіями в живописі: прихильність до мистецтва стародавньої Греції, Б. Мікеланджело, Рафаеля (Раффаелло Санті), особливо зближувало поетів. Важливим для В. Б. Єйтса був ще один момент: В. Блейк був ірландцем за походженням (його дід Джеймс О'Нейл (James O'Neil) – ірландець), містиком і поетом, його ініціали співпадали з ініціалами В. Б. Єйтса (W. B. – W. B. Y.), все це видалося Вільяму Баталеру дією якихось «таємничих сил» [211, р. 119-120]. Саме під впливом творчості В. Блейка В. Б. Єйтс у той період творчої діяльності вивчав різні релігійні системи: католицизм, до якого навернулися більшість людей (зокрема, знайомі йому Е. Давсон¹, Л. Джонсон² та ін.), Каббалу³. Католицизм ірландець використовував як зручні символи традиційного і розсудливого вірування, а теорія Каббали, окрім екзегези, презентувала для молодого Єйтса-окультиста космогонію, подібну до неоплатоністської. Його перу належать переклади праць шведського містика Емануеля Сведенборга (Emanuel Swedenborg) та Упанішади⁴. Проте атеїзм батька заважав йому стати прибічником певної віри, але потреба її в житті стала причиною зацікавлення митця філософією каббалістики, буддизму та іншими східними філософськими практиками, стародавніми і сучасними містичними течіями, філософією платонізму і неоплатонізму, намагаючись таким чином створити для себе індивідуальну систему, яка б стала «вірою». На відміну від В. Блейка, який цінував у людині насамперед її інтелект, В. Б. Єйтс вважав справжнім джерелом пізнання й істини серце людини.

¹ Ернест Доусон (Ernest Dowson (1867 – 1900)) – англ. поет-символіст, як і В. Б. Єйтс, член «Клубу римувальників».

² Лайонел Джонсон (Lionel Johnson (1867 – 1902)) – поет, товариш В. Б. Єйтса по «Клубу римувальників».

³ Каббала (Kabbalah, від давньоєвр. – переказ, легенда) – містична течія в іудаїзмі, що виникла і поширилася за середньовіччя. Поєднувала елементи гностицизму й неоплатонізму з вірою в Біблію з її символікою. Пізніше Каббала перетворилася на символічне тлумачення священних текстів, у яких словам і цифрам надавалося містичне значення.

⁴ Упанішади (Upanishads, санскр. – таємне знання) – індійські прозові твори й віршовані релігійно-філософські трактати; частина ведичної літератури. Виникли припл. 7 – 3 ст. до н.е. В центрі Упанішад – філософські проблеми ведичної релігії, пізнання людиною себе і навколишнього світу.

Подібні погляди поділяв і О. Олесь: глибинне пізнання здійснюється серцем (через почуття й інтуїцію). Романтизм молодого письменника, в поєднанні з його ідеалістичним світосприйняттям, намаганням віднайти «іскру божу» в реальній дійсності поєднувався з популярними вченнями українських філософів: Г. Сковороди, філософська концепція якого опиралася на неоплатонівські ідеї, та релігійно-ідеалістичною «філософією серця» П. Юркевича. Філософські системи вказаних мислителів, як і філософський курс І. Гізеля, який читався в Києво-Могилянській академії, ідеї Ф. Прокоповича популяризували на українських теренах пантеїстичні тенденції, що, цілком ймовірно, могли скласти основу світогляду О. Олеся. Припускаючи, що митець швидше за все не читав цих праць, але філософські ідеї, які у той час витали у повітрі і в спрощеній формі були загальновідомі, особливо людям, які були певним чином пов'язані з мистецтвом чи естетикою, очевидно, були знані й О. Олесем. Риси пантеїзму у світоглядній системі О. Олеся, на які неодноразово вказували дослідники (С. Єфремов [49, с. 41], П. Филипович [159, с. 197], І. Чернова [174, с. 16 – 69]), відобразилися в авторській поетичній моделі світу. Значний вплив на формування естетичного смаку поета мала життєдайна краса української природи, яка, як зізнавався письменник у своїй автобіографії, ще в дитячі роки сприймалася ним «суцільною казкою природи» [I, с. 48] разом з багатовіковою мудрістю її народу, що відбилася в українських народних звичаях, повір'ях, піснях. Одним з найсуттєвіших чинників у формуванні світогляду поета слід вважати зацікавлення слов'янськими легендами і міфами¹, а також занурення у глибини народної мудрості інших народів (про що свідчить стаття О. Олеся «Легенда о жемчуге», творча переробка кавказьких легенд «Казбек і Машука», переклад «Пісні про Гайавату» Г. Лонгфелло).

¹ Відомо, що О. Олесь листувався з відомим вченим-етнографом В. Гнатюком, який постачав поета матеріалом [174, с. 17].

² Джон О'Лірі (John O'Leary (1830-1907)) – ірландський патріот і політичний діяч, член таємного братства «феніїв».

Філософська система В.Б. Єйтса була не такою логічною, як емоційною, тому й характерним для його п'єс був конфлікт героя з оточенням, що також притаманно драмам Г. Ібсена. Проте В. Б. Єйтса не задовольняв реалізм Г. Ібсена, оскільки ірландець прагнув відобразити світ вивищених почуттів, все багатство людської душі. Ключовим моментом у пошуках В. Б. Єйтсом визначальних орієнтирів як у творчості, так і в житті, було знайомство молодого поета у 1885 році з Джоном О'Лірі² – істинним патріотом Ірландії, яким він захоплювався впродовж усього свого життя і який уособлював для нього справжній героїчний дух батьківщини. Під впливом Дж. О'Лірі, а також після знайомства з Дугласом Гайдом¹ та іншими молодими ентузіастами, головним завданням для В. Б. Єйтса стало збереження ірландської самосвідомості і культури шляхом пропагування і створення національної літератури. Зауважимо, що подібна ключова подія була й у житті О. Олеся – це відкриття пам'ятника І. Котляревському в 1903 р. у Полтаві, де український митець зустрівся з багатьма письменниками і перейнявся духом національного відродження.

Ірландія, її легенди і міфи, барди і друїди, стали основною темою творів В. Б. Єйтса, а з 1894 р. він став ініціатором і «душею» т. зв. «Ірландського драматургічного руху»², співпраця в якому тривала до 1899 р.. Пристрасний націоналізм В. Б. Єйтса був невід'ємною складовою його літературних пошуків, але, на відміну від деяких його колег (а також коханої Мод Гонн), для яких націоналізм перетворювався в безсилу англофобію, з їх гаслами ненависті до Англії, митець говорив про ненависть щодо матеріалізму, який асоціювався у нього з Англією, а справжній націоналізм він розумів як пробудження

¹ Дуглас Гайд (Douglas Hyde (1860 – 1949)) – ірланд. учений і перекладач, засновник «Гельської ліги».

² Ірландський драматургічний рух (Irish dramatic movement), за словами В. Б. Єйтса з його Нобелівської лекції, яку він прочитав у Шведській Королівській академії 15. 12. 1923 р., – це «рух англійською мовою..., якою сучасна Ірландія мислить...;... такі товариства,... де люди всіх класів могли б вивчати тих ірландських поетів, романістів та істориків, що писали англійською мовою, а також ту гельську літературу, що була перекладена на англійську [47, с. 512]».

самосвідомості нації, спадкоємниці найдавнішої і великої культури. Він писав: «Для великих поетів все, що вони бачать, пов'язане з національним життям, а через нього із загальнолюдським та божественним... Але дійти до розуміння цієї всезагальності, єдності, що існує в усьому, можна лише через те, що поряд, через вашу націю... [66, с. 174]».

Багато зарубіжних дослідників писали про В. Б. Єйтса як про неординарну людину, про його виняткову волю, що дала можливість поетові «трансформуватися» з пересічного громадянина у суспільно важливу і рішучу особистість. На думку Д. Фланнері, усі виразні риси й емоції інтенсивного життя акумульовані найбільше саме у драмі поета, яка «концентрує» в собі всі мотиви його лірики. Дослідник пише про різноманітні особисті теми та інтереси В. Б. Єйтса та про їх перетворення в універсальний досвід внаслідок уведення їх у драму [215, р. 282]. В. Б. Єйтс прагнув писати для живого театру, саме тому тривали роки експериментів, які розпочалися під впливом прерафаелітів, а завершилися втіленням масштабного за своєю вагомістю конфлікту між людиною і суспільством. Драма була першою літературною спробою Вільяма Батлера. Але кожна з його ранніх п'єс засвідчувала різні впливи на молодого письменника. Сам автор у передмові до однієї зі своїх пізніших драм, «Дейдрє» («Deirdre» 1907), зізнавався, що «засаднича складність тієї драматичної форми», яку він обрав, «на відміну від елизаветинської форми, це – постійна і невідклична необхідність відступу від чужого досвіду» [251, р. 391]. Так, наприклад, «Острів статуй» (1885), як стверджував автор, – «це «аркадійська¹» п'єса, безпосереднє наслідування Едмунда Спенсера» [243, р. 92] і одночасно в п'єсі помітний вплив «Звільненого Прометея» П. Б. Шеллі – улюбленої книги молодого поета. Такі ж лісові галявини, пастухи з флейтами, зруйновані замки в лісах з лицарями і бородатими відьмами з'являються і в наступних п'єсах: «Шукач» (1886), «Час і чаклунка Вів'єн» (1886). В одній із ремарок останньої драматург писав:

¹ Аркадія – область у Пелопоннесі, Греції; традиційний фон давньогрецьких пасторалей та ідилій.

* Тут і далі цитати зі знаком * творів-оригіналів В. Б. Єйтса подаємо у власному перекладі.

«Кімната з мармуровими колонами, магичні інструменти в одному кутку, посередині – фонтан. Заходить Час в одежі старого крамаря, в руках у нього коса, піщаний годинник і чорний мішок» [251, р. 1297]*. Лише подібні ремарки молодого письменника свідчать про значний вплив на нього традиційних романтичних кліше. В пошуках драматичної форми В. Б. Єйтс на початку драматургічної діяльності звертався до П. Б. Шеллі (в ранній його п'єсі «Мозада» відчувуються ремінісценції з «Аластора» П. Б. Шеллі), поділяв естетичні принципи В. Моррिसа¹, Д. Г. Россетті² і запозичував у них абстрактні ситуації, відповідно, техніка цих п'єс ґрунтувалася на екзотичних, почасти архаїчних засобах. Значний вплив на стиль ранніх драм В. Б. Єйтса, особливо його «замилування в Середньовіччя» (наприклад дія в п'єсі «Мозада» відбувається в часи інквізиції в Іспанії, в решті п'єсах головні герої – лицарі, маги і т.д.) відіграли прерафаеліти, які за філософськими поглядами були ідеалістами, як і романтики, а їхнє «замилування Середньовіччям» було своєрідним бунтарством, «протестом проти матеріалізму існуючої цивілізації [234, р. 2]». Захоплення В. Б. Єйтса прерафаелітизмом певним чином пояснює характер його подальших драматичних творів: відомо, що специфічною рисою цієї мистецької течії було домінування особистісного елемента, що надавало картинам певного емоційного «перевантаження». Таку ж особливість відзначають дослідники [246] в ранніх п'єсах В. Б. Єйтса, в яких емоційність ніби стає повноцінною дійовою особою. Подібно до того як, наприклад, на картинах прерафаелітів плетиво листя ніби плавно «перетікало» в квіти на сукні героїні, в драматичних творах В. Б. Єйтса почуття героїні «передавалися» «мінливістю» навколишнього світу, природи. Як стверджував сам поет в «Автобіографії»: «Я в усьому був прерафаелітом [243, р. 114]». Спроби В. Б. Єйтса відобразити «істинну дійсність» в простій ліричній формі

* Тут і далі цитати зі знаком * творів-оригіналів В. Б. Єйтса подаємо у власному перекладі.

¹ Вільям Морріс (William Morris (1834 - 1896)) – англ. поет, художник і видавець, громад. діяч, один із засновників Соціалістичної ліги (1884).

² Данте Габріель Россетті (Rossetti (1828 – 1882)) – англ. поет і живописець, один із засновників «Братства прерафаелітів».

змушували його спростити пишномовний стиль юнацьких п'єс, за своєю формою спорідненого з прерафаелітським, але менше суголосоного з ним у філософському розумінні. «Якщо вплив Россетті, – писав В. Б. Єйтс, – був підсвідомим, то до В. Пейтера ми зверталися як до свого вчителя [243, р. 302]».

Теорія В. Пейтера¹, в центрі якої твердження, що людські знання визначаються й обмежуються почуттями, була суголосоною з поглядами В. Б. Єйтса, який вважав сильні почуття, правду життя й уяву основою ліричної поезії. Деякі думки з праці В. Пейтера «Дослідження з історії Ренесансу» («*Studies in the History of Renaissance*») (1873) та «Марій епікурієць» («*Marius the Epicurean*») (1885) знаходимо й у статті В. Б. Єйтса «В Стратфорді на Ейвоні» 1901 року («*At Stratford-on-Avon*») [248, р. 96]. Наприклад, ведучи мову про різновиди дії у драмі – фізичну та емоційну, В. Пейтер віддавав перевагу «шляхетним порухам серця», які призводять до з'яви в ній ліричного ефекту. Фізична ж дія, на його думку, більше притаманна драмі-вар'єте на зразок «Беккета» А. Теннісона. В. Б. Єйтс, вживаючи визначення «глибина життя людської душі», додав свої вимоги до написання драм. Письменник завжди був самостійним, не в усьому погоджувався з В. Пейтером, але вважав його поняття «вищої реальності» і «сильних почуттів» справжнім досягненням мистецтва, однак, виступав проти індивідуалістської ізольованості. Думка В. Пейтера про те, що об'єктивна реальність – різновид індивідуальної мрії і людина є в'язнем власного уявлення про світ, видалась йому хибною. Згодом В. Пейтер вже не приваблював В. Б. Єйтса у філософському сенсі, хоч його проза для ірландського митця залишилася «кращим зразком» в англійській літературі [243, р. 302].

Засадничий сенсуалізм англійського естета В. Пейтера, який ґрунтувався на філософському ідеалізмі, як і прерафаелітизм, мали певний вплив на В. Б.Єйтса в юнацькі роки, але були для нього не більше, ніж частина

загальної естетичної програми. Рання драматургія В. Б. Єйтса стала яскравим зразком художнього втілення засад символізму в англо-ірландській літературі. Ірландський драматург, як ніхто інший з його попередників та послідовників, творчо культивував лірико-міфологічну лінію у розвитку символізму в англomовній літературі.

Витоками конструктивної моделі символістської, емоційно-ліричної творчої свідомості О. Олеса стала творчість відомих ліриків ХІХ ст. (з російських автор називає М. Некрасова, М. Лермонтова, С. Надсона, О. Кольцова, І. Нікітіна, серед європейських – Дж. Байрона, П. Б. Шеллі, Альфреда де Мюссе, з українських – Т. Шевченка, «Кобзар» якого ще в 11 років знав напам'ять, Лесю Українку, М. Старицького, М. Чернявського [І, с. 48-50]). Символістська мистецька система В. Б. Єйтса формувалася під впливом ідей естетичної теорії В. Пейтера і творчої практики прерафаелітів, які вірили, що мистецтво є знаряддям духовного відродження сучасного людства і мріяли про створення краси, яка добротворчо впливає на світ. Для О. Олеса сув'язь прекрасного (Краси) і вічного (чим є релігія і мистецтво) була визначальним орієнтиром у його естетичному і духовному сприйнятті життя, підтвердженням чого є його твори, в яких виразно помітні роздуми автора про абсолютні, божественні цінності, осмислення ним духовної цінності любові, наявність значної кількості біблійних образів, символів. В. Б. Єйтс в пошуках орієнтирів «занурювався ще глибше», вдаючись до ідей окультних наук¹, практичного спіритуалізму, астрології та східних релігій. Символізм та естетизм для багатьох митців епохи порубіжжя стали своєрідною новою релігією, яка намагалася знайти вихід з сучасного їм спотвореного світу в світ краси, навіть інколи жертвуючи життям у цьому світі заради краси. Але пошуки «краси» і саме розуміння її О. Олесем та В. Б. Єйтсом відрізняються від, наприклад, інтелектуальної краси П. Б. Шеллі («Гімн інтелектуальній красі»), Е. Спенсера («Чотири гімни»), в яких вона (краса) є об'єктом

¹ В. Пейтер (Walter Pater (1839 – 1894)) – англ. письменник і критик, Оксфордський професор літератури, один з основоположників англійського естетизму.

спостереження, чи «чистої» краси С. Малларме, або ж «хворобливої» краси в естетико-декадентському трактуванні. Спільним в українського та ірландського драматургів з названими митцями є лише естетичний імператив пошуку Краси, але краса О. Олеса і В. Б. Єйтса (на початковому етапі творчості) виконує місію спасіння, трактується як сила, спроможна протистояти тимчасовому буттю і певним чином кореспондує з кантівською тріадою «Істина, Добро і Краса». Краса розумілася митцями і як найважливіша цінність чуттєво-емоційного світу особистості, і як ціль для витворення власного мистецького простору, в структурі якого «як домінуючий принцип був би закладений абстрактно-логічний спосіб вислову, котрий здатний «промовляти мовою душі [165, с. 131]».

За словами Р. Еллманна, весь творчий шлях В. Б. Єйтса – це бажання об'єднати мрію (своє бачення) і дійсність [211, р. 293]. Простежуючи формування світогляду митця і зіставляючи ті джерела, які стали визначальними у його творчому розвитку, погоджуємося з думкою англійського дослідника, що В. Б. Єйтс розвивав свої мрії, підкріплюючи їх захопленням ірландськими легендами і народними переказами (які чув з дитинства з вуст матері, вивчав у співпраці з А. Грегори¹), пізніше спираючись на творчість В. Блейка, окультні дослідження, і, зрештою, заглиблюючись у дослідження людської психіки, філософію та релігії Сходу. Усі ці джерела зміцнювали його віру в силу мрії (в значення якої автор вкладав уяву і силу волі) – перевершувати і контролювати дійсність. Доводити силу мрії без використання її у практичному досвіді – не властиве особистості В. Б. Єйтса, а тому – «чарівна паличка» (вислів Р. Еллманна – О. Б.) магії, сакральні книги використовувалися автором, щоб довести дієвість, ефективність мрій (котрі полонили його душу) у творчій діяльності та приголомшувати скептично налаштований світ. Пафос творчості ірландського письменника був спрямований на те, щоб привернути увагу людини до «глибини», тобто до

¹ Леді Августа Грегори (Lady Augusta Gregory, (1852 - 1932)), (дівоче прізвище – Перс) – драматург, фольклорист.

того, що непідвласне нищівній силі Часу і що властиве людській душі незалежно від часу і місця. Не відхід від життя, а відсторонення від його раціоналістичної поверховості – ось істинне прагнення В. Б. Єйтса в контексті символістського шляху. Глибинне і суттєве, на його думку, «виходячи» в зовнішній світ, випаровується, профанується. Сам плин часу теж працює проти людини, нагадуючи їй про в'язницю тіла і тлінність, «відсторонюючи» таким чином душу, і, змушуючи опікуватися тимчасовим. Молодого поета ще з дитинства полонили кельтські перекази, своєрідна «відносність» часу – властивість міфів та стародавніх легенд, де герой живе в іншому, космічному часі. Саме тому ірландська міфологія стала основним сюжетним джерелом у драматургічній творчості В. Б. Єйтса.

«Звертання до міфу, – як влучно зауважила російська дослідниця Н. Тишуніна, – стало засобом символізації життя, тобто прагненням пояснити його за допомогою масштабних, універсальних категорій. Тому сама філософсько-естетична думка кінця ХІХ століття органічно підходила до проблеми міфологічного мислення, в якій міф був вже не просто сюжетом, а моделлю дійсності [151, с. 9]». Для О. Олеся первинним було не створення власного міфу, а прискіплива цікавість до національного історичного ґрунту і тих рис міфологічного мислення, які він зберігає в собі, та особиста приналежність до великої традиції.

Що ж до світогляду О. Олеся, то доцільно говорити про складне поєднання багатьох релігійно-філософських, російських та національних літературних традицій, які органічно акумулювались в домінуючий символістський тип художнього мислення.

Оперування явищами, які не стосуються зовнішньої дійсності, а відносяться до сфери «духу» людини, росту її душі – це власне те, що можна назвати домінуючим «змістом» світогляду і творчості В. Б. Єйтса та О. Олеся. Символізм як тип художнього сприйняття та відбиття дійсності визначив спрямування драматургічної творчості митців. У символістській практиці обох поетів спостерігається зв'язок цього напрямку із неоромантизмом та

імпресіонізмом. Імпресіонізм О. Олеся проявлявся на рівні пантеїстичної віри у духовність, божественність природи та явищ, що у творах виражалось в одухотворенні й персоніфікації «чуттєвого» світу природи. Для В. Б. Єйтса – живописця – імпресіонізм є іманентним, а також перейнятим від прерафаелітів, О. Вайльда, творчій манері яких притаманні елементи імпресіонізму. До символістської теорії В. Б. Єйтса, як і О. Олеся, входила й романтична ідея національного відродження, що особливо характерно для колоніальних країн, в яких література сприймалася як основний носій, репрезентатор національних функцій. Проте для В. Б. Єйтса домінуючим у мистецтві є поняття пристрасті, яка коріниться в народних джерелах, і естетизується письменником, у той час, як О. Олесь радше шукає мудрість життя у народних скарбницях і критерії етики. Звичайно, долучення О. Олеся до багатой скарбниці міфології та національного фольклору було проявом духовно-релігійного (символічного) пізнання дійсності автором. Важливою типологічною рисою символістського типу художнього мислення українського й ірландського драматургів є звертання до фольклорних та міфопоетичних кодів нації.

Характерна типологія образного мислення, що проявилися насамперед у драматичних творах митців різних культур свідчить про світоглядну й духовну сув'язь, близькість естетичних почуттів і емоцій О. Олеся та В. Б. Єйтса.

1. 2. Драма О. О. Олеся та В. Б. Єйтса у контексті синтетичних тенденцій мистецтва кінця XIX – початку XX століть

1. 2. 1. неосинкретична драма символістів

Визначними теоретиками символізму були, як уже відзначали дослідники [57, с. 112; 85, с. 309], або «поети-мислителі», або прозаїки, чи драматурги, які одночасно займалися поезією: Ш. Бодлер, С. Малларме, М. Метерлінк, О. Вайльд, Дж. Джойс, Т. С. Еліот, Е. Паунд, С. Георге, Г. Фон Гофмансталь, Д. Мережковський, В. Іванов, А. Бєлий, Б. Пастернак, а також Ф. Ніцше, який теж писав вірші і вважав себе насамперед ліриком, а не

лише філософом, та ін.. Феномен поєднання поета і драматурга у своїй творчій діяльності підтверджує типологічну схожість О. Олеся та В. Б. Єйтса. Поет-драматург – явище, характерне для епохи літературного символізму, оскільки однією з прикметних ознак літератури, створеної за принципами літературного символізму, є її прагнення до синтезу.

Ліричне напруження було притаманне усім важливим проявам літературного символізму і свідчило про потребу мистецтва в синтезі художніх засобів. На основі визначального поетичного імпульсу (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме) і поетичного філософування (1880-і роки у Франції) було поставлено питання про символізм у драмі (1890-і роки). Лірика видалась В. Б. Єйтсу та О. Олеся не найповнішим (затісним) і не єдином можливим способом вираження переживань душі. Тому обох поетів, як і багатьох інших митців тієї епохи, зацікавлює драма як мистецтво синтетичне, в якому поєднуються творчі імпульси багатьох видів мистецтва, а художня форма отримує заповітну вичерпність і цілісність. Усі теорії, що виникають з другої половини XIX ст. і стосуються зв'язку та співвідношення різних видів мистецтва, певним чином базувалися на тому, що у кінцевій внутрішній сутності першоеlementи усіх видів мистецтва (звук, колір, слово, жест) споріднені між собою [55, с. 350]. Синтетичні процеси у творчості символістів зумовлені, безперечно, цілим рядом факторів: по-перше, цю традицію вони розвивали, перейнявши її від романтиків. Як пише Д. Наливайко, «романтизм ... це – розімкнута й жанрова система, відкрита взаємодії різних літературних родів і жанрів, а всіх їх – з іншими мистецтвами й фольклором, спрямована на творення синтетичних жанрів і форм [58, с. 21]». По-друге, одним з найважливіших завдань, які ставили перед собою письменники-символісти – постійне оновлення слова і «тоталізація поезії» (вислів П. Валері – О. Б.), що спричинювало певною мірою і вичерпність їх версифікаційних і стилістичних можливостей, відчуття тісноти в обмежених рамках специфіки свого мистецтва. Тому синтетичні процеси в їх творчості – це ще й прагнення до взаємодоповнення, взаємопроникнення, взаємозбагачення. Ліризація драми –

лише один з проявів стильових та ідейно-естетичних пошуків письменників в мистецтві кінця XIX – початку XX ст. (яскраво виражена лірична первина в драмах Дж. Байрона, М. Метерлінка, А. Чехова, О. Блока та ін.), яка викликала з'яву таких художніх явищ, як музичність, живописність, театральність слова тощо.

Про органічність взаємодоповнення одного мистецтва іншим, як свого часу писав О. Рисак, свідчить і сам феномен театру, в якому найбільш зримо проявляється ефект синтезу різних мистецтв: літератури, музики, малярства та ін. [138, с. 26]. З другої половини XIX ст. виникають різноманітні теорії театального синтезу. Певним чином їх розвивали і ними захоплювалися митці різних видів мистецтва, не лише театрали: Р. Вагнер¹, А. Аппія², Е. Жак-Далькроз³, митці угруповань «Сецесіон»⁴, А. Антуан⁵, Г. Крег⁶, П. Фор⁷, О. Скрябін⁸, В. Кандінський⁹, В. Морріс, В. Мейєрхольд¹⁰ та багато ін.. Видатний французький режисер і засновник «Театру д`Ар» Поль Фор, разом зі своїм колегою, режисером Луньє-По¹¹, ставили вистави, в яких актори грали те, що «не можливо грати на сцені» – «injouables», тобто вірші, ліричну поезію символістів – наприклад, «П'яний корабель» А. Рембо чи «Ворону» Е. По. Сценічно були втілені «Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло і «Ченчі» П. Б. Шеллі. Попередників подібного феномену в історії драми не було. В

¹ Вільгельм Ріхард Вагнер (Richard Wagner (1813 – 1883)) – нім. композитор, диригент, муз. письменник, публіцист, реформатор оперного жанру.

² Адольф Аппія (Adolphe Appia (1862–1928)) – швейц. художник і теоретик театру, один з новаторів театр. сценографії.

³ Еміль Жак-Далькроз (Emile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950), справж. ім'я Еміль Жак) – швейц. композитор і педагог, засновник системи музично-ритмічного виховання. Співпрацював з А. Аппія у театр. постановках. У сценічній дії основну роль відводив ритму, який проявляється у рухах, жестах і позах, передаючи т. ч. відчуття і переживання героя.

⁴ «Сецесіон» - назва кількох худ. об'єднань кін. XIX – поч. XX ст. в Німеччині та Австрії. Митці цих угруповань виступали проти академізму у мистецтві.

⁵ Андре Антуан (Antoine (1858 – 1943)) – фр. режисер, актор, теоретик театру. Виступав проти міщанської драматургії.

⁶ Гордон Крег (Henry E. Gordon Craig (1872 – 1966)) – англ. режисер, художник і теоретик театру. У своїх теоретичних працях виступав проти натуралізму в театрі, міщанської помпезності в оформленні вистав.

⁷ Поль Фор (Paul Faure (1872 – 1949)) – фр. поет, реформатор літератури, символіст, театральний діяч, експериментатор новітніх сценічних технік і постановок.

⁸ Олександр Скрябін (1871 – 1915) – рос. композитор, піаніст. Його музика поєднувала в собі героїку, драматизм і тонкий ліризм. Музичній мові його творів властиві ускладненість, елементи символіки.

⁹ Василь Кандінський (1866 – 1944) – рос. живописець, створив теорію підсвідомого мистецтва, яке, на його думку, повинно бути виразом «чистого духу», звільненого від матерії.

¹⁰ Всеволод Мейєрхольд (1874 – 1940) – рос. актор, режисер, активний шукач нових сценічних форм.

¹¹ Луньє-По (справж. ім'я Орельєн Марі Луньє, 1869 – 1940) фр. режисер, учень А. Антуана.

українському мистецтві подібні прагнення естетичного універсалізму відобразилися в студіях Леся Курбаса та Михайла Бойчука, які, за словами М. Євшана виходили «далеко за межі власного ремесла в сусідні й в загальноестетичну сфери [46, с. 49]». Варто згадати й експерименти англійського режисера-декоратора Гордона Крега, з винайденою ним системою ширм для «умовного театру», оскільки саме він був режисером п'єс В. Б. Єйтса, а сам драматург був великим шанувальником і прихильником ідей популярного режисера. Г. Крег – автор сенсаційної статті «Актор і супермаріонетка»¹, в якій він виклав свою теорію символічної сценографії і режисури, пропонував новий вид сценографії, який сприяв втіленню ідеї про новий синтетичний театр. Вишукана декоративність ширм, пропонована Г. Крегом, зміна їх конфігурації по мірі розвитку дії відповідала мізансцені вистави, її темпу і ритму, музичності речитативів. Контрастна гра світлотіні створювала у виставі саме такий малюнок, який створював В. Б. Єйтс у свідомості читача літературною образністю.

Експерименти Паризького Художнього театру на чолі з П. Фором, театральні іновації А. Апіа, Г. Крега, Леся Курбаса були яскравим зразком поєднання та взаємопроникнення ліричної і драматичної стихій у театральному дійстві. Відносини між мистецтвом слова й іншими видами мистецтва отримали на пограниччі XIX і XX ст. нові властивості як у літературі, так й у сценічній редакції п'єс. «Покладено край, – твердив П. Фор, – розсудливості і словесним поясненням своїх почуттів. Відійшло в минуле як «монологічне» переживання романтичного героя на сцені, так і побутові ідеологічні недомовленості драм Г. Ібсена. Театрик символів відкинув мотивування вчинків. Залишив лише їх емоційні «знаки», риторичку жесту і пози на фоні декоративного кольору, звуку і навіть запаху [Цит. за : 7, с. 51]». Яскравим прикладом, що підтверджує правомірність висловлювань експериментатора новітніх сценічних технік і постановок, є теорія синтетичного

¹ Ідеї статті висвітлені у праці Т. І. Бачеліс «Шекспір і Крег» [8].

театру Стефана Малларме², яка передбачала рівнозначне використання поезії, музики й образотворчого мистецтва для досягнення максимального впливу символістської драми. Ідеї цієї теорії втілювалися у пошуку автором образотворчих засобів і музичного ритму, які би створювали відповідний символічний план п'єси. Найповніше ці ідеї були реалізовані у драмах М. Метерлінка, в якого у використанні живописної складової його символів, яскраво виявляються малярські традиції, притаманні стилю європейської готики та раннього італійського Відродження [152; 153]. Драматурги-символісти використовували такі живописні прийоми як засіб візуального відображення поетичного слова, що в свою чергу, на їх думку, в душі і свідомості читачів (глядачів) сприяло вимальовуванню особливого «внутрішнього» конфлікту. Така живописна насиченість драм символістів вимагала й відповідного використання музичних засобів для стилістичного синтезу. Музичне звучання драми створювалося за допомогою особливої ритміки діалогів, які ніби «монологізувалися», ставали тягучими. Вони супроводжувалися такою ж плавною мімікою, жестами. Використовувалися раніше неприйнятні для драми прийоми: обірваність фрази, умовність, асоціації душевного стану героя і картин природи, які реалізувалися за допомогою паралелізмів, асонансів, значних пауз, метафоричних порівнянь, алюзій з живопису, поезії тощо [207, р. 333].

«Драматичні твори, – як наголошував В. Є. Халізов, – існують в мистецтві у двох вимірах: театральному і власне літературному [Цит. за: 79, с. 42]». Традиційно літературні критики і театрознавці розглядали драматургію, яку творили за традицією літературного символізму, з погляду її недоліків і невдач, «неспроможності» і «несценічності» у порівнянні з реалістичною драмою, хоча сучасні дослідники (Л. Дем'янівська [39], Б. Мельничук [99], А. Ткаченко [154]) на прикладах у практиці вже спростували ці оцінки,

² Про теорію синтетичного театру С. Малларме та її вплив на розвиток європейської літератури поч. XX ст., зокрема ірландської, писала Кетрін Вот [256].

твердячи, що це вже питання режисерської та акторської майстерності. Певні протиріччя проте існували в оцінці «нової» драми навіть драматургами-символістами. З одного боку помітне стрімке захоплення драмою (як стверджує А. Белий: «Драма є найвищим напруженням поетичної творчості. В ній тому відкриваються і кристалізуються остаточні цілі поезії [10, с. 153.]»), з іншого, – помітне усвідомлення недоліків і недовершеність символістської драми на сцені (М. Вороний відзначав «непевне і хистке становище, яке здобула собі символічна драма в театрі [21, с. 384]», чи знову ж у А. Белого читаємо: «Символістська драма на сцені – явище рідкісного паскудства [10, с. 163]»).

Література епохи «fin de siècle» була синтетичною, ще у 1889 році французький символіст Шарль Моріс стверджував: «вона (література – О. Б.) намагається репрезентувати цілісну людину через цілісне мистецтво. Храмом, в якому буде відбуватися таїнство релігії краси, повинен бути театр – якщо, звичайно, усе людство не буде висаджене у повітря, – тому театр належить Поетові через переваги останнього [Цит. за : 131, с. 435]». Як доречно зауважив американський дослідник Волтер Бейт, «спроба відродити драму була серцевиною романтичного напрямку», але вона «була підірвана вкоріненістю романтичної уяви в «грунті минулої поезії», що сприяло ліричному, а не драматичному вираженню [190, р. 76 – 77]». Вказівка на вкоріненість романтиків у лірику і про ліричну стихію їх творів (на це вказував і Г. Гегель [26]) є суттєвою для нашого дослідження. Адже і в епоху символізму лірика стає домінуючою як літературний рід, який має більше можливостей для вираження одночасно особистого і всезагального змісту. Обидві культурні епохи відзначені зростанням посилено рефлексивного ставлення до світу, усвідомленням порушення його цілісності, його розколу. Тому поширеним стає «входження» лірики в епос, драму, що породжує дифузю родів і жанрів, виникнення міжродових утворень, змішаних жанрів. Об'єктивність драматичного роду літератури втрачає цінність, бо трактується як властивість притаманна епосі людської «неусвідомленості» про істинний

трагічний стан людини у світі, а ліризм і суб'єктивність стають важливим стилістичним принципом драми.

Дослідники зауважують, що «ліричний первінь звільняв символістів від обов'язкового практичного досвіду, він допомагав їм форсувати дійсне заради ідеальних цінностей, які видавалися їм єдино правомірними у царині мистецького бачення [152, с. 78]». Мова про перенесення у драму розкриття всього комплексу переживань «усамітненої душі», тобто всього того, що не стосується світу безпосередньо обсервованої дійсності, а відбувається в глибині душі ліричного «я», у незбагнених душевних хвилюваннях і містичних прозріннях. На рівні поезики це розкривається у поєднанні ліричного елемента з драматичним, де лірична основа «пересилила» властивий їй суб'єктивізм, збагачуючись одночасно драматичними рисами, а драматичний первінь набув емоційної глибинності і виразності, притаманних ліриці.

Отже усі ці факти підтверджують думку, що на зламі століть митці прагнули до засадно-нового і розуміння, і зображення життя: щоб мистецтво впливало на усі рівні емоційного сприйняття глядачів, щоб апелювало до найпотемнішого, що є у людині, що всебічно озивається у ній – її душі. Прикметними ознаками нововведень у літературі того часу були і постійне використання засобів суміжних мистецтв, і урізноманітнення ритмічної структури твору, і збагачення поетичної семантики, і, головне, тонкий ліризм творів.

Як відомо, для «нової драми» стали необов'язковими єдність зовнішнього конфлікту, вольова активність героїв, перипетії дії. Всі ключові моменти дії раніше обумовлювалися зовнішніми обставинами і безпосередньо з них висновувалися. Драматурги-символісти це відкидають. Перипетії зовнішнього конфлікту вже не так цікавлять читачів і глядачів, їм вже не потрібна «інформативність», реалістична дискурсивність. Їх приваблюють містифікація, завуальованість, узагальнено-змістовна поетичність, таємничість, спричинена інтуїтивним пізнанням світу (осягнути і збагнути «світову волю» можна лише інтуїтивно – основний постулат популярної у той час філософії

А. Шопенгауера та поширеної філософської концепції Анрі Бергсона з його розумінням тривалості та інтуїції). Справжня дія символістських драм відбувається «всередині», там, що не зображається, що невидиме. Вона охоплює душу героя, сферу його ірреальних передчуттів, снів, марень, фантазій і стає, таким чином, «прихованою дією». «Мікрокосм» героя у драмі стає «макрокосмом», тобто тією «нивою», на якій і розгортається основна дія, яка відповідно до значущості драматичного завдання заступає увесь «зовнішній» світ, що цікавив драматургів раніше. Внутрішня дія була, звичайно, не інновацією символістів, вона була присутня ще в античних трагедіях і характерна для більшості драм В. Шекспіра, домінує в драмах Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Чехова, М. Горького, Б. Шоу, Б. Брехта та ін. У драмах символістів дотичність «Я» до світу, його суб'єктивне сприйняття людей і речей, явищ визначає характер розвитку дії. Важливим стає показ дисгармонійного стану людської душі, її докорінного неприйняття існуючих форм життя і прагнення іншого, істинного світу, що прозирає у видимому. В. Б. Єйтс, ведучи мову про необхідність реформи ірландського театру, висловив суть своїх ідей, які, як побачимо, підтверджують повищі узагальнення: «Потрібно спростити дію, особливо в поетичній драмі, та зрештою й у прозовій також. Слід позбутися всього, що відволікає увагу глядача від людського голосу і сильних почуттів [265, с. 47 – 48]».

Можна зробити висновок, що традиційну драму дії символісти замінюють драмою пізнання, причому актуальними для них стають як свідомі, так і підсвідомі стимули до пізнання світу людиною. С. Малларме у своїй теорії синтетичного театру твердив про необхідність «багатогранності» відображення в синтетичній драмі реального світу і світу людської душі [241]. Цей принцип «багатогранності» у зображенні людини і світу давав можливість представникам символістської драми вирішувати певні завдання: можливість введення нової системи просторово-часової організації у драматичному творі; за рахунок уведення в дію інакомовних образів і емоційно-чуттєвого переживання драматурги-символісти могли нейтралізувати ефект раціональної

поверховості, притаманного європейській «драмі дії»; характерний конфлікт ренесансної і романтичної драми символісти замінили конфліктом сутностей, першооснов, реалізованих за допомогою символу.

Головними рисами символістської драми були багаторівневість художнього простору і нова естетична організація тексту. Крім традиційного реально-подійного плану символісти вводили, надаючи їм більшого значення, асоціативно-інакомовний (напівтони, напівнатяки) та ідеальний, чи, так званий, трансцендентний. Деякі драматурги поєднували асоціативно-інакомовний та ідеальний рівні в один надреальний, наприклад М. Метерлінк, який у своїх драмах часто використовував казкові сюжети і події. Багаторівневий характер простору символістської драми вимагав відповідно й перегляду традиційної манери художньої мови. Символісти створювали такий тип діалогу персонажів, характер якого нагадує ліричний текст, що в свою чергу призводив до поєднання ліричного і драматичного та їх домінування у драмі. Російська дослідниця Н. В. Тишуніна, досліджуючи поетичний характер діалогів символістської драми, зробила висновок: «мова стає не реалістичною (тобто вона втрачає свій дискурсивний зміст), а поетичною, тобто такою, що виражає внутрішній, узагальнено-змістовний план зображеного. При цьому поняття «поетична» абсолютно не тотожне поняттю «віршована» чи «ритмізована». Поетична – це, перш за все, наповнена таким художньо-метафоричним змістом, який відразу переносить читача і глядача в інший – символічний план сприйняття того, що відбувається [153, с. 26]». Нова організація тексту давала можливість драматургам зв'язувати життєві перипетії, природу, пейзаж зі світом свідомості персонажів. Тобто при синтезі реалій зовнішнього світу з внутрішнім світом, в якому і відбувається основна дія драми, простежується естетично-філософське наповнення драми «глибинним» змістом.

Підводячи підсумки, можемо сказати, що символістська поетика шукала й знаходила невідомі раніше традиційній драмі виражальні та зображувальні можливості. Шляхи нових способів зображення та впливу символісти шукають

у посиленні сугестивної функції музичності мови, в передачі інтуїтивним шляхом делікатних зрушень людської душі (що пояснюється популярністю та уподобанням серед більшості митців філософської теорії А. Шопенгауера з її постулатами, що епіцентром людини є душа, вона зв'язує землю і Бога, і пізнати світ можна лише інтуїтивним шляхом), в поєднанні звуку, кольору та музики. Епоха порубіжжя – пора суб'єктивізму. Процес суб'єктивізації полягає у посиленні ліричного первня (ліризму) у всіх літературних родах.

Націлення О. Олеся і В. Б. Єйтса на драму було обумовлене не лише віяннями часу, а й бажанням «об'єктивізації» ліричних переживань – вочевидь, що у порівнянні з лірикою, драма має для цього більше можливостей. Драматичне, «театральне» стало для О. Олеся та В. Б. Єйтса найзручнішим способом трансформації ліричного струменя, збереження його «нерва» і водночас дієвою формою вираження епохальних конфліктів. Мабуть, важливою для поетів була внутрішня потреба віднайти гармонію особистого і всезагального. Митці прагнули знайти такі художні форми, в яких би їх ліричне «я» об'єктивувалося. Бажання виразити своє бачення світу як частину всезагального, як одну з граней об'єктивної дійсності надихнуло поетів на зайняття драматургією. Як стверджує М. Моклиця, «від порубіжжя починаючи суб'єктивність була випущена на волю і забуяла (такою ж мірою, як безмежно різні люди) розмаїттям стилів. Щойно рефлексія усвідомилася як важливий елемент процесу творчості, суб'єктивність почала об'єктивуватися у різноманітних стильових формах [102, с. 35]».

Про об'єктивізацію як про головну перевагу, яку отримують поети у драмі, пишуть самі поети-драматурги та багато дослідників. Наприклад, в антології символістського театру вказується, що В. Б. Єйтс, як й інші російські драматурги-символісти, хотів здолати іманентний суб'єктивний елемент у своїй творчості і припускав, що «це можливо здійснити через театр [239, р. 31]». Багато дослідників драматургії Олександра Олеся писали, що вона є «ліричною драматизацією», та розцінювали цей факт як негативний. Наприклад, словацький дослідник-олесезнавець Микола Неврлий

стверджував: «він (О. Олесь – О. Б.) був насамперед лірик, і лірична струна його п'єс та «етюдів» саме зашкодила його драматургії [112, с. 152]». Констатуючи тенденцію О. Олеся до ліризації драми, але вказуючи на неї як на ваду його драматичних творів, дослідники не враховували, що ця тенденція пояснюється не лише тим, що О. Олесь – поет. Слід зважити, що в першу чергу він людина з інтровертною психікою та символістським типом художнього мислення¹. Враховуючи власне театральний вимір символізму, де він виступає за докорінну реформу театру, то тут символістська драма виступає антиподом п'єс, побудованих за зразком натуралістичної драми. У період драматургічної діяльності О. Олеся особливо популярним в Європі був «театр Душі», «уяви» – на межі прози і поезії (такими були паризькі «Театр д'Ар» П. Фора, «Евр», берлінський «Камершпіле» та ін.), поетичні драми російських символістів О. Блока, Ф. Сологуба, Л. Андрєєва та ін. (у постановках В. Мейерхольда в «Театрі-студії», в театрі Комісаржевської тощо), зрозуміло, що всі нові віяння часу не могли не викликати резонанс в українському письменстві. Такі особливості символістської драми, як вишуканість поезії, різнобічність образів, сугестивність, метафоричність та різноманітність смислових виразів тощо суперечили традиційній драматичній формі і сценічному втіленню, що викликало негативну оцінку деякими дослідниками п'єс символістів, зокрема, О. Олеся.

Вичерпно пояснив своє зацікавлення драмою В. Б. Єйтс: «Дехто з моїх друзів не розуміють, чому я не задовольняюсь ліричною поезією. [...] Для мене драма, і я гадаю, що так її розуміють й інші письменники, – це пошук більш відважної енергії, більш оптимістичного прийняття того, що виростає з логіки подій, пошук чіткішої форми натомість тих форм ліричної поезії, які розмиваються душевними бажаннями і туманними жалями [255, р. 89]». У цьому висловлюванні виразно помітна суголосність з назвами перших п'єс драматурга «Країна душевних бажань» («The Land of Heart's Desire») та

¹ За словами Назара Гнатюка – укр. письм. з Праги, який знав О. Олеся, – поезія для Олександра Івановича кінчалася символістами. «Що не кажіть, а поезія не має бути тенденційна. Це була його теза [30, с. 46]».

«Тіняві («туманні» – інший можливий переклад слова «shadowy») води» («The Shadowy Waters»), що можна розцінювати як акцентування самим автором домінування ліричної стихії в його драматичних творах.

«Шлях» обох митців до драми – це пошук нової «чіткішої» форми, але, як свідчать їх творчі спроби у цьому літературному роді, цей перехід здійснювався без суттєвих змін у змісті. Зміст їх п'єс – «сповідь душі» – залишається тим самим, що і в ліриці. Хоча О. Олесь не залишив нам пояснень свого звернення і розуміння драматургії, та більшість дослідників помітили тісний зв'язок його драматичних етюдів з лірикою поета. Наприклад, П. Филипович писав, що О. Олесеві «драматичні спроби – властиво, та сама лірика, тільки інсценізована [159, с. 218]». Доречно тут згадати слова А. Анікста про те, що основи драми знаходяться не у зовнішньому світі з його масштабними проблемами, а там само, де народжується і лірика: «якщо ви шукаєте основи драми, то зверніться до людської душі. Вони знаходяться там [2, с. 230]».

Тому ми можемо з впевненістю стверджувати, що поети перенесли і продовжили розкривати в драмі теми своїх ліричних поезій, бо саме це їх хвилювало, а символістська драма з її естетичним імперативом лише давала їм більший спектр можливостей реалізації авторського задуму, тобто драма у творчості О. Олеся і В. Б. Єйтса – розширення діапазону їх поезій, але в глибшому розумінні. Драми обох драматургів звертаються до почуття, до духу, й є справжньою поезією а не, як влучно висловився П. Филипович, «сухим розумуванням» чи «дидактичними вправами» як це можна охарактеризувати твори деяких письменників (дослідник зіставляв поезію О. Олеся і Б. Грінченка), які «хоч би про що» вони писали, обов'язково будуть «доводити, аналізувати, додавати такі фрази, що розбиватимуть живе враження від твору [159, с. 215]». Тут і виявляється головна особливість світосприйняття драматургів – не раціональне, а інтуїтивне, художньо-емоційне осмислення світу. Така драма, на думку її авторів, повинна захопити своїми подіями свідомість читача (глядача), вирвати його з буденності й

піднести на висоту, звідки перед ним відкриється сенс буття. Тому український та ірландський драматурги творили драму, яка ламала бар'єри часу й місця, зображала внутрішнє, глибинне і, в якій вагомими були не подробиці, характери, а лише сила пристрасті. Найпридатнішим словесним посередником для цієї мети є саме поезія. Проте поезія, у задумі драматургів, мала бути не лише орнаментом, а поєднувати у собі дію, тему і характер.

1. 2. 2. ідейно-емоційна спрямованість прозових драм О. Олеся та В. Б. Єйтса

Драматичні твори О. Олеся та В. Б. Єйтса це ліричні драми, тобто міжродові утворення, які є наслідком процесу ліризації драми – проникнення ліричного первня в драматичний текст [87, с. 293]. Даючи таке визначення, О. Чирков також стверджував, що засадничою відміною ліричної драми від аристотелівської традиційної драматургії є те, що «функція ліричного первня полягає, перш за все, в емоційній, відверто суб'єктивованій оцінці зображуваного [87, с. 293]». Ще Гауптман твердив, що «перша сцена – це голова людини. [...] Найпримітивніша драма, яка вперше з'явилася – це розмова з собою [...]. Першоджерело драми – це я, поділене на частини [2, с. 230]». Аналіз драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса вже на початковому етапі (при спробі ієрархії персонажів) «дозволив» зробити висновок, що за своєю суттю їх драматургічні спроби є голосом одного ліричного «я», який у творах поділений на частини (голоси персонажів). В ліричних драмах О. Олеся та В. Б. Єйтса ієрархія героїв визначається їх наближенням до світу авторського «я», світу гармонії, краси, музики (непересічна особистість) чи до протилежного джерела (її антагоністи). На цю особливість драматургії поетів вказують багато дослідників. Анна Балакян пише, що драматург-символіст «вимагає певного «відсторонення» актора і сам є усіма своїми персонажами [188, р. 125]». Д. Фланнері висловлює подібну думку вже щодо драм В. Б. Єйтса: «Осередній персонаж кожної його п'єси – проекція власної особистості. [...] Майже кожен з головних героїв його п'єс, «урівноважений»

другорядним персонажем, втілює у собі другу половину дволикої особистості В. Б. Єйтса [215, р. 280 – 281]». Подібні гадки вважаємо суттєвими у контексті нашої роботи, оскільки вони вказують на важливу особливість драматичної структури п'єс митців-символістів, визначаючи її як багатолику, що є властивою прикметою сутності лірики як роду літератури. В більшості їх драм маємо не безпосередні конфлікти персонажів-антагоністів, а конфліктний, дисгармонійний стан ліричного «я». Зовнішня дія є лише тлом, своєрідним «відправним пунктом» для розкриття повноти «поступу», який зароджується і відбувається в душі героя. Постаті у драмі збільшені до «масштабів усього людства», а пристрасті, що панують у п'єсі, водночас виняткові й універсальні. Як стверджує російська дослідниця лірики В. Б. Єйтса В. С. Приходько, для ірландського митця основне завдання письменника – «розкрити те загальне життя, яким живуть усі люди в глибині їх єдиної душі [135, с. 38]». Лірика – найкраща сфера для вирішення цього завдання, оскільки вона, зі слів Л. Я. Гінзбург, «як ніякий інший (рід літератури. – О. Б.), націлена на всезагальне, на зображення духовного життя як всезагального [29. с. 10]».

Російська дослідниця творчості В. Б. Єйтса Н. Тишуніна довела, що характерною рисою символістських драм ірландського митця є «викриття прихованого за зовнішніми подіями змісту, змісту споконвічного й універсального [152, с. 77]». Проте у п'єсах українського драматурга чіткіше проявляється ідеологізація, в життєтворчих настановах символізму. «Порухи душі» героїв є їх «вчинками», внутрішня «подія», яка відбувається з ними, становить основу такої традиційної драматичної категорії як «розвиток дії». Так, наприклад, у драматичному етюді «По дорозі в Казку» О. Олесь демонструє еволюцію градаційного характеру рішучості головного героя Він. У першій картині п'єси О. Олесь подає характер героя крізь призму бачення його Юрбою: «І досі він за мамою сумує... Я чув, як раз вночі він кликав: «Мамо, мамо!»; «Він борсука злякався вчора» [117, с. 7]; «Він з посміху ніколи не виходив [с. 10]». Він постає перед читачем боязким, наче дитина емоційної природи, імпульсивності, з притаманними їй дитячою боязкістю,

безпосередністю та «добрим серцем». І, далі, автор стає щодо психології свого героя на новий шлях, даючи замість зображення його вчинків внутрішнє життя, виявлене монологом-сповіддю: « Я слабкий... Ах, я найслабший від усіх !.. ...Ет ! коли б могла ти глянуть в душу...Яке там пекло! А скільки всі оці, що завжди сплять, накидали в неї !.. О , чом я не такий міцний душею, як вони ?! У їх душа , як кремінь : б'єш крицею по ній, а з неї іскри ллються. Їм очі зав'яжи на цілий рік. Вони мовчатимуть, аби їм хліб було дістати можна вільною рукою. Удар їх батоном, вони не закричать від гніву. В очі плюнь і дай їм шеляг, вони тобі устами припадуть до рук... Вони міцні, душа їх – кремінь, а я слабкий. Мене стрілою ране навіть погляд злий ...[с. 8 – 9]». Зрозуміло, що в душі у Нього відбувається велика боротьба, що наочно показує наростання й розвиток дії. Поступово Олесів герой «виростає» зі сприйняття його Юрбою як дитини до рівня «Він-ватажок». У пошуку системи онтологічних координат Він присвячує свої духовні поривання до віднайдення «тропи з цього страшного лісу, де вічна ніч стоїть», дороги до «Казки». Поштовхом до еволюції героя, «росту його душі» було усвідомлювання того, як він втрачає надію не стільки на взаємний характер почуттів, скільки на здатність відчуття людської гідності. Він прагнув вирватися з обмеженості світогляду Юрби, якій «не дивиться... грізно в очі «завтра». Наїлись хліба, ну, і досить [с. 9]». Навіть кохана дотримувалася принципу «достатку». Полемізуючи з Ним про сенс життя, вона обмежує його такими «життєважливими» чинниками як «ситість» і «тепло». Їй не потрібний «лет у небі», головне аби була хата, де тепло, тихо, «громи там не гримлять і блискавки не палять [с. 8]». Вже в кінці першої дії Він постав у новому світлі, поетичний портрет якого, що притаманно для О. Олеся, базуються на порівняннях: «...у його очі блискають, неначе в вовка. Якою міццю дихають слова». Таке ж сміливе й самоусвідомлення героя: «Хай грім мене ударе, я впаду без крику, хай ляжуть на тропі, я перейду по їхніх спинах. Я не боюсь нічого... Згоріть в житті - єдине щастя [с. 15, 20]».

Проте у фіналі п'єси Він знову постає розгубленим, невпевненим, з атрофованою самооцінкою: «Невже б то я, слабкий, найслабший від усіх, міг

повести усю юрбу із лісу? ... Не вірю я. Це сон усе!.. Не знаю, може, і не сон, а тільки я слабий...найслабший... [с. 26]». На перший погляд, розгубленість та невпевненість головного героя у кінці п'єси пояснюється психологічним комплексом слабкості, який певною мірою спричиняє потребу втішання та підтримки жінки, моральної підтримки Юрби: «...коли я весь в крові і ранах, – ви смієтесь! Брати! У мене сльози [с. 27]». Зрозуміло, що за зовнішньою видимістю, через психологію виразної індивідуальності прочитуються проблеми соціальні, філософські: месія і народ, високість духу героя-одинака і приземленість устремлінь юрби, та враховуючи поетику символізму, головне, на нашу думку, на що акцентує увагу автор, – це фатальні розбіжності, що виникають із пошуками свого унікального, неповторного «Я». «Ріст душі» головного героя – це утвердження автором позиції, що самовизначення особистості є сенсом та найбільшою цінністю життя. Адже сюжетна побудова етюд, яка сконденсована не на показі дії з різноманітними перипетіями (подорожі до Казки), а на простеженні еволюції свідомості головного героя та Юрби разом з ним і драматична інтрига (зневіра героя та натопту у своїх силах та спроможності віднайти Казку вже на її порозі) важливі в О. Олеса як каталізатор головної ідеї твору – Казка існує, але досягти її в реальному житті неможливо, особливо, не знайшовши гармонії у власній душі.

Істинний зміст подій, що відбуваються у драмі, – це шлях до абсолютної духовності; через тиск зовнішнього, земного життя – до довершеного життя «в духові». Одночасно це й неминуха зустріч зі світовим Хаосом і хаосом власної душі, шлях через «горловину протиріч», які вистерігають душу в спокусах і випробуваннях. Не заперечуючи тверджень тих дослідників, які вбачали ключовим для О. Олеса етичний (гуманістичний) аспект цієї п'єси, а не естетичний, поділяючи думку М. Шаповала (М. Сріблянського) та інших літературознавців, які вважали, що «за всіма прикметними рисами герой абсорбує в собі риси як романтичного образу, так і ознаки персонажа

символістського твору¹ [42, с. 152]», однак, пристаємо до думки А. Василько (А. Ніковського), що традиційні романтичні сюжети, такі, як «герой-натовп», все ж ставали основою, тлом для вираження символістських ідей [Цит. за: 159, с. 207]. Наразі акцентується давня зацікавленість людства подібною темою й свідоме «обігрування» автором її у відповідності з новою європейською літературною традицією. О. Олесь, зберігаючи романтичну структуру драми (уславлення героїзму сильної особистості), в своїй п'єсі по-новому осмислює проблему драматичного характеру і саму концепцію людської особистості. Як зауважує М. Моклиця, «символіст – той же романтик, але з іншою мірою самоусвідомлення. Він уже не проливає сльози, коли йому сумно, ... а опосередковує себе, спостерігаючи за собою одним оком та з відчутною долею іронії узагальнюючи [96, с. 38]». На нашу думку, О. Олесь пропонує у формі символістської драматургії заперечення ідеї жертвовності «по дорозі» в світле майбутнє. За О. Олесем, Казка — не для всіх. Принаймні не для тієї жорстокої та темної юрби, що постає як об'єкт активності героя. Варто зауважити, що вагання Олесевого героя, притаманні українській інтелігенції в час революційних випробувань, літературним прототипом якої є Він, і, власне, є виявом авторських світоглядних поглядів. Як влучно зауважив Є. Яковлев, «...процес створення художнього образу є органічним поєднанням усіх рівнів духовного життя митця [182, с. 68]». О. Олесь ніколи не був прихильником кардинальних, революційних дій і досить влучно охарактеризував миролюбний характер і світогляд поета М. Жулинський: «Його (О. Олесь. – О. Б.) лякала неконтрольована стихія революційних припливів і відливів, він вважав, що не варто свавільно експериментувати над живим народним організмом, [...] що треба уважніше придивлятися до процесів, не поспішати, бо в цьому заплутаному лабіринті, яким є політика, мало кому вдається правильно зорієнтуватися, тим більше – вести за собою народні маси [53, с.

¹ Таку думку висловлювали більшість дослідників: М. Зеров [60], М. Неврлий [103], Р. Радишевський [137], С. Хороб [165] тощо.

71]». Тому Олесів герой – не революційний борець, як герої Лесі Українки чи І. Франка. Фанатизм жертви О. Олесь розумів як насильство.

Традиційному для романтичних творів конфлікту драматург надає нового наповнення. Помітно, що навіть різниця між героями «романтичного» типу першої і другої половини XIX ст. кардинальна. Ще Леся Українка говорила про нове наповнення цього традиційного конфлікту: «Старий романтизм намагався звільнити особистість, – але лише виняткову, героїчну, – від натовпу [...] новоромантизм прагне звільнити особистість у самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість знаходити собі подібних чи, якщо вона виняткова і при цьому активна, дати їй можливість вивисувати до свого рівня інших, а не падати до їх рівня, не бути в альтернативі вічної моральної самотності чи моральної казарми [156, с. 237]». Все більшої сили набирає у другій половині XIX ст. «мистецький шарм» [55, с. 352]. Світ драми О. Олесь стає конкретнішим, увиразненим середовищем, якому хоч і протистоїть герой, але водночас є його часткою, вихідцем з неї. Наприкінці XIX ст. вже неможливе було створення героя «нізвідки». Тому в драмі О. Олесь Юрба, яка на початку п'єси не диференціюється (крім головних героїв *Він і Дівчина*), є одноликою і репліки людей не мають визначення особи, але паралельно із самоусвідомленням головного героя еволюціонує, «виростає» і Юрба. Поступово з'являються *Молоді голоси*, *Дівочі голоси*, далі – *Жінка*, яка по дорозі в казку втратила дитину, *Перший юнак*, *Другий*, що свідчить про пробудження народу під впливом його ідей. Хоча О. Олесь надає значення зображенню характерів інших персонажів лише у тій мірі, скільки цього вимагає розкриття суттєвого у головному героєві, але домінуючий і периферійні характери уже виразніше окреслюються шляхом «індивідуалізації»¹, «виокремленням» людей з натовпу, навіть нехай з однією метою: оточення грає, короля, як твердить відома театральна приказка [87, с. 294]. В силу поступової зневіри поводири зневірюється і Юрба: вона знову

¹ Таку думку висловлював і А. Василько, стверджуючи, що у порівнянні з героями Л. Андрєєва, «натомість головний герой О. Олесь і окремі постаті серед сірої юрби індивідуалізовані» [Цит. за: 174, с. 102].

«стає сірою», що підкреслює сам автор драми словом «знов» у ремарці: «впливають знов страшні обличчя [с. 27]». Якщо значні твори періоду романтизму будувалися навколо однієї, головної індивідуальності, то наприкінці століття інтенсивно посилюються відосередні тенденції. Літературознавці, які заперечували приналежність О. Олеся до символізму, чи вважали, що «його символіка закінчується алегоріями»,² виходили з позицій не естетичного, а ідеологічного трактування. Погляд на людину і суспільство крізь призму естетики, а не етики, «стимульований ірраціоналізмом гносеології, ніцшеанським волюнтаризмом і культом мистецтва – нової релігії, визначив спектр пошуків більшості європейських символістів [168]». Як мовилося вище, зміна мистецько-пізнавальних орієнтирів була результатом глибинних і довготривалих процесів. Споконвіку людство намагалося пізнати таємниці Космосу, раціонально пояснити світ, гармонізувати стосунки Людини і Природи. В цьому напрямку рухався й О. Олень, не пориваючи круто з традиціями, все ж змінюючи їх, вносячи щось своє і сучасне. Та в епоху «fin de siècle» (кінця віку) ідея тотальної непізнаності сенсу буття, на думку В. Хорольського, обумовила філософію символізму. Символізм, як і естетизм, був конструктивною формою світобудови, не лише напрямом культурного розвитку, тому став естетичним викликом диктатурі дійсності.

Подібні перетворення з пасивних мрійників у справжніх лідерів, вчинки і переживання яких є наслідком внутрішньої боротьби зі спокусами власного «я», «прив'язаного» до реального світу, відбуваються і з героями драм ірландського митця. Концепція героя В. Б. Єйтса впливає з його розуміння трагічного. Трагедія людини, на думку поета, – у боротьбі проти встановленої системи світового устрою і приреченість його у цій боротьбі. Устрій, проти якого повстає герой В. Б. Єйтса, – це система буденного існування, яка метафорично демонструється через життєвий кодекс моральних антагоністів головного героя.

² Див. праці: В. Яременко [183], С. Павличко [127].

Величний духовний потяг, як й Олесів герой Він з драми «По дорозі в казку», відчуває й герой В. Б. Єйтса Майкл з п'єси «Катлін-ні-Гуліган» («Cathleen ni Houlihan»). Він готовий йти на смерть і ладен на лицарський вчинок, шляхетність його прагнень протистоїть примітивній життєвій мудрості його рідних та їх філістерським уявленням про достаток і життя без горя і злиднів. П'єси обох митців споріднює не лише спільний конфлікт між людиною і оточенням, а й багато інших моментів. Жодна інша п'єса у двох драматургів не була настільки «популярна» в суспільних колах і не викликала такого зацікавлення критиків як «По дорозі в казку» О. Олеся та «Катлін-ні-Гуліган» В. Б. Єйтса.

П'єса останнього мала велике літературне і політичне значення, адже вона стала початком сучасної ірландської драматургії і досі залишається символом вільнолюбного духу Ірландії. Як й у випадку О. Олеся, п'єса В. Б. Єйтса теж викликала неоднозначний резонанс у колі критиків. Одні захоплювалися її патріотичним духом, інші називали її слабкою і незначною, стверджували що це і не п'єса взагалі, а «просто акровірш [251, р. 308]». Та головне, що зближує названі п'єси українського та ірландського митців – це мета драматургів: показати «еволюцію душі» героя (у п'єсі В. Б. Єйтса – Майкла), становлення і розвитку особистості, досягнення повноти і цілісності буття. Центральним персонажем драми «Катлін-ні-Гуліган» є легендарний образ Катлін, який ніби живе в серці кожного ірландця. Катлін – це візуальне довершене втілення національного міфу, це існуюча в позачасовій реальності Ірландія-легенда, яка живе у серцях героїв п'єси і народних переказах. Звернення до неї – це водночас перетворення реальності і переродження людей, які живуть у реальному світі, це своєрідний заклик до самих себе. Таким втілив В. Б. Єйтс образ Катлін-ні-Гуліган у своїй п'єсі, що був задуманим автором як національний символ. П'єса В. Б. Єйтса є більш реалістичною ніж драма О. Олеся «По дорозі в казку», оскільки в ірландського драматурга хоч і в поетичному та фольклорному дусі але трактується

достовірна історична подія. Навіть містичний образ Катлін у драмі В. Б. Сйтса невід'ємний від подальших історичних реалій з життя Ірландії. Унікальність взаємодії реального і надреального (адже Катлін не є природною істотою) світів у драмі доповнюється згадкою конкретних географічних місць (поселення Кіллала у графстві Мейо), історичних дат (1798 рік), прізвищ людей (сім'я Гілейн), історичних осіб (О`Донел¹, О`Саліван², Браєн³) та поєднанням зображення «внутрішньої драми» з відвертим закликом до боротьби за батьківщину. Водночас з реальним часом та історично-політичною проблематикою В. Б. Сйтс поєднував і символістську техніку образотворення, художні засоби, й ідеї синтетичної драми. Структурно, в плані «багатогранності» простору, в зображенні драми душевних перетворень, п'єса «Катлін-ні-Гуліган» витримана в традиціях символістської драми. Створюючи атмосферу таємничості та очікування (в реально-подійному плані п'єси зображено приготування до весілля Майкла і Делії), автор нагнітав її уведенням невідомої сили (з'являється загадковий, незрозумілий образ Катлін), яка руйнує передсвяткову ідилію. Катлін з'являється раптово, але її з'ява підготовлена різноманітними знаками, провісниками долі, які проникають у реальний світ. Дивні звуки, що непокоять душу, постійний галас, радісні вигуки людей надають п'єсі емоційно-звукового наповнення і сугестують відчуття тривоги, занепокоєння, очікування чогось невідомого, незрозумілого. Подія, що наближається, ще не відбулася, але очікувана – тому Майкл, як чутлива душа, переживає її як випробування, як вибір. Але нічого дивного не відбувається, крім того, що усі бачать стару жінку. Коли Катлін увіходить у дім сім'ї Майкла, де усі заклопотані: наречений, і особливо його батько, зайняті підрахунком грошей, які син отримає як придане нареченої, відбувається зіткнення двох світів, але ця боротьба відбувається у глибині

¹ Г'ю Роу О`Донел (бл. 1571 – 1602), як пояснюють С. Павличко та О. Мокро вольський [47, с. 616], утік з дублінської в'язниці й заволодів Коннахтом; отруєний в Іспанії.

² Донал О`Саліван Бер (1560 – 1618) прийняв іспанську залогоу в Данбойському замку 1601 р.; загинув у Іспанії.

³ Браєн Бору (926 – 1014) – великий король Ірландії, загинув у звитяжній битві з данами при Клонтарфі, 1014 р.

душі героя. Катлін – стара жінка, в довгій чорній одежі, звертається до Майкла, повідомляє про висадку французів (Наполеон обіцяв допомогу ірландцям у боротьбі з колонізатором – Англією) і закликає боротися за свободу Ірландії. Без символічної, надреальної сили, яка активізує Майкла, і носієм якої є Катлін, увесь сенс його поривань, сподівань і офірувань позбавлений єдності. Майкл робить свідомий трагічний вибір – він покидає кохану і слідує за Катлін, і як у драмі О. Олеся, довкілля, юрба не здатні зрозуміти, що ж відбувається. Спокуса їх душ примітивними інстинктами органічно поєднується з їх власною «вузькозорістю» і «глухотою», тому вони не чують ні власного голосу душі, ні символічного, ні страшної суті розв'язки. На всі здивовані питання рідних Майкла відповідає брат героя, наймолодший у сім'ї, чия душа ще чиста і спроможна бачити істинне: «старої жінки не бачив, але бачив молоду дівчину, й вона ступала, мов королева!» [41, с. 289].

За тематикою і стилем п'єса В. Б. Єйтса «Катлін-ні-Гуліган» типологічно перегукується з драматичним етюдом О. Олеся «По дорозі в казку». В п'єсах обох драматургів персонажі поділяються на сумірні групи: філістери, які живуть у світі сірої буденності, самотня обрана особистість (Майкл, Він) і своєрідний носій вищих цілей, який встановлює зв'язок з символічним планом буття (Катлін і Хлопчик з країни Казки). Обидва драматурги намагалися у цих п'єсах показати, як розгортається у людській душі вічна боротьба двох основ – земної, буденної, життєвої та вищої, божественної, духовної і як у цій боротьбі визріває здатність людини зробити необхідний вибір.

Групу п'єс з більш реалістичним підґрунтям в О. Олеся продовжує драма «Хам», герої якої розв'язують такі ж проблеми, що і герой Він з драми «По дорозі в казку». Як і в попередній драмі, буденність і жорстока дійсність земного світу виступають контрастом до «вершин гір», на які повинна піднятися головна героїня драми – Сліпа, яку з низин на вершини гір хоче вивести Лицар. Образ Сліпої у п'єсі О. Олеся (як це уже визначив Р. Радишевський [137, с. 28]) як і образ Катлін у драмі В. Б. Єйтса «Катлін-ні-Гуліган» є символом батьківщини, рідної України. Стилістичні нововведення у

драмі О. Олеся не змінюють внутрішній сюжет п'єси. З огляду на те, що «Хам» – це п'єса на 4 дії, змінюється лише масштаб подій та їх антураж, у порівнянні з п'єсою «По дорозі в казку». Можна сказати, що з висоти поетичних міркувань О. Олесь спускається на землю. Крім символічних образів Хама, який уособлює «низинне» життя з усіма його ганебними проявами, Лицаря і Сліпої та самого конфлікту зовнішніх і внутрішніх форм життя, та уведенням у сюжетну лінію, як влучно зауважила Л. Мороз, «сатирично-шаржової сцени засідання «добродійного» товариства» [108, с. 104]» твір має більш реалістичний характер. Типологічна схожість Олесевої драми з п'єсою В. Б. Єйтса «Катлін-ні-Гуліган» простежується і в унікальному поєднанні авторами реального і надреального, символічного світів. Образи останнього спрямовують (сугерують) читача не просто до вищої реальності, а до повернення у світ людської пам'яті, пам'яті роду, в минуле, яке живе й у теперішньому як частина Великої Пам'яті. У розумінні символістів цей світ Великої Пам'яті й є перевтілена реальність, світ трансцендентних універсалій, в якому немає нічого тимчасового, а є лише вічне. Недаремно Лицар у драмі О. Олеся як індивідуалізований персонаж є символом нескореного, волелюбного духу України, а як універсальний – символ вічної пам'яті роду. Він заявляє: «Я житиму, я буду вічно жити. Долина – смерть моя. Я буду скрізь ходити із кропилом в руках... і кожному вдихну свій дух. І тут де ти стоїш, колись ітимуть мільйони [с. 270]». Аналогічну думку висловлює В. Б. Єйтс устами своєї героїні Катлін, яка неодноразово повторює віршовані рядки (драма написана прозовою мовою) як пророцтво про тих, хто бореться за неї:

Про них пам'ятатимуть вічно,
 Вони житимуть вічно,
 Вони говоритимуть вічно,
 Люди їх чутимуть вічно [41, с. 287].

Аналізуючи літературу рубежу XIX – XX століть, дослідники неодноразово вели мову про неоднозначність її сецесійного стилю, тобто

поєднання у ній різних художніх стилів, напрямків: елементів романтизму, натуралізму, неоромантизму, неокласицизму, імпресіонізму. Тому у таких драмах О. Олеся, як «По дорозі в казку», «Хам» та «Катлін-ні-Гуліган» В. Б. Єйтса, драматурги абсорбують як риси романтичного, реалістичного, так і символістського стилів. Дотримуючись канонів структури та образної організації символістської п'єси (поєднання реального і трансцендентного світів, уведення типологічно схожих образів символів), драматурги перемістили акценти з подій зовнішнього світу на пізнання людської душі і головним сенсом їх драм стало розкриття самоцінності людини, проте, їх герої не впадають у містику, що надавало п'єсам реалістичного характеру і наближало авторів до позитивістського світогляду. Тому повернення головного героя у світ своєї душі у п'єсах обох поетів нерозривно зв'язане з вибором, який змушує персонажа до здійснення геройського вчинку. Таким чином, внутрішня драма в душі героя спричинює драму духу, що кидає виклик, тобто трагедію героя. Драматурги у згаданих п'єсах піднімали цілий ряд проблем мистецтва (кохання, патріотизму, віри), але заради однієї мети – показати перемогу всього «духовного» над практицизмом і меркантильністю їх доби. Наступні драматичні твори О. Олеся і В. Б. Єйтса носять більш виразний символістський характер.

Боротьбу між життям і смертю, ідеальним і матеріальним веде героїня В. Б. Єйтса Катлін з п'єси «Графиня Катлін» («The Countess Cathleen»). Сюжет драми автор узяв з ірландської легенди, перекладеної французькою мовою, в якій розповідалося про жінку, яка продала свою душу дияволу заради спасіння своїх селян від голоду. Ціною своєї душі вона хоче викупити їх душі, які вони продали за хліб. Якщо у французькому перекладі основний конфлікт – між силами добра і зла, то у п'єсі В. Б. Єйтса основна боротьба іде не за спасіння душі Катлін, а в душі графині. Катлін самотня у світі, у неї немає друзів, вона змушена зробити вибір між власним життям і служінням людям та Богові. Самотність душі графині, її тендітність і духовне багатство, служіння інтересам людей – усі ці риси героїні чіткіше окреслені й індивідуалізовані

драматургом, ніж у попередній драмі «Катлін-ні-Гуліган». Сюжет легенди, характерність образу давав можливість В. Б. Єйтсу показати чутливу душу героїні. В своїй голові вона «чує стогін голодного натовпу і вдень, і вночі [251, 218]*». Графиня не схожа на доккілля, бо вони всі типові у своїх помислах, категоріях імперативу, абсолюту. Красива і багата жінка постійно відчуває якесь внутрішнє занепокоєння. Її заворює і приваблює світ стародавніх королів і героїв, про який їй розповідає бард Аліль, і це викликає в її серці неусвідомлене прагнення вирватися з емпіричного світу, знайти вихід тому духовному багатству, яке є незрозумілим, неприйнятним для реального світу. Країна фей, героїчне минуле – це символічно виражений рушій, прихована сила, яка розтривожує, манить душу героїні. Сам автор вважав п'єсу слабкою у побудові, зауважував статичність головної героїні: ніяких змін не відбувається з Катлін після продажу душі демонам, настрої п'єси значно домінував над драматичною дією. Жертовність і доброта графині подані у п'єсі як факти, що нічим не мотивуються і в подальшому не змінюються. Тому В. Б. Єйтс переробляв драму, посиливши символічний план життя героїні, поглиблюючи сцени її «внутрішнього життя»: з'явилися у п'єсі важливі епізоди, навіяні поезією збірки «Троянда», як наприклад, пісня служниці Оони про стародавніх воїнів і фей, яка спонукає графиню втекти у країну фей; новий текст твору автор надрукував у 1895 році у збірці «Поезія» («Poems»). Пізніше з'явилися ще чотири редакції цієї п'єси, а вже кінцевий її варіант був виданий у збірці «П'єси і полеміка» («Plays and Controversies») 1923 року [265]. В одному з перероблених варіантів графиня після подорожування повертається в оточенні музикантів і поета Аліля (як стверджує сама Катлін: його творча душа «бачить те, що іншим недоступно» [251, р.220]*»), насолоджуючись їх музикою і солодким співом, пояснює: *«Мені наказали тікати від жахів сучасності / І відволіктися від моїх думок, бо інакше / Я зачахну, зйду в могилу [251, р. 219]*»*. Конфлікт цієї п'єси В. Б. Єйтса виходить за рамки системи християнсько-католицької етики (як у першоджерелі – легенді): правомірність угоди з дияволом заради високої моральної цілі – спасіння людей. Він

заяложений у самій героїні – графині Катлін і полягає у протиріччі між бажанням втечі від злободенних турбот життя, з його голодом і людськими стражданнями, у світ поетичних мрій і язичницьких легенд. У цьому конфлікті полягає вибір, що постає перед героїнею – її обов'язок моральної відповідальності за долю свого народу. Істинне життя душі, на думку В. Б. Сйтса, починається не просто з відчуття пустоти і холоду навколишнього світу, але з їх усвідомлення героєм.

Такою ж самотньою почуває себе Жінка, головна героїня драматичного етюд О. Олеся «На свій шлях». Уся увага автора сконцентровується в цій п'єсі на психологічній концепції, а зовнішні обставини, побутові ознаки відсуваються на другий план. Відповідно змінюється й побудова п'єси: відсутні у драмі певні реальні події, повідомлення про минуле героїв чи вказівки про риси характеру героїв – все це побіжно штрихується у діалозі. Еволюція свідомості, віднаходження власного «я» героїні відбувається на рівні самопостереження, самопізнання. Самоусвідомлення духовної смерті – «внутрішній» психологічний конфлікт драматичного етюд. Перед читачами – глядачами відбувається духовне прозріння людини. Всі художні елементи, за допомогою яких творить О. Олесь образ головної героїні, – лексика, ритм мови, інтонаційний лад діалогу, дуже характерні. Повільно, ніби вперше посправжньому усвідомлюючи все своє життя в психологічній залежності від чоловіка, але поступово з усе сильнішою внутрішньою експресією розкривається перед глядачами Жінка з її почуттями і поглядами. Але у цьому творі еволюцію поглядів О. Олеся показує у зворотному процесі, тобто дедуктивним методом. На початку етюд Жінка постає вже на завершальному етапі вивільнення душі та самопізнання, коли душа її «розриває пута» буденної свідомості, «виринається з-під гніту» умовностей, зовнішніх норм, загальноприйнятих поглядів, що пригнічують її. Таке вивищення душі стає одночасно руйнуванням сім'ї, що власне є зовнішньою дією. Жінка вимушена розлучитися, щоб «розкувати душу». Усвідомлення втрати власної індивідуальності сприймається героїнею як крок до віднаходження себе, яка

розчинилась у чоловікові. Рятуючись тим самим від перспективи бути у довічній духовній самотності чи духовній темниці, жінка зважується на «пошуки себе колишньої». «В мені, здається, не лишилося свого нічого...Колись в мені своє щось мучилось, жило, боролось – тепер воно окам'яніло [I, с. 123]» – заявляє героїня. Авторитет Чоловіка, його владича природа не лише призводить до розпаду сім'ї, а й «вбиває» живу, чисту душу.

Висхідний шлях до істинного життя, який пропонують український та ірландський драматурги своїм героям – страдницький, пов'язаний з різноманітними втратами, жертвами, – та відмовитися від цього сходження означає відмовитися від себе самого.

«Ріст душі», звільнення від підпорядкування свого життя буденному, інертному плину переживають багато героїв драм В. Б. Єйтса та О. Олеся. «Конфліктом» їх життя стає відчуття неістинності власного існування і поступ до вічного, безсмертного. Вони усвідомлюють, що досягти мети можна лише відкинувши усе земне. Драматурги, таким чином, втілюють думку, що злиття з ідеалом, повернення до свого первинного, суголосного з повноцінністю буття стану, можливе лише за умови зречення всього земного, що сковує дух. Символістська ідея шляху сходження-вивищення, відгуку на бичування власного духу і рух назустріч йому є чи не найголовнішою ідейною настановою драматургів-символістів, спільною в О. Олеся і В. Б. Єйтса, та одним з способів прояву їх ліричної свідомості, який і тут помітний в зображенні радше внутрішніх, невидимих світів свідомості, ніж зовнішнього відносно автора світу.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що трагічний герой О. Олеся та В. Б. Єйтса – людина шляхетна, активна, діюча в таких ситуаціях, де вона викликає захоплення і страх своїм наполегливим прямуванням до своєї високої цілі. У цю героїчну внутрішню боротьбу людину залучає боротьба між ідеальним і матеріальним. Тобто йде боротьба між двома конфронтуючими світами, шляхами життя і т.д. Двох шляхів не існує, герой вибирає лише один, другий відкидається повністю. А той факт, що переживання героя «зодягнені»

у форму поетичного почуття, величної риторики, лише підсилює трагізм зображеного. Такі герої О. Олеся і В. Б. Єйтса.

Такими є і герої драматичного етюдю «Танець життя» О. Олеся. Критики неодноразово писали про вплив М. Метерлінка на драматургічну творчість О. Олеся. Микола Вороний виводив ідею цього драматичного твору О. Олеся із «Сліпців» Метерлінка: останній уявляв людство в образі сліпих, а О. Олесю, слідуючи його ідеї, проголошував, що все людство – «обридливі, горбаті потвори, ідіоти, їх життя, немов жахливе снище, повне зневіри й розпуки, завершується божевільним танком [137, с. 39]». Нам видається слушним висновок М. Вороного, особливо, коли підтвердження заявленої О. Олесем ідеї у творі кореспондуються зі словами М. Метерлінка, висловлених ним у філософській праці «Скарб упокорених»: «Потрібно, щоб кожна людина знайшла для себе особисту спроможність жити вищим життям серед безпретензійної [...] дійсності кожного дня [57, с. 191]». Саме таку спроможність жити у жорстокому щодо них світі шукають герої Олесєвого етюдю «Танець життя» – чотири брати-горбані та їх горбата сестра надзвичайної краси. Зовнішнє каліцтво родини різко контрастує з духовним, творчим обдаруванням майже кожного з членів сім'ї. Ця п'єса О. Олеся демонструє відхід драматурга від романтичного індивідуалізму у більш філософський бік. Сюжет твору, розвиток інтриги вибудовуються на проблемі спадковості, яка у зв'язку з новими науковими відкриттями в галузі генетики і психіатрії хвилювала не лише вчених, а й письменників (Е. Золя, Г. Ібсена, Г. Гауптмана, І. Франка, В. Винниченка), а також і О. Олеся.

Хоча автор гранично індивідуалізує ідеї і почуття героїв, намагаючись показати їх боротьбу з долею, і хоча герої повстають проти суспільних поглядів, їх бунт має позачасовий характер і не пов'язаний з якимось конкретним суспільством. Фатум, що висить над родиною, який є причиною фізичного каліцтва героїв, створює нагнітаючий, страхітливий настрій, відчуття тривоги, передчуття трагічної розв'язки, що було особливо притаманно стилю М. Метерлінка. Головне джерело драматизму в п'єсі

полягає не у вираженій боротьбі із суспільними догмами чи фатумом, а в особистому невдоволенні життям, однаковою мірою, хоча і по-різному, пережитому всіма членами родини. Внутрішні переживання братів, яким каліцтво не дає можливості жити повноцінним (у людському розумінні) життям, позбавило їх можливості бути коханими, як і їх сестру (її врода зачаровувала багатьох, доки вони не бачили її горба, лише варто було людям побачити його – враз з «огидливістю... одверталися від неї [с. 111]»), підсилені очікуванням народження ще одного члена сім'ї – каліки чи здорової дитини?! Тобто ця зовнішня подія – народження дитини матір'ю – стає провідником до внутрішнього життя героїв, а їх зовнішня статичність компенсується надзвичайно емоційними діалогами та мученицьким зітханням та мовчанням, повного «надлюдського екстазу» батька. Діалоги братів – уявний діалог з фатумом. Емоційна напруга постійно зростає з усвідомленням трагічної сутності буття людини і цей трагізм просторово розростається і страшною силою тисне на людину. Вивільненням героїв з цієї задушливої атмосфери стає божевільний танок, внаслідок якого гине батько, не витримуючи трагедії своєї родини. Утвердження автором духовного піднесення людини у стражданні є характерним виявом символістського мотиву потворності, трагічності життя. Прикметно, що божевільня братів, яке символізує фатальну приреченість духовної сутності в умовах тріумфу міщучької, безплідної дійсності, не завершує конфлікт драми. Домінантою стає саме їх божевільний танок, в якому синтезується пристрасний емоційний заряд, що, в свою чергу, спровокував й смерть батька родини. Фінал п'єси не вирішує конфлікту. Вирішення конфлікту, тобто результат боротьби героїв з догмами суспільства, можливий лише поза рамками твору: читач повинен сам дійти до цього фіналу. Ця риса поетики «нової драми» називається «відкритим фіналом».

Сумарно проблематику драматургії О. Олесь та В. Б. Єйтса можна описати як конфлікт зовнішніх і внутрішніх форм життя, мрії і реальності, свідомого і несвідомого, волі і неволі, «життя» і «сну». Попри намагання героїв мобілізувати всі свої фізичні та духовні сили в боротьбі за право бути

повноцінною особистістю характерними були, зрозуміло, і втеча від дійсності у світ непізнано-прекрасного. Саме тому дія у п'єсах обох драматургів часто відбувається на межі реальної дійсності і сну, де сон і дійсність дивно переплутувалися. Ф. Ніцше стверджував, що «вища правда, досконалість цих станів (сновидінь – О. Б.) протилежна до лише частково зрозумілої денної дійсності», а «глибоке усвідомлення оздоровлювальної та допоміжної природи сну й сновидіння», на думку філософа, притаманне для митців, «завдяки яким життя є можливим і прекрасним [115, с. 56]». Так, наприклад, головний герой драматичного етюдю «По дорозі в Казку» Він, у момент сумнівів і зневіри, не розуміє в якому він вимірі: «Мені здалось, що я лежу і сплю, мені ж якийсь солодкий сниться сон. І ось тепер, і ось тепер мені усе єдиним сном здається». Коли ж він усвідомлює, що все відбувається наяву, Він би хотів, мабуть, щоб все, дійсно, було сном «солодким», в якому він сильний, впевнений і щасливий: «Це сон усе!...(Тиша). Не знаю, може, і не сон, а тільки я слабкий... [с. 26]». У стані напівсну перебуває головна героїня В. Б. Єйтса графиня Катлін з однойменної п'єси, яка чує і бачить істот з «країни фей». Традицію побудови сюжету на основі сновидіння О. Олесь та В. Б. Єйтс перейняли від романтиків, які величезного значення надавали сну, наділяючи його глибшим змістом, ніж саму реальність, вважали правдивішим за неї. Сон дозволяє людині вирватися з буденності та піднятися до вищої духовності. Сон виправдовує будь-яке часово-просторове переміщення і метаморфози.

Ідея двох світів, що протиставляє скорботне — тут і прекрасне — там, святість возвеличених неземних ідеалів, розрив із сірим навколишнім життям, культ краси, індивідуалізм, сповідальність притаманна усім творам літературного символізму. Ця ідея своїми витокami сягає часів і вчення Платона (платонізм і неоплатонізм стали одним з джерел філософії символізму), втілена В. Б. Єйтсом та О. Олесем у всіх їх драмах і трансформована поетами у головній ідеї усієї їх драматургічної творчості — духовного Поступу, разом з акцентуванням різноманітних аспектів самого поняття «духовного поступу»: пошук мудрості, поривання до істини,

визначене ставлення до буденності життя, сумніви в істинності визначеного шляху тощо. Платонівська ідея дуальності світу: світу речей і світу ідей, тісно пов'язана з думками митців-символістів про реінкарнацію Душі. Перебуваючи у полоні смертного тіла, душа людини палко жадає повернутися навідворіт, щоб знову возз'єднатися з єдиною мудрістю буття і таким чином зцілити душу [130, с. 100].

Зауважимо також, що ідея мандрів, чи «поступу душі», є центральною у філософській праці В. Б. Єйтса «Візія» («A Vision») [248]. У своєму есе «Ірландія і мистецтво» («Ireland and the Arts») (1901) В. Б. Єйтс писав про завдання митця: «він повинен зробити так, щоб його робота стала часткою його мандрів до краси та істини [264, р. 207]». Тому усі герої драм і В. Б. Єйтса, й О. Олеся відчувають різке протиріччя між світом істинним (світ краси, Казки, язичницький світ фей, в якому людина колись жила в гармонії з природою, «духом») і світом неістинним, тобто земним, з його матеріальними цінностями і радостями, й намагаються втекти, вирватися з «духовно збіднілого» світу реальної дійсності. Духовна сила, яка «штовхає» героїв драм обох драматургів до Поступу поєднується з емоційною глибиною і прагненням до активного утвердження етичних абсолютів, краси, кохання, шляхетності. Втіленням емоцій бажання, пошуку й екзистенційного вибору є пристрась головного героя до Краси, нерідко жага відшукання Казки, яка набуває статусу естетичної цінності в О. Олеся і В. Б. Єйтса та є широкомасштабним лейтмотивом їх драматургічних творів (у тому розумінні, яке вкладав К. Станіславський у поняття широкомасштабний лейтмотив п'єс А. Чехова). Леонід Білецький, аналізуючи такі драматичні твори О. Олеся, як «Трагедія серця», «Тихого вечора», «Осінь», стверджував: «ці образки сповиті надзвичайно тонкою ниткою поетичного настрою, і це наближує їх до ліричних переспівів, що хоч і не визначають яскравих пластичних образів, але глибоко дають відчути ту тугу й те вічне шукання краси, шукання мрійної казки життя, до якої серед сучасних поетові реальних обставин дороги не знайдено [14, с. 5]». Слова дослідника підтверджують згаданий нами

лейтмотив драматургічної творчості О. Олеся, який, як помітив ще Л. Білецький, поет переніс з лірики і продовжив розвивати у драмі.

Багато дослідників творчості В. Б. Єйтса висловлювали думку, що важливим конструктивним прийомом поета була єдина наскрізна тема, чи навіть авторська емоція. Приміром П. Сміт (P. Smith) звертав значну увагу у своїх дослідженнях на прояв теми Поступу і «духовного пошуку» в ранній творчості поета [244, р. 193]. Ф. Мерфі (F. Murphy), аналізуючи ранні збірки В. Б. Єйтса, вказував на їх ідейно-тематичну єдність і наголошував, що це – втілення своєрідного художнього задуму поета [228]. З упевненістю можна сказати, що всі поезії збірки «Троянда» («The Rose») з надзвичайною глибиною ілюструють «Поступ» ліричного героя. У збірці «Розпуття» («Crossways») та «Вітер в очереті» («The Wind Among the Reeds») основною темою є відчуження, втеча від соціуму і вихід ліричного героя на межу між двома світами. Поєднання взаємопроникних «світів» у ліриці й драмі В. Б. Єйтса та О. Олеся сприяло тому, що твори набували характеру єдиної образної системи. Помітно, що головний герой драм поетів – чи це жінка, чи це чоловік – відповідно наділені доволі типовими рисами, тобто є імперсональними, виразниками масштабного узагальнення людської природи будь-якого періоду часу. Тобто можна зробити висновок, що драми О. Олеся і В. Б. Єйтса були не радикальним новаторством митців, їх форма та ідеологія – не розрив з основною тематикою їх поезій, а розвиток ідей, висловлених у ліриці. Пафосна спрямованість їх драматичних творів, яка приблизно може бути охарактеризована як провідна думка, ядро задуму авторів в ірландського й українського драматурга однакова – пафос трагічності.

Варто пригадати, що новим «віянням» у період творчої діяльності обох митців була музична драма Р. Вагнера і з'ява категорії лейтмотиву. Основу музичного лейтмотиву Р. Вагнера визначав ліризм як конкретно-чуттєвий первінь. Ідеї Р. Вагнера про музичний лейтмотив суголосні з висловленою тезою Д. Овсянико-Куликовського про те, що лірика базується на щирих емоціях і розуміти ці ліричні емоції слід як ритмізовані афекти. Як

стверджував Д. Овсянико-Куликовський, окремо взяті радість, журба, туга та ін. емоції нічого ліричного в собі не містять, але якщо ці афекти розроблені ритмічно, то вони стають ліричними переживаннями [94, с. 426]. Цікавим є той факт, що Лесь Курбас, працюючи над постановкою драматичних етюдів О. Олеся, завдяки притаманній йому надзвичайній інтуїції, відчув внутрішній ритм п'єс поета: «Він (О. Олесь – О. Б.) будував кожний з етюдів на тонкому відчутті внутрішнього ритму не так поетичної мови (бо вони не багатослівні), як ритму не висловлених у них думок та почуттів [105, с. 123]». Світ драми Р. Вагнера був позачасовою реальністю, в якій діяли і втілювалися синтетично – за допомогою музичних лейтмотивних тем, поетичної мови, в форматі ідеї та філософії – образи великої узагальнюючої сили. Драми О. Олеся і В. Б. Єйтса з драмою Р. Вагнера об'єднує розуміння, що лише закони символістської драми відповідають ідеї вічної боротьби в душі людини й у світі Часу, а повторення лейтмотивної тематики сприяє поглибленій трактовці явища, що визначається. Синтетичність драми Р. Вагнера, поєднана з ідеєю лейтмотиву імпонувала поглядам символістів, оскільки його твори синтезували в собі музику, поезію, живопис і акторське виконання. Слідом за Р. Вагнером В. Б. Єйтс, втілюючи ідею про синтетичний театр, великого значення надавав декораціям (про що свідчить тісна творча співпраця В. Б. Єйтса з Г. Крегом), які перетворюються не в доповнення до поетики образів, а в естетичний еквівалент літературного слова.

Той біографічний факт, що В. Б. Єйтс писав п'єси з розрахунком на їх сценізацію (і справді більшість з них він побачив на сцені), а також більшість ролей були написані драматургом з перспективою гри їх на сцені певними акторами (В. Б. Єйтс враховував притаманні особистості актора риси та особливості його таланту), дозволяє припустити, що драматичні твори В. Б. Єйтса дещо «об'єктивніші», ніж О. Олеся. В його драмах з усією очевидною їх «суб'єктивністю» і зображенням царини внутрішнього конфлікту немає такого «всепроймаючого» ліризму, як в О. Олеся. Багато дослідників зауважували, що завдяки таланту Єйтса-сценариста та прагненню

драматурга створити ірландську національну театральну традицію, його не могли задовільнити так звані «літературні п'єси» (closet drama), призначені для усамітненого читання. Пристрасне бажання В. Б. Єйтса дійсно стати відмінним драматургом [215, р. 283] продиктоване й прагненням «демонструвати події, а не лише говорити про них [265, р. 416]» і невдоволеністю «статусом» лише ліричного поета.

Поетична драма, та й символістська зокрема, має значні переваги над драматичною поезією саме завдяки можливості її сценічного втілення, яке «підсилюється» світловим, звуковим оформленням, жестами, «красномовними» паузами – усім тим, чого позбавлена поезія. Як зауважує А. Балакян, «якщо дивитися з позиції поезії, символістський театр має великі успіхи там, де це не вдається зробити поезії. [...] В символістському театрі жоден з об'єктів не є декоративним. Всі вони слугують «екстерналізації» бачення [188, р. 126]». Проте для поета-символіста і досвідченого в царині лірики читача й несценічна, «текстова» драма наділена також вагомими перевагами. Лесь Курбас у своїй передмові до вистави О. Олеся наголошував, що «театр Олеся – театр вибраних <...> І завдання для актора і для режисера ясні: одкинути недоречне, другорядне, шкідливе: типовість, характерність індивідуальностей, тонкощі й вірність психологічних переживань, життєву правдоподібність гри і обстановки – і зосередити свою працю й увагу, щоб у своїй сфері держатися методу автора і ритмом і інтонаціями, рухом і жестом, почуванням і позами, світлом і тінями...[84, с. 51 – 52]». І як стверджував В. Василько, «його (Леся Курбаса. – О. Б.) режисерська декларація відкривала можливість увійти в символічний театр глибокої інтуїції, складних душевних колізій, незвичайної мислі [105, с. 210]», чого вимагав театр О. Олеся. Отже символістський театр є в першу чергу театром режисера, ніж актора. Але вистава є ретроспективою усвідомлення режисером авторського задуму твору й її успіх, відповідно, залежить від геніальних професійних здібностей режисера. «Текстова» ж драма є оригінальнішою стосовно відбиття в ній світоглядних ідей автора. У випадку Єйтса-режисера, який сам втілював свій

задум п'єси на сцені, його вистави мали успіх серед глядачів і, головне, точно сконцентровувались на основній ідеї авторського твору; у випадку О. Олеся – його етюди, наприклад, в театрі Миколи Садовського 1913 – 1915 років зазнавали прикрої невдачі. Зате у постановці «Молодого театру», очолюваного геніальним Лесем Курбасом, який вимагав від акторів «майже музичної співзвучності жестів і рухів [105, с. 127]» і завдяки впровадженню техніки «гри світлотіні» вони засяяли новими гранями. Та, як писав театральний критик Б. Федір (Нова Рада. – 1917. – 19 лист. – № 190), «лірична драма – це найтрудніша річ для виконання. Перескакувати од буденних цілком, своєрідних героїв Винниченка, вихвачених просто з виру життя, зразу до тонких поетичних постатей О. Олеся – експеримент досить ризикований. І це й виявилось в тім, що ліричні етюди «Осінь» і особливо «При світлі ватри» пройшли неясково, тоді як драматичний етюд «Танець життя» пройшов гарно і зробив сильне враження на глядачів... [105, с. 253]». На нашу думку, доцільно вважати засадничою націленістю на мовний текст п'єси, в якому цілком допустимою, виправданою, нескладною і звиклою є підвищена метафоричність мови героїв. Цю особливість поетики авторів можна назвати найбільш вдалим і виразним способом прояву ліричної свідомості поета в драмі. Автор-поет, «залучаючи» свою лірично налаштовану свідомість, яка є основою, константою його творчого мислення, насичує драматичний текст матеріалом, який є неможливим чи вкрай важким у сценізації, тими самими «injouables» (несценічні елементи) П. Фора. У цьому випадку, без сумнівів, поет має більше творчої свободи у написанні драми, більше можливостей у виборі засобів виразності у драмі та ускладненні її поетики, що асимілює ресурси лірики.

До «несценічних» можна віднести, наприклад, метафори О. Олеся на зразок: «вплив місяць і посріблів ніч [с. 206]» («Ніч на полонині»), «Чуються перші звуки...Ось вони розростаються, смілішають, виправляють крила і дзвенять над землею, як тисячі жайворонків...[с. 89]» («Злотна нитка»), «козацькими п'ятами за поріг хапає [с. 131]» («Хвесько Андибер») та багато

інших. Відтворити їх на сцені майже неможливо. Органічно вони існують лише в лірично скомпонованому тексті. І лише він спроможний активізувати їх семантичне наповнення.

Звичайно, не усі драми В. Б. Єйтса та О. Олеся були ліричними. В ліричній драмі, як стверджують дослідники, «роля ліричного первня є аж так вагомою, що він немов би «роз'їдає» власне драматичну структуру, суттєво деформує її [87, с. 293]». У таких Єйтсових драмах, як «На Байловім березі» («On Baile`s Strand») (1901), «Переддень Короля» («On The King`s Threshold») (1903) ліричні мотиви пронизують драматичну основу творів, але не змінюють основу художньої будови драми. Лірична тональність є вагомою, але не заступає драматичної функції, яка в цих п'єсах організовує розвиток дії у відповідності з драматичними концептами: насичені діалоги, що демонструють зіткнення героїв з антагоністичними життєвими поглядами, яскрава декламаційна насиченість монологів, певна «соціальність» конфлікту (поет і натовп / митець і влада). «Напруга» і структура цих п'єс, дійсно, драматичні: чітко виражений зовнішній конфлікт вочевидь більш зрозумілий, ніж «приховане життя душі». Те ж саме можна сказати і про драми О. Олеся «Земля обітована», «Вилітали орли», думу-п'єсу «Хвесько Андібєр», в яких виразно помітний соціальний, ідеологічний конфлікт. Проте в більшості первотворів В. Б. Єйтса й О. Олеся план виразності домінує в драмі: на першому місці форма висловлювання, а потім – зміст.

Висновки з першого розділу

Проаналізувавши окремі драми О. Олеся та В. Б. Єйтса, які були для нас цікавими в аспекті їх символістської тематики і проблематики, спробуємо визначити джерела формування світогляду драматургів та основні чинники у поетиці символізму, які сприяли та визначали тенденцію О. Олеся і В. Б. Єйтса до ліризації драми.

При відмінності умов щодо формування і розвитку всебічного кругозору митця: у В. Б. Єйтса – найкращі умови, в О. Олеся – несприятливі, помітним залишається зв'язок тематики, настрою та значний рівень ліричної напруженості. Варто стверджувати не про наслідування чи переспів у цій творчій парі, а про подібність ґрунту, з якого митці виростили, та спорідненість душевної організації.

Література рубежу XIX – XX ст. була сецесійною, тобто поєднувала в собі елементи різних художніх стилів. У цей період помітним стає «входження» лірики в драму та епос і, відповідно, поява ліричної філософської драми тощо. Однією з визначальних рис символізму було підкреслене естетство, тому представники цього літературного напрямку вагоме значення надавали витонченій поетичній формі твору.

Ліризація драми – лише один з проявів поширеної тенденції, яка панувала в мистецтві кінця XIX – початку XX ст., з його змаганням до синтезу. Митці цієї епохи почали активно послуговуватися здобутками суміжних мистецтв у зображенні та інтерпретації найрізноманітніших процесів – об'єктивних і суб'єктивних (надаючи перевагу останнім), реальних та ірреальних. Така «допомога» суміжних видів мистецтв, певних прийомів і способів функціонування естетичного явища у художньому просторі потрібна була для зображення внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних переживань. Найкращим засобом передачі почуттів є, звичайно, лірика. Тому виникає ідея створення синтетичного, поетичного театру, яким був театр С. Малларме, М. Метерлінка, Р. Вагнера. Символічно-поетичний театр О. Олеся та В. Б. Єйтса також презентує характерні риси естетичного мислення митців порубіжжя. Важливим мистецьким принципом у театрі українського та ірландського драматургів стає не відтворення дійсності, а принцип її перетворення у відповідності з уявленнями поетів про моральний ідеал. Суть їх драм залишається така ж, що й у ліриці – «сповідь душі». Емоційна сфера драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса є їх тематичною основою. Зближує названих авторів вірність культурним ідеалам

романтичного мистецтва, що захистило, як відомо, самоцінність вільної творчої індивідуальності. Таким чином становлення Олеся-, Єйтса-драматурга йшло через романтизм до символізму.

Відтворення внутрішнього світу людини – було засадничою естетичною домінантою символістської драми та драм О. Олеся й В. Б. Єйтса. Всі головні герої їх п'єс роблять спроби вирватися за рамки повсякденного, прив'язаного до матеріальності буття, і намагаються зазирнути до «світу в собі». Зовнішні протиріччя об'єктивного світу стають джерелом, рушієм внутрішніх суперечностей людини. Притаманними обом драматургам є: домінування плану вираження над планом зображення, їх драми передають не стільки події, скільки переживання: внутрішній світ багатий і різноманітний у переживанні, як саме життя; схильність до використання широкомасштабного лейтмотиву: це – «духовний поступ» героя у земному, духовно бідному світі. Однак ми помітили, що драми В. Б. Єйтса не настільки «затоплені лірикою», як п'єси О. Олеся, міра об'єктивності дещо переважає в ірландського поета, що пояснюється тим фактом, що драматург, режисер і художній керівник — одна і та ж особа. Та навіть у тих п'єсах В. Б. Єйтса, де драматична стихія домінує, не менш важливим є їх ліричний первінь.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІРИЧНИХ ДРАМ О. ОЛЕСЯ ТА В. Б. ЄЙТСА

Кожна літературна епоха має свої панівні жанри і певну їх систематизацію. Як зауважувала І. Неупокоева, «вивчення жанрів у межах певної епохи чи художнього напрямку [...] дає ключ до рішення багатьох ідейно-естетичних проблем цього мистецтва [113, с. 48]». Політичні, філософські, естетичні ідеали зумовлюють і вибір жанрових форм, і вибір засобів аргументації, і способи втілення ідеї у тексті. Саме тому пропагований поетикою символізму відхід від дійсності, самозаглиблення героя і потяг до містики, а також з'ява фрагменту й поширення фрагментарної побудови романтичних поем, повістей, обґрунтованих Ф. Шлегелем як «стан божественного одкровення» митця, який не може бути тривалим [75, с. 68], породжували розпад драми на ряд лірично насичених картин, чого, власне, не повинно бути в єдиноцілісній дії аристотелівської традиційної драми. Перевага у період порубіжжя віддається одноактній п'єсі, короткій, музично-ліричній сцені, що звільняється від окреслення зовнішніх подій і занурюється у глиб людської душі.

Дослідники стверджують, що сучасні літературні жанри (таку думку висловлював М. Бахтін [6, с. 250 – 287]) не є елементами певної закріпленої системи: навпаки, вони виникають як пункт нагнітання напруженості у певному місці літературного простору, у відповідності з художніми завданнями, які у той період часу висуває певне коло авторів. На зламі ХІХ – ХХ століття література, як уже згадувалося, була синтетичною, що відповідно спричинило синтез і дифузію жанрів і призвело до появи нових форм письма, нових гібридів і «метажанрів», таких як лірична драма, драматична поема тощо.

2. 1. Жанр драматичної поеми

Жанрова система, поповнюючись новими компонентами в історичному розвитку літератури, є динамічною, але ця динаміка, як стверджує Н. Копистянська, спричинена й тим, що усередині цієї системи «постійно проходить переміщення і її компоненти не рівнозначні як фактори, що створюють систему. Одні відіграють головну роль в певний період розвитку літератури, стають елементом її кістяка (термін Бахтіна), а інші так і залишаються тимчасовими...у цей період, але вже в наступний саме на них може базуватися нова система [75, с. 63 – 64]». Як відомо, драматичний твір акумулює в собі як і ліричний, так і епічний елемент, але це не означає, що він стає у такому випадку суто ліричним чи, тим паче, епічним твором. На межі драматичного, ліричного й епічного елементів народжується самостійний жанр, і визначити, який саме можливо лише прослідкувавши, який з трьох компонентів є визначальним. Як зауважила дослідниця Н. Копистянська, «у кожному жанрі складається своя ієрархічна кодифікація компонентів, виділяється домінанта, що підпорядковує собі компоненти більш значущі, а вони, у свою чергу, підпорядковують собі дрібніші [75, с. 28]». Тенденція до ліризації драми, яка виникла наприкінці XIX – початку XX століть – це проникнення й домінування ліричного первня в драматичному тексті. Важливо проаналізувати, яку функцію виконує ліричний первінь і як він проявляється у структурі драматичного твору.

Драматична поема – центральний, найвиразніший жанровий представник ліричної драми, а базовим жанром малої форми, як стверджує А. Ткаченко, постає драматичний етюд [154, с. 130]. Оскільки вивчення певного літературного явища у жанровій площині пов'язане з цілою низкою літературознавчих проблем, сучасний дослідник І. Козлик серед ряду вузлових проблемних питань при власне жанровому вивченні літератури також враховує жанрові домінанти, тобто «провідне положення якогось літературного роду і окремих жанрів, усвідомлюючи при цьому мінливість

критерію виділення вказаної домінанти в умовах конкретної історико-літературної доби [74, с. 343 – 345]».

Сам термін «лірична» чи «поетична драма», або «драматична поема» сигналізує про домінанту родових характеристик в досліджуваних художніх творах. На думку однієї з авторитетних російських дослідниць проблеми жанру Л. В. Чернець, «категорія літературного роду має фундаментальне значення зі всіх змістових принципів, які допомагають з'ясувати постійні (ті, що повторюються) риси жанрів і визначити таким чином їх типологію [173, с. 21 – 22]». Значна кількість іноземних дослідників: німецьких – В. Кайзер, А. Айоллес, А. Шоссіг, американських – Р. Веллек, О. Воррен та англійець Н. Персон, застосовують саме роди і жанри в якості не тільки об'єктів дослідження, але й як інструменти аналізу, тобто як способи класифікації літературних явищ [172, с. 42 – 45].

Розгляд наступних п'єс О. Олеся та В. Б. Сйтса цікавить нас в аспекті прояву ліризму в їх драмах, об'єднаних загальними ознаками змісту і форми, тому категорія жанру застосовується у тому розумінні, якого йому надають зарубіжні літературознавці. Проблему жанру теоретики розглядають з точки зору синхронії та діахронії. В першому випадку жанр сприймається як застигла форма і, відповідно, досліджуватимуться формальні його аспекти як сукупність стійких ознак, які в даному випадку задаються жанрові його родовою приналежністю, а також трансформація власне авторської свідомості. В другому випадку враховується генезис жанру, тобто формальний «базис» в поєднанні з певними модифікаціями, обумовленими внутрішніми законами розвитку літератури кінця XIX – початку XX століть, національними традиціями українського та англо-ірландського мистецтва.

Тонке відчуття жанрових особливостей дало можливість двом митцям різних культур влучно визначити жанр їх п'єс – у більшості випадків це – драматична поема, або, у О. Олеся, її зменшений вияв (оскільки має більшість прикмет драматичної поеми, але менший об'єм і кількість персонажів [87, с. 159]) – драматичний етюд.

«Драматична поема, – як визначив Б. Мельничук, – літературний жанр, що поєднує прикмети драматургії та ліро-епічної поезії, віршована п'єса, яка синтезує драматичний і ліричний, а також епічний способи відображення дійсності [87, с. 157]». В основу драматичної поеми, як твердить Ю. Ковалів, «закладений внутрішній динамічний сюжет, драматизм світоглядних та моральних принципів за відсутності панорамного тла зовнішніх подій [92, Т. 1, с. 302]». Своїм корінням драматична поема сягає XVIII ст., проте, як простежує Б. Мельничук, окремі риси цього жанру проявлялися раніше: К. Марло до свого твору «Трагічна історія доктора Фауста» (1604), Дж. Мільтон до п'єси «Самсон-борець» (1671) прикладали цей термін (dramatic poem) [87, с. 157]. Творили у цьому жанрі Г. Е. Лессінг, Ф. Міллер, Дж. Байрон, Й. В. Гете, Г. Ібсен, О. Пушкін та багато інших митців, а його розквіт припадає на XIX ст.. В історії української літератури традиції віршованої драми сягають XVII ст., а драматична поема, за дослідженнями Б. Мельничука, прищепилася пізніше. Серед творів українських письменників, наділених рисами цього жанру дослідник називає «Переяславську ніч» М. Костомарова (1841), «Сон князя Святослава» І. Франка (1895) та ін., але фундатором жанру драматичної поеми, яка утвердила впровадження цього терміну і тип творів, що стоять за ним, автор вважає Лесю Українку [87, с. 157].

Суттєвою ознакою жанру драматичної поеми є віршована форма. Однак не усі віршовані драми є драматичними поемами: різниця між ними полягає у тому, який первінь домінує – ліричний чи епічний. На думку Б. Мельничука у драмі переважає епічний, а в поемі – ліричний елемент: «віршована драма «об'єктивніша», «безпристрасніша», «спокійніша», а драматична поема «суб'єктивніша», емоційніша, задушевніша, схвильованіша [100, с. 47]». Драматична поема – це саме та проміжна ланка між ліричною та драматичною структурами, у якій автори часто реалізують своє змагання до підсилення звучання символічного плану буття. Багато зарубіжних дослідників вважає, що драма символістів повинна бути визначена як поетична драма. Саме термін

поетична драма глибоко вкорінився і широко використовується англомовними літературознавцями. П'єси В. Б. Сйтса визначаються як поетичні драми¹ (наприклад Т. С. Еліотом [45; 209] та ін.), а дефініції «драматична поема» не знаходимо у сучасних англомовних словниках літературознавчих термінів («Словник літературознавчих термінів» Кріса Болдіка (Chris Baldick) [203], «Основні літературознавчі терміни» Шарона Гамільтона (Sharon Hamilton) [213]). Натомість в українському літературознавстві термін «поетична драма» частіше зустрічається у трактуванні стилю, тональності твору, ніж як жанрова категорія. Поетичну драму можна формально охарактеризувати як драму, написану віршем. Термін поетична драма, проте, характеризує не лише віршовані п'єси, а прикладається й до прозових драм, написаних «на високій ноті» [201]. Дослідники «Стислого Оксфордського путівника по сценічному мистецтву» стверджують, що твори цього жанру були своєрідною новою спробою митців відродити поезію на сцені, як це було традиційно у часи стародавньої Греції. З давніх-давен усі п'єси, дійсно, писалися лише у віршованій формі (щоб легше було акторам запам'ятати довгі рядки тексту). Трагедії драматурги продовжували писати віршем значно довший період часу (в історії англомовної літератури – до часів Драйдена), навіть тоді коли проза стала винятковою формою для написання комедій. Із зростанням інтересу до театру, його завоюванням масової аудиторії утверджувалася позиція прозової форми, розмовного стилю драм, більш придатного для передачі буденних подій сучасного життя. Розквіт жанру поетичної драми у різних частинах Європи припадає на XVI – XVII століття (в англійській літературі Б. Джонсон, В. Шекспір). У XVIII і XIX століттях після довготривалої доби прозового натуралізму, поетична драма втратила домінуючий статус (за винятком ситуації у Німеччині). Хоча поети такої величини як Дж. Байрон, Р. Браунінг²,

¹ Поетична драма – категорія п'єс, написаних в основному, або здебільшого, у віршованій формі. Сюди входять зокрема трагедії та ін. серйозні п'єси від найдавніших часів до XIX ст. [203, р. 171].

² Роберт Браунінг (Robert Browning (1812 – 1889)) – англ. поет. У ранніх поетичних творах наслідував традиції англ. романтиків, у драмах – В. Шекспіра. Успіх митцю принесли зб. «Драматична лірика» (1842), «Драматичні поеми» (1845) та ін.

П. Б. Шеллі, А. Теннісон продовжували традицію і творили свої славетні віршовані твори у драматичній формі, але в XIX ст. жанр поетичної драми занепадає. Їх твори не були цікавими з комерційного погляду для театральних постановників, оскільки не задовольняли тогочасні смаки глядачів, як то риторичні драми Р. Б. Шерідана. Наприкінці XIX – початку XX ст. під впливом творчості французьких поетів-символістів, японського театру Но жанр поетичної драми дещо зміцнив свої позиції, зокрема у творчості лідерів Ірландського літературного відродження В. Б. Єйтса, Дж. Сінга, Леді Грегорі. Проте англійська література XX століття значних творів цього жанру не презентує, драматичні твори Т. С. Еліота вважається останніми значними зразками у цьому жанрі. Замислюючись над причинами неспроможності митців сягнути вершин досконалості у цьому жанрі в аморфну, як висловився Т. С. Еліот, тогочасну добу, дослідник простежив історію розвитку і основні риси поетичної драми. В есе «Можливості поетичної драми» автор дійшов висновку, що «кожен твір мистецтва слова повинен містити в собі філософію, але кожна філософія повинна бути твором мистецтва [209, р.146]». Мистецьки довершеними творами жанру поетичної драми Т. С. Еліот вважав ліричні драми В. Шекспіра, які є не лише зразками віртуозної форми, а й абсолютним шляхом реалізації думки і почуттів. Значних успіхів, на думку Т. С. Еліота, досяг і В. Б. Єйтс, працюючи у жанрі поетичної драми і вдосконалюючи свою майстерність упродовж свого творчого шляху і виробив «власний єйтсівський ритм [45, с. 214]».

Дослідники жанру драматичної поеми, І. Г. Неупокоева, Л. В. Дем'янівська, Б. І. Мельничук, визначили характерні риси цього жанру, які в загальному, зважаючи на досліджуване в роботі літературне явище – ліризм, можна звести до трьох найважливіших: перших дві, за визначенням І. Неупокоевої, – це, по-перше, значна перевага лірико-філософського струменя над подійним; по-друге, відмінний ніж у традиційних драмах принцип організації «подійного» матеріалу, що характеризується помітною

активністю особи автора [113, с. 192]. І третя характерна, на нашу думку риса, яку називає Л. В. Дем'янівська, – це «винятково сильний емоційний заряд, концентрація, сила вираження почуття і думки [34, с. 9]».

Драматичній поемі, на відміну від інших драматичних творів, притаманна дещо інша організація подійного матеріалу – «подійність» поступається місцем світоглядному конфлікту: в основі драматичної поеми здебільшого «внутрішній» – психологічний, світоглядний – конфлікт ідей. У драматичній поемі частіше показана боротьба пристрастей, а не зіткнення характерів. Таким чином розвиток сценічної дії зосереджений не так на сюжетних перипетіях, як на зміні емоційної тональності, а «ланцюг подій» лише підсилює певний настрій. Натомість зав'язки у драматичній поемі – виявлення своєрідного настрою, певної конфліктної психологічної ситуації. А розв'язкою є емоційний акорд у фіналі, який, за правило, не вирішує протиріччя. Зіткнення поглядів, думок виражені словесними дискусіями, зрідка переростають в активну дію, певний важливий вчинок героя, що постає перед читачами (глядачами) не у розвитку, а як результат його роздумів, остаточне вирішення усього продуманого.

У порівнянні з драмою, яка є часто (але не завжди) більшим за обсягом твором (що більша за обсягом драматична поема, як постулює А. Ткаченко, то панорамнішою і, відповідно, епічнішою вона стає [151, с. 131]) з широко розгорненим сюжетом і, переважно, значно більшою кількістю персонажів, драматична поема позбавлена такої широти. Як правило, вона зосереджена на одній сцені чи ситуації з життя її героя. Вона використовує усі ресурси поезії, але передбачає створення персонажів реальних і зрозумілих для читача; значно обмежена у сфері дії, вона, проте, зображує жахливі зіткнення, які Роберт Браунінг називав «епізодами в розвитку душі» [246], що створюють – завдяки концентрації і стислості, так притаманних ліриці – значний емоційний вплив на читача.

У драматичних творах О. Олеса, зокрема у драматичних етюдах, немає більш-менш розгорненого зображення подій. Це характерна жанрова ознака,

оскільки драматичний етюд – це «невеликий за обсягом одноактний віршований чи прозовий драматичний твір, основою якого є життєвий епізод, характери дійових осіб лише окреслені, події зображені статично [92, Т. 1, с. 303]». Усі епізоди як одного етюдю О. Олеся, так і всі його та Єйтсові п'єси на загал об'єднані спільним настроєм – безвиході. Кожна п'єса митців концентрує увагу на боротьбі з існуючим укладом життя. Спільною для обох драматургів є тема самотності неординарної особистості, здатної чути і розрізняти в собі внутрішній голос, а тому спроможної не пристосовуватися до соціальної злободенності, уникати «пастки» егоцентричного імперативу – це головна сюжетна і символістська лінія їх драматичних творів. Звідси – похідна, спільна для творів обох драматургів, ідея – «духовний поступ»: пошук істини, пізнання свого внутрішнього «я» і, як наслідок, – втеча від реального життя. Ця ідея, імператив духовного росту, прочитується й у тих драматичних поемах О. Олеся та В. Б. Єйтса, в основі яких лежить і любовна інтрига, і одвічні пошуки щастя. Проблематика вибору, пошуку в світі категорій справжнього кохання, одвічної краси, величного духу утворювали сюжети драматичних поем та етюдів обох митців.

Дослідники жанру драматичної поеми одностайні у твердженні, що це зразок мішаної форми, де «порушена рівновага між словом і дією – на шкоду дії [34, с. 8]». Оскільки дії в драматичній поемі порівняно мало, першочергове значення отримує мова героїв: вона прояснює взаємовідношення персонажів, виражає головну думку автора, допомагає проникнути в його духовний світ. Мова героя виражає не лише спосіб мислення, ідейні, моральні цінності індивідуума, але і його темперамент, специфічну природу його відчуттів. Іншими словами, мова персонажів повідомляє читачам не лише фактичну інформацію, вона також виражає емоційне відношення та інтелект промовця. У деяких випадках цей емоційний чинник може відігравати вирішальне значення в оцінці певного героя (зрозуміло, після розгляду змістовного наповнення його висловлювань).

Більшість драм О. Олеся та В. Б. Єйтса написані у віршованій формі, яка є немаловажним компонентом ліричної атмосфери, адже, як уже зазначалося, основною ідейною настановою обох драматургів було прагнення заторкнути слабкі струни душі, то зрозуміло, що урочисті віршовані рядки з їх метром, римою, ритмом тощо «задавали» більш хвилюючого змісту. Поети надавали великого значення звучанню слова, тому були обережні у виборі відповідних слів, які не лише передавали ідею, емоції, а й створювали музичну атмосферу твору. Словесне інструментування було й основною вимогою літературного символізму, який вимагав музичності вірша, оскільки музика є найкращим засобом передачі емоцій. Символісти, слідом за романтиками вносили ліричний елемент в усі галузі мистецтва, вони відштовхувалися від лірики і з великим уподобанням вдавалися до її зброї – до вірша.

Як мовилося вище, Т. С. Еліот досліджував занепад жанру поетичної драми в англійській літературі, він писав: «створити форму означає не просто винайти форму, риму, або ритм. Це – також реалізація цілого відповідного вмісту цієї рими або ритму [209, р. 144]». Справді, віршована організація викладу не повинна бути лише самоціллю (поезія заради самої поезії), але вона є важливим компонентом ліричної атмосфери у драматичному творі і суттєвою прикметою драматичної поеми. Збалансовані ритми і мелодійні рими дієвіше перетворюють розповідь на захопливу пригоду, ніж відтворення її прозовою мовою. Мабуть, цим пояснюється той факт минулого, що виконавці балад у давні часи «захоплювали дух» великої аудиторії людей своєю напівпісенною, напіврозповідною манерою передачі шалених пригод відважних вигнанців і їх лицарських вчинків, їх пристрасного кохання і ненависті (наприклад, всесвітньо відомі пригоди Робіна Гуда, сера Патрика Спенса). Тому важливе значення має той момент, яким чином специфіка поетичної мови викликає емоційне розуміння, адекватне почуття у слухачів (або читачів).

2. 2. Ліротворчі чинники художньої системи драматичних поем (етюдів) О. Олеся та В. Б. Єйтса

У драматичних творах О. Олеся та В. Б. Єйтса кожен ліротворчий елемент ми оцінюємо з погляду на його відношення до структури твору, а мірилом оцінки цих основних чинників ліричної атмосфери є їх функція у такій структурі.

2. 2. 1. особливості словесного інструментування

Теоретично лірична драма можлива у прозовому, віршованому та змішаному видах [154, с. 129]. Вибір жанрової форми продиктований авторськими інтенціями. Окремі п'єси раннього періоду творчості обох поетів (які ми згадували у попередньому підрозділі) носять більш ідейний, філософський зміст як, наприклад, «Танець життя», «По дорозі в казку», «На свій шлях», «Осінь», «При світлі ватри», «Хам» О. Олеся і «Катлін-ні-Гуліган», «На Байловім березі» В. Б. Єйтса, тому для відтворення складних напружених подій цих драм автори, зрозуміло, обрали прозову мову. Але прозова мова у драматичних творах О. Олеся і В. Б. Єйтса – ритмічна, стилістично не менш музикальна й орнаментна, ніж віршована. Виражаючи переживання героя, його почуття і роздуми, обидва драматурги часто будують речення так, що в кожному з них приблизно однакова кількість наголошених і ненаголошених складів, внаслідок чого прозова мова стає ритмічною. Наприклад, у О. Олеся: «Метá знімає з плéч вагú велику і кри́ла на́м легкі́ дає́» [с. 14] (9 наголошених складів і 10 ненаголошених). Ритмічна злагодженість прозової мови драматичних творів створюється авторами також завдяки періодичному чергуванню у тексті речень різної довжини: довгих і коротких; інверсій.

Прозова мова, за словами Б. І. Мельничука, «обмежує авторські можливості вести дію п'єси на високому реєстрі, робить її стримано реалістичною [100, с. 14]». Тому вказані драматичні твори, написані у прозовій формі, дещо вирізнялися від більшості драматичних творів обох драматургів суспільною загодованістю. Вони частково відбивали соціально-політичні проблеми насамперед в ідейно-тематичних «зрізах», у типі драматичного персонажа тощо. Іноді в таких творах обидва автори переходять від однієї

форми мови до іншої – від прози до вірша. Зазначена особливість (прозова мова драм з віршованими вкрапленнями) у випадку з драмами В. Б. Єйтса – з корінням в драматургії В. Шекспіра. В п'єсі В. Б. Єйтса «На Байловім березі», автор у такий спосіб диференціює персонажів. Наприклад Блазень і Сліпий, які дещо нагадують шекспірівських паяців, говорять прозовою мовою. Вперше у цій п'єсі В. Б. Єйтс використовує засіб іронічного «зниження» ритму повідання, травестії образу в драмі. Функція персонажів Блазня і Сліпого варіативна. По-перше, естетична: як представники стереотипного, узагальнено буденного мислення, вони протиставлені особистісному усвідомленню героя – Кухуліна¹ – відважного воїна-напівбога ірландських легенд, образ якого покликаний символізувати гармонію фізичного і духовного в людині. По-друге, вони символізують у гротесковій формі сліпу волю, позбавлену уяви й життя душі (Сліпий) та уяву, позбавлену сили волі й розуму (Блазень). Тобто вони репрезентують протилежні сили людської природи, позбавленої первинної єдності. Крім того, травестійні образи Блазня і Сліпого у трагічному фіналі п'єси пародійно сприймаються у поєднанні з образами Кухуліна і короля Конхобара (образ якого символізує холодний розсуд, епоху «розумного» порядку) – головних протидіючих сил у п'єсі. Після великої битви Кухуліна автор запропонував різкий контраст подій – зобразив дрібну крадіжку Сліпого і Блазня. Трагедійний характер п'єси профанується фарсом. Навіть свідомий етичний імператив героя Кухуліна залишається не почутим і не зрозумілим, виглядає безглуздою дією, за якою не прочитуються величні прагнення духу (герой не прислухався до свого внутрішнього голосу і під дією чар вбиває власного сина, внаслідок чого він божеволіє і починає битися з хвилями моря та гине). З'ява у фіналі Блазня і Сліпого символізує вибір людства, глухого до власного внутрішнього голосу, до пам'яті про часи шляхетних героїв. Проте лише зміст висловлювань двох паяців засвідчує ницість їх душ, а форма висловлювання залишається літературно правильною,

¹ Кухулін – головний герой т. зв. «уланського» циклу ірландського епосу, син бога світла Луга і смертної Дехтіре.

хоча лексично біднішою, наближеною до діалекту, на відміну від мови шляхетних королів чи жінок-співачок. Отже перехід однієї форми мови до іншої диктується ідейно-творчим задумом автора і сприяє підсиленню змістовного наповнення.

Більшість драматичних творів О. Олеся написані або у віршованій формі, або прозою. Винятком є лише драматичний етюд «Хам», художня мова якого хоча й прозова, але більшість монологів головної героїні Сліпої написані віршем. Автор, вказуючи, що його героїня не говорить, а співає, не лише таким чином охарактеризував її поетичну натуру, що вирізняється серед оточуючих її приземлених людей, але й тим самим створив у драмі атмосферу, яка різко контрастувала з філістерським життям. Поетичні монологи гармонічно (ритмічно – в структурі п'єси) «організують дійсність», пропонуючи їй потенційно можливий вигляд, який відсутній у земному житті. Поетична мова героїні ніби «заворює», «гіпнотизує» як читача, так й інших персонажів драматичного етюду. Наприклад, Прохожий був настільки вражений піснями Сліпої, що зрозумів її спів як «розмову душі із Богом»: «давно всю землю я сходив, десятки років прислухався до рухів людської душі, але таких хвилин, посвідчуюсь Богом, ніколи ще не пережив я. Ваш голос – голос янгола, що довго жив серед людей і муками пройнявся нелюдськими. Свідчусь Богом: подібного не чув я на землі нічого... [с. 251]»; «О пісне! Як же глибоко ти раниш душу, якою мукою і радістю її проймаєш [с. 254]».

Часто художня мова персонажів у прозових драмах О. Олеся, де відсутні віршовані вкраплення, з стилістичного погляду вирізняється лексичним наповненням. Помітно відрізняється мова Юрби і головного героя Він з драматичного етюду «По дорозі в Казку». Палкі монологи головного героя Він звучать як декламації, насичені емоційно-забарвленою, поетичною лексикою, а у мовленні людей з юрби драматург подекуди вводить розмовно-просторічну лексику, діалектизми, на зразок, «*балакав з дівкою*», «*якби було тут видко*», «*чого ти в дідька забажав*», «*ми тут*» та ін., які свідчать про привнесений, усно-розмовний елемент і про низьку загальну культуру юрби. Проте під

впливом проводиря, який веде юрбу з темряви лісу, росте й міра їх самоусвідомлення себе як особистостей, що відображено автором у їх мові, яка насичується афоризмами, метафорами: «Слова його як струмінь ллються...Вони на серце падають...Вони знімають гніт з душі...[с. 14]»; «Я тільки йду і сам не знаю, як іду. Мене несуть немов великі крила [с. 25]».

Ідейне багатство драматичних поем О. Олеся і В. Б. Єйтса акумульоване також і в афоризмах. Афористична мова їх прозових драматичних творів, заснованих на гострій боротьбі ідей, філософських концепцій додає їм драматичної напруженості. За словами Б. Мельничука, найістотніше призначення афоризму у драматичному творі – «бути концентрованим виразником ідейного змісту [100, с. 73]». Наприклад, афоризмами рясніє мова поводиря Він з драматичного етюд О. Олеся «По дорозі в казку»: «Згоріть в житті – єдине щастя [с. 20]»; «Думки ж – вампіри: із мозку смокчуть кров...[с. 23]»; чи у драматичному етюді «При світлі ватри»: «Життя як метелик: подув вітер і зламав крила [с. 119]» та багато інших. У драмах В. Б. Єйтса, наприклад «Графиня Катлін», мова барда Аліля насичена афоризмами: «*Що є пам'ять – лише попіл / Що гасить наше полум'я, яке стало слабнути // [251, р. 75]**»; «вищі сили» (Ангели) у п'єсі теж висловлюються афористично: «*Світло світла / Дивиться завжди на мотив, а не вчинок, / Тінь Тіней – лише на вчинок [251, р. 202]**».

Отже, як бачимо, персонажі, які говорять поетичною, віршованою мовою у драмах обох драматургів перебувають у стані «переживання» Краси, їх душа таким чином своєрідно озивається на неземний світ. Прозове мовлення драм додає цим творам ідейно-художньої виразності, а поетичні вкраплення у тих частинах, які пов'язані з творчою, неординарною особистістю, – глибокої емоційності. Сама від себе «тканина» мови персонажів, в яку вплітаються музичний (ритмічний), експресивний і філософський плани, впливають на свідомість і підсвідомість читача-глядача, свідчить про тенденцію до ліризації прозових драматичних творів О. Олеся і В. Б. Єйтса.

Переважна більшість п'єс В. Б. Єйтса і значна кількість драматичних творів О. Олеся написані віршем. В аспекті нашого дослідження віршована форма їх драм має велике значення, оскільки драматична мова цих п'єс – це, в основному, поезія, відповідно цілісний аналіз окремо взятої драми не можливий без урахування поетичних особливостей їх висловлювань.

Найчастіше О. Олень та В. Б. Єйтс використовували ямбічний розмір для своїх драматичних поем. Своєрідна змістовність цього розміру, за словами А. Єсіна, полягає в тому, що віршовані рядки за своїм темпоритмом подібні до прози, але не перетворюються в неї [48, с. 218]. За допомогою ямба автори відтворювали тривогу і хвилювання героїв. Домінуючий розмір більшості драматичних етюдів О. Олеся – чотиристопний ямб («Трагедія серця», «Тихого вечора», «Злотна нитка», «Над Дніпром», «Ніч на полонині»), почасти ямбічні рядки видовжені до п'яти шести, а то й семи стоп, інтонація яких епічна, спокійна і поміркована сприяє передачі процесу обміркування. Створенню невимушеної інтонації, наближеної до розмовної, сприяє значна кількість пірихіїв у всіх драматичних етюдах О. Олеся, надаючи віршам легкості і милозвучності.

Олесева метрична канва охоплює також хорей (чотиристопний хорей у драматичній поемі «Над Дніпром», «Злотна нитка»), за допомогою яких автор створює бадьорий, життєрадісний ритм, що відповідає бадьорому, хвилюючому настрою героїв. У драматичній поемі «Над Дніпром» О. Олень використав хорей для передачі схвильованості Оксани-русалки напередодні зустрічі з коханим Андрієм:

Стукну злегка я в віконце:

«Вийди, я стою і жду!»

І знімуся, і полину,

Як зомліла не впаду...[с. 42].

У драматичному етюді «Злотна нитка» чотирьохстопний хорей домінує у мові міфологічних Парок:

Се кобзар співає-грає

Сльози з серця виливає.
 Сльози ті, що я дала,
 Сльози ті, що я зібрала,
 Знову кобза віддала
 І степи позаливала! [с. 90].

Помітно, що у наведених рядках хорей сприяє емоційному ритмові, який підсилюється анафорою. В останньому ж творі для підсилення значення сказаного, та досягнення естетичного враження О. Олесь пише монолог «Дівчинки в білому» чотиристопним ямбом. Цей монолог виконую роль своєрідного епілогу в драматичному етюді з алегоричним образом Лебедя для поглибленого розуміння читачами-глядачами ідейного задуму твору – роль митця у суспільстві. Для передачі ж трагічного настрою, глибини переживань через смерть композитора (М. Лисенка) поет використовує трискладовий розмір – дактиль, з його складним, гнітючим ритмом у монолозі Жінки.

Зустрічаємо у драматичних творах О. Олеся часто також мішані метри. Хоча переважаючим розміром більшості творів, як наприклад і драматичної поеми «Над Дніпром», є чотиристопний ямб та багато діалогів у творах написано анапестом чи амфібрахієм. Так, наприклад, у форматі чотиристопного амфібрахія драматург створює ритм уповільнений, пригнічуючий, зажурливий, в якому втілюється відповідний пафос твору та передаються почуття героя Андрія: журба за загиблою коханою Оксаною, почуття провини:

Дівчата! Я мучусь, не їм і не сплю:
 Все бачу Оксану і, може... люблю!
 Душа моя завжди у бурі, в негоді... [с. 44].

Повна характеристика віршової форми майже усіх драматичних поем В. Б. Єйтса подібна до Олесевої: система віршування – силабо-тонічна, домінуючий розмір – п'яти-, шестистопний ямб, багато перенесень, у більшості п'єс – білий вірш. За словами самого В. Б. Єйтса, він «у пошуках пристрасної форми для втілення пристрасної теми... навмисно обмежував себе

традиційними розмірами, виробленими разом з мовою [69, с. 447]». Автор пояснював свій вибір розміру так: «якщо б я написав про своє кохання і смуток вільним віршем чи будь-яким ритмом, що залишає почуття у незмінному вигляді, у всій його розмитості, я б сам зневажав себе за егоїзм і розхитаність, передбачаючи нудьгу читачів. Я повинен обрати традиційну строфу, та навіть те, що я змінюю, повинно виглядати традиційно». Для цього, на думку автора, слід шукати не прості повсякденні слова, а «потужний, пристрасний синтаксис і націлитися на цілковитий збіг між строфою і періодом [69, с. 447 – 448]».

Довгі ямбічні рядки – до п'яти-шести стоп, іноді збільшені до дев'яти, – додають епічного характеру мові його драм. Але часто В. Б. Сйтс комбінує ритмічну будову віршованих рядків, переплітаючи стопи ямбічного – основного – розміру зі схвильованим хореем, що, в свою чергу, додає віршованій мові динамічності, створює бадьорий ритм. Яскравим прикладом суміжного використання двох традиційних розмірів – ямба і хорєя – та специфічного характеру ритму, який змінюється у кожній книзі (вірш поділений на книги I, II, III) є драматична поема «Мандри Ойсина» [«The Wandering of Oisín»]. Це перший значний літературний твір В. Б. Сйтса у цьому жанрі з ірландською тематикою, але за поетичною манерою і духом – ще традиційно англійський. В основу цієї п'єси, надрукованої 1889 року, лягли середньовічно-ірландські діалоги св. Патрика¹ та Ойсина², який перед смертю розповідає про свою подорож до «країни молодості». Ойсін, зваблений «блідолицею» Ніамх³, проводить по сто років на кожному з трьох островів, які, за задумом автора, є алегоріями трьох несумісних речей, що споконвіку шукають люди – почуття, боротьби і спокою. «Три зачарованих острови – це алегоричні сни, що представляють даремну веселість, безрезультативну битву,

¹ Святий Патрик – напівлегендарний засновник і перший єпископ ірландської християнської церкви, який шанується ірландцями як апостол і покровитель країни.

² Ойсін – інша назва Ушін, Оссіан – співець і воїн, один із чільних героїв фенійського циклу ірландської міфології.

³ Ніамх (Ніав) – сида, донька Енгуса – за словами В. Б. Сйтса, бога молодості, краси й поезії, що правив у Тір-на-н'Ог, «країні молодих». Вона звабила і заманила Ойсина в країну вічної молодості.

непотрібний спокій [252, р. 391]». Кожен острів: острів Життя (у наступній редакції поеми перейменований на острів Танцю), острів Перемог і острів Забуття були лише тимчасовим притулком для героя: він незабаром починає сумувати і мріяти про справжнє життя, битви, зустріч з друзями-феніями⁴, а невдовзі покидає «Країну Кохання і Юності», внаслідок чого стає старим і смертним.

«Країну вічної молодості» В. Б. Сйтс описує легкими, розлогими строфами, які нагадують пісню. У цій частині драматичної поеми (книга I) домінуючим розміром є п'ятистопний ямб, іноді скороченим до чотирьох стоп, який додає оповіді спокійного, поміркованого характеру; та переплітаючись з хорейчними стопами, вірш набирає бадьорого, життєрадісного ритму:

My father and my mother are
Aengus and Edain, my own name
Niamh, and my country far
Beyond the tumbling of this tide [252, р. 2]

(Отець мій любий, рідна ненька – / Енгус та Едайн; звать мене ж / Ніамх.
І край мій далеченько / Та й від оцього буруна.// [41, с. 249].

Перший рядок наведеного уривка – чотиристопний ямб, другий – п'ятистопний хорей, а, далі, ці два розміри переплітаються. Таких переплетень зустрічаємо у В. Б. Сйтса багато. Так, наприклад, у другій книзі, де описується острів Перемог, за допомогою постійного переплетення ямбічних стоп з хвилюючим хореем та одночасним поступовим чергуванням довгих і коротких рядків – наростаючи від чотирьох до семи стоп і, далі, плинно зменшуючись до чотирьох – автор, таким чином, передає уявлення про цей острів безкінечних битв енергійними рядками, які нагадують марш:

And when he knew the sword of Manannan
Amid the shades of night, he changed and ran
Through many shapes; I lunged at the smooth throat

⁴ Фенії – військо героя, мудреця і віщуна Фіна – батька Ойсина.

Of a great eel; it changed, and I but smote

A fir-tree roaring in its leafless top [252, p. 16]

(І він впізнав: меч – Мананнана¹ річ, – / За саявом в смерку. Й шусть він крізь подобі: / Ось він – вугор товстий і пречудовий, / А як рубнув я – вже ялина став // [41, с. 264] (Переклад О.Мокровольського)).

Рівномірним, схожим на колискову ритмом описаний третій острів Забуття. Автор використовує довгі, до десяти стоп, ямбічні рядки, майстерно поєднані з хореем, спондеєм та пірихієм, що надають віршованим рядкам невимушеності, легкості і милозвучності та за своїм темпоритмом нагадують прозову мову:

But the trees grew taller and closer, immense in their wrinkling bark;
Dropping; a murmurous dropping; old silence and that one sound;

For no live creatures lived there, no weasels moved in the dark:

Long sighs arose in our spirits, beneath us bubbled the ground [252, p. 27 – 28]

(А дерева все вищі й густіші, кора у глибоких зморшках / Й крап... крап... крап... – мурмотіння краплисте, звук один, і зблиська, й здаля / Бо ніщо там живе не водилось: ні ласка, ні мишка, ні мошка, – / І зітхнули в душі ми, й під нами пузирилась земля // [41, с. 268] (Переклад О.Мокровольського)).

Більшої мелодійності мові віршованої драми додають рими, які увиразнюють закінчення рядка, чим посилюють ритм твору. У «Мандрах Ойсина» В. Б. Єйтса трапляються різноманітні рими: чоловічі (trée – séa, hánd - lánd), жіночі (hóurs – shówers), дактилічні (fóuntains – móuntains), але домінують чоловічі і жіночі. Такі засоби евфонії як рими у В. Б. Єйтса – точні, прості, прикінцеві, граматичні: у переважній більшості – це іменникові (sea (море) – fantasy (фантазія), earth (земля) – birth (народження), time (час)– rhyme (рима), wing (крило) – king (король, цар), deer (лань) – spear (спис), moon (місяць (світило)) – (Druid) swoon (у контексті – друїдський транс) та здебільшого домінують неграматичні рими, які мають більшу силу, загостреність, багатше звучання: fate (доля) – hate (ненавидіти), feet (ноги) –

(to) kiss (цілувати), son (син) – (should) run (у контексті – повинна мчати), together (разом) – feather (перо, пір'я), roses (троянди)– encloses (у контексті – гнітить), above (вгорі, вище) – love (любов) тощо.

Проте більшість драматичних поем В. Б. Єйтса написані білим віршем: «Графиня Катлін», «Земля душевних бажань», «Тіняві води». Відсутність рими у цих творах певною мірою компенсується упорядкованим чергуванням клаузул. Використання ірландським драматургом білого вірша покликане прагненням автора наблизити віршовану мову до розмовної, але зберегти при цьому ритмічний лад і емоційність. Як писав поет: « я намагався пристосувати віршовану дикцію до ритму звичайної схвильованої мови. Я хотів писати тією природною мовою, якою ми говоримо між собою, реагуючи на події свого життя чи на уявний випадок [69, с. 447]».

У драматичних етюдах О. Олеся, як і у В. Б. Єйтса, переважають точні (подекуди трапляються неточні рими-асонанси: пісню – розвіяв, Андрію – білу, стіх – лісовік, нічого – здоровий), чоловічі і жіночі рими (клаузули), прості, прикінцеві як граматичні : дієслівні (набачусь – наплачусь, не прощу – перехрещу), іменникові (весни – сні, садка – козака, любов – кров, перлину – дитину), прикметникові (полохлива – вродлива, чесне – небесне), так і неграматичні (гай – розпрягай, уяві – ласкаві, своє – кує, одну – нажну, мене – мене, Карпати – спати, щоранку – діаманти, зблід – цвіт).

Своєрідність римування в обох митців, О. Олеся та В. Б. Єйтса, виявляється в оригінальному їх підборі: в О. Олеся більшість його рим мають фольклорне походження (до рана – аркана, чортів – лісовиків, струмочок – горбочок, раненько – гарненько, парубкі – голубкі), нерозривний зв'язок поезики О. Олеся зі стихією українських пісень. Ми помітили, що на відміну від В. Б. Єйтса у віршованих драмах О. Олеся частіше зустрічаються точні, дієслівні рими, що додають його драматичним творам динамічності. Свого часу ще Р. Якобсон помітив, що слов'янські мови мають свою специфіку: «систему дієслівних форм, видів, способів», яка помітно відображається в

¹ Мананнан – бог моря в ірландській міфології.

поетичному тексті, чого не скажеш про сучасні західноєвропейські мови, в яких практично відсутнє дієвідмінювання, тому такі засоби їм не притаманні [181, с. 32 – 33]. Те саме можна сказати й про синтаксичні особливості слов'янських мов з їх довільним порядком слів (що не допустимо, скажімо, в англійській мові): наприклад, багатство експресивних варіантів і свідомих інверсій, часто доволі витончених, поетичної мови О. Олеся додавало їй різноманітності емоційних відтінків, нетипової семантичної перспективи та ритмічно-мелодійної новації.

У драматичних поемах В. Б. Єйтса слова, що римуються, перш за все, зв'язані, зіставлені змістовно; помітна орієнтація автора на езотеризм: його рими сугестивні і багатовимірні (death (смерть) – breath (дихання), die (вмирати) – lie (обман), peace (мир, спокій) – (never)cease (ніколи не припиниться), to-morrow (*поет.* день прийдешній) – Sorrow (Горе, Смуток)). Як бачимо, кожне слово у драматургів, що римується має поглиблене змістовне значення та немаловажний естетично-звуковий аспект. Зрозуміло, що якоїсь певної інтонації рими самотійно створити не можуть, та майстерне їх використання увиразнює, посилює основну авторську інтонацію, змушує всі рядки, що будують основну думку, взаємозв'язуватися. Тісний зв'язок між рядками, що викладають певну закінчену думку, утворює ще один важливий фактор ритмотворення – римування. У двох митців різних культур майстерно використовуються майже усі види римування: паралельне і перехресне (домінують в О. Олеся), кільцеве (у В. Б. Єйтса спостерігається суміжне використання всіх видів римування); та різнорядкові строфи (у випадку В. Б. Єйтса), а О. Олесь найчастіше використовує катрен, рідше – дистих, терцет і п'ятивірш. Іноді трапляються у драматичних творах обох авторів і холості рядки, і потрійне римування – в О. Олеся: коси – роси – покоси, у В. Б. Єйтса: die – lie – fly; в ірландського поета – і монорими:

«'Why do you wind no horn?» she *said*

«And every hero droop his *head*?

The hornless deer is not more *sad*

That many a peaceful moment *had...*» [252, р. 3] (Курсив наш – О. Б.)

(«У рік чом не заграєте? – спитала. – / Чому на груди пада голова / Героям?
Лань ще так не сумувала, / Хоч радісна, а не лише жива...[41, с. 248]» (Перекл.
О. Мокровольського)).

У драматичних поемах О. О. Олеся зустрічаються і внутрішні рими:

Скажу, скажу;

Я змáлку, сестри, ворожу.

Козáцтво пра́пор викида́є

I золоті шаблi вийма́є [с. 36] (Курсив наш – О. Б.).

Милозвучність вірша, крім внутрішніх рим – асонансів у другій строфі, підсилює алітерація на звуки [с] та [ж] у перших двох рядках, яка гармоніює з природою тієї дії, про яку йдеться у першій строфі, краще б сказати, сугерує своїми акустичними властивостями дух ритуалу – ворожби. Те, що О. Олесь увійшов в українську літературу як майстер граціозного, вишуканого звукового інструментування – давньовідомий факт, який засвідчує й багатство асонансів і алітерацій у його драматичних творах та наведений приклад з драматичної поеми «Над Дніпром». Цитований уривок ілюструє не лише звукові повтори, що виконують підсилювально-сміслову функцію, а й наявність фразових повторів – у вигляді, так званого, синтаксичного паралелізму – які відіграють ще й композиційну роль: перші два віршовані рядки – анафоричний повтор, який пов'язує розведені у тексті репліки русалки-ворожки, де анафора виділяє окремі одиниці композиційного поділу вірша – строфи (служує додатковим (поряд з константною паузою) сигналом закінчення попереднього рядка й початку наступного). Повторення цілої строфи у віршованій мові твору нагадує приспів у пісні, обумовлює співучість Олесевих віршів та свідчить про міцний, нерозривний зв'язок поезики драматурга з українською народною традицією, зі стихією народної пісні. Цю думку підтверджують і своєрідні вставні пісні у його драматичних творах, які виконують певну підсилювальну «ліротворчу функцію» в і так достатньо музикальному віршованому творі. Наприклад, у тій ж драматичній поемі «Над

Дніпром» зустрічаємо і веснянки, які співають русалки, і колискову, що співає Оксана дитині свого коханого Андрія.

Таким чином, повтор як стилістичний засіб відіграє важливу функцію у поетичних драмах: виділення окремих слів чи частин фрази, особливо важливих у смисловому відношенні, композиційну, функцію емоційного вираження і т.д.; та, що важливо – додає цим творам потужний заряд ліризму.

Фігури повтору часто використовує й ірландський драматург. Ще дослідник творчості В. Б. Єйтса В. Топоров у своїй праці «Вільям Баталер Єйтс»¹ («William Butler Yeats») доводив, що джерелом для поезики повторів, якими так рясніють твори В. Б. Єйтса були ірландські саги, національна традиція, в якій різноманітні повтори відіграють провідну композиційну і сюжетотворчу роль [249, р. 95 – 115].

Підтвердженням цієї думки є прикметний монолог Мері Брун, головної героїні п'єси В. Б. Єйтса «Країна душевних бажань» («The Land of Heart's Desire»). У віршованій мові головної героїні гармонійне звучання і форма її висловлювань ніби компенсують завуальованість, своєрідне «нерозпізнання» змісту її слів, що, в свою чергу, обумовлює сприйняття форми як носія змісту. Важливим стає у В. Б. Єйтса не те, про що говорять персонажі, а як вони говорять. На запитання священника про що вона читає, Мері відповідає:

Про те, як Едайн,
 Дочка короля ірландського, читаю,
 Одного разу в ніч напередодні першого травня, як і сьогодні,
 Почула віддалений дивний голос,
 І, ніби напівсонна, за ним пішла.
 Прийшла вона в країну веселих фей,
 Де немає ні старих, ні набожних, ні поважних,
 Де немає ні старих, ні лукавих, ні мудруватих,

¹ Аналізуючи поезію В. Б. Єйтса, В. Н. Топоров доводив думку, що у поезії ірландця природно поєднується використання фольклорної та індивідуально-авторської моделей, споріднених з поезикою повторів.

Де немає ні старих, ні жовчних словами.

Вона все ще там, і все ще танцює

В темній хащі вологого лісу,

Чи на пагорбі, куди ступають зорі [251, р. 205]*.

Анафоричні повтори у цьому монолозі акцентують його ліричну природу. Крім того вони нагадують сомнамбулічний стан, коли людина, як говорить сама Мері, «напівсонна» («*half awake and half asleep*» – дослівно – «наполовину прокинулася, наполовину спить»). Такий стан сам поет вважав надзвичайно важливим, оскільки він дозволяє проникнути в суть речей, углядіти істинну сутність світу і одночасно в такому стані «виявляється» справжнє єство самої людини. В. Б. Єйтс писав: «мета ритму, як мені завжди здавалося, полягає в тому, щоби затримати мить споглядання – мить, коли ми спимо і одночасно не спимо, ця мить творчості, яка заспокоює нас привабливою монотонністю і водночас змушує нас не спати, утримує нас в такому стані, де розум, звільнений від волі, розкривається в символах [265, р. 128]». У таку мить розкривається душа Мері, яка живе в мріях про інший, таємничий світ – країну фей. Стан, подібний до трансу, – «напівпритомності, напівдрімоти», маркує межу двох світів – земного, кінцевого, «*похмурого світу*» («*dull world*»), за словами Мері, і потойбічного, казкового світу, повного «*червоного спалаху мрій*» («*red flare of dreams*»), якого прагне душа Мері. Такий монолог важко назвати традиційно драматичним: головна героїня не лише не «характеризує» ні себе, ні дій, що відбуваються, а, навпаки, ще більше «завуальовує». Російський дослідник драматургії В. Б. Єйтса А. Машинян, який досліджував міфологічну поетику ірландського драматурга, зауважив, що різноманітні повтори в діалогах і монологах п'єси уповільнюють темп дії, тим самим ніби створюючи в середині повідання час, альтернативний реальному [98, с. 9]. В такому альтернативному часі, що співвідноситься зі світом Вічності, і проходить істинне життя душі героїні.

Підводячи підсумок аналізу особливостей віршування О. Олеся та В. Б. Єйтса, можемо стверджувати, що віршовані рядки драматичних творів

обох митців на мовному рівні (особливо фонетичному та семантичному) зосереджують на собі значну увагу читачів, помітний тісніший, інтимніший зв'язок звукової організації зі змістовою. Засоби віршування, якими послуговуються обидва драматурги, крім того, що виконують композиційну функцію, сприяють й вираженню головної ідеї, створюють потрібну тональність твору. Віршована форма драматичних творів дозволяє авторіві при потребі надати певному слову чи фразі своєрідного відтінку, створити більшу чи меншу емоційну піднесеність, напругу, перепади між якими створюють, за словами Т. С. Еліота, «ритм пульсуючої емоції, притаманний цілісній музичній структурі [44, с. 100]». Як стверджував Р. Якобсон, «світ емоцій, душевних переживань – одне з постійних застосувань, точніше, в даному випадку *виправдань*, поетичної мови; це те місце накопичення, куди звалюється все, що не може бути виправдано, застосовано практично, що не може бути раціоналізовано [181, с. 275]». О. Олесь та В. Б. Єйтс, як ми помітили, зуміли обрати ту систему віршування і той метр, які найкраще і найбільше придатні для їх естетичних намірів, а такі засоби віршування як, наприклад, рими, які передусім базуються на зіткненні не лише фонетичних, а й семантичних форм, значень слів разом із взаємодією їх з контекстом і обширністю асоціацій, є саме тією точкою перетину, де народжується музикальність драм поетів. Проте у двох драматургів різних культур ми помітили різну мірку музикальності їх творів: віршовані рядки драм О. Олеся внаслідок тісного зв'язку його поезики з народнопоетичною традицією захоплюють своєю мелодійністю і сприяють автоматичному сприйняттю змісту, а от у віршованих драмах В. Б. Єйтса, багатих асоціативно насиченими словами, доводиться стежити передусім за змістом і тоді їхня мелодійність сприймається на підсвідомому рівні. Це також пояснюється і тим фактом, на який наголошував Т. С. Еліот, що твори В. Б. Єйтса написані нерідною для нас мовою не мають для нас такої значущої цінності, як для англо-ірландського читача [209, р. 181-183]. Це певною мірою ускладнює процес адекватного сприйняття тексту драм ірландського митця українськими читачами.

2. 2. 2. лірично-суб'єктивна форма висловлювань як характеротворча і драматична функція

Драматичні поеми, як стверджує Б. Мельничук (і це суттєве зауваження для нашого дослідження), «навіть одного й того ж автора наділені неоднаковою мірою ліризму, що відповідно до цього вони ближчі до звичайної віршованої драми чи далші від неї [100, с. 47]». Тракткування п'єси, написаної у віршованій формі, таким чином, вимагає врахування різноманітних особливостей її поетичної мови, щоб цілковито зрозуміти зміст (не лише дослівний) висловлювань персонажів та визначити потужність ліричного струменя таких творів.

Як відомо, символісти виробили своєрідну техніку в побудові драм з тривалими паузами, музичними відгомонами, прихованим звучанням повторюваних реплік і ритмічними особливостями мови, що допомагала вловлювати інтимний ліризм почуттів. Музичність мови їх драм виявлялася в специфічній ритміці діалогів, які ніби «монологізувалися» за рахунок символічності змісту: поступово слова, що передавали думки чи почуття, плинно перетворювалися в певні узагальнюючі визначення, і супроводжувалися вони такими ж пластичними жестами і мімікою. Слід зауважити, що перевага монологічної форми, «універсалізм», характерні для драматичної поеми, на що вказувала Л. В. Дем'янівська, і свідчать «про перевагу структури, притаманної поемі [40, с. 12]», а не драматичному творові. Можна сказати, що на особливості жанрової форми драматичної поеми «накладається» специфіка символістської поетики, що в свою чергу доповнює жанр новими конотаціями, своєрідно видозмінюючи його форму: використовувалися раніше не прийнятні для драми художні засоби, як недомовленість висловлювань, постійні інакомовлення, умовність, асоціації почуттів героя і картин природи, які передавалися асонансами, метафоричними порівняннями, використовувалися алюзії з живопису і поезії. Підсилений використанням музики зворушливий ліризм драматичних поем

сприяв виразному розкриттю їх драматизму і засвідчував, що родовий синкретизм є суттєвою прикметою модерної мистецької мови драматургів.

Діалоги драматичних поем О. Олеся і В. Б. Єйтса плинні, монотонні. Їх прикметна і домінантна особливість – значний обсяг, ознака майже завершеної ліричної поезії. Невипадково, наприклад, епілог юнацької п'єси В. Б. Єйтса «Острів статуй» [«The Isle of Statues»] (1889) пізніше став самостійним ліричним текстом «Щасливий пастух» [«The Happy Shepherd»] у збірці «Розпуття» [«Crossways»]. Драматург з часом вирішив, що надмірна «орнаментация», лірична монологічність, на відміну від діалогічності слова (якої вимагає поетика драми), лише шкодять п'єсі, «обтяжуючи» мову та «розмиваючи» форму. Тому він залишив первинну недраматичність виразних ліричних компонентів і долучив ліричний епілог до поетичних збірок.

Наскрізно ліричними є монологи Форгела та Дектори, головних персонажів драматичної поеми В. Б. Єйтса «Тіняві води» [«The Shadowy Waters»]. В одному з них Дектора звертається по черзі, «*О древній змію, Драконе*», «*о королю*», «*о квіте віти*», «*пташе поміж листям*», «*о срібна рибо*», «*о ранкова зоре*». Більшість цих та інших образів і порівнянь у мові героїні зустрічається у поезії та есеях В. Б. Єйтса. Там вони були «об'єктами» пошуку героя чи уособленням людської душі, не обтяженої земною плоттю. У мові Дектори вони зберігають свої ліричні конотації і одночасно «постають» подекуди як штампи любовної лірики. Тому її монолог важко назвати драматичним, таким, що повідомляє читачам про особисті індивідуальні риси характеру героїні. Складається враження, що «говорить» одна абстрактна емоційність, а не жива героїня. Відчутним у подібних монологіях стає ліричний голос самого автора ранньої лірики. В аналогічній формі побудовані монологи Форгела, в яких він звертається то до птахів, які його оточують, то говорить про них у третій особі чи сам собі ставить запитання: *Ось! Вже летять! Нирець, байкан і чайка,*

Та голови – все мужа чи жони...

За хвильку я почую їх розмову.

Так, голоси! А слів не розберу...
 Вже чую краще... Каже з них один:
 “Який легкий я став в подобі птичій!”
 А інший додає: “Такі легкі ми,
 Що швидше знайдемо бажання серця!”
 Чого вони все зволікають? Нащо
 Кружляють понад щоглою й кружляють?
 Яка ж то сила, дужча за бажання
 До схованого щастя поспішити,
 Їх стримує? Невже у те кружляння
 Несмертні потаємний смисл украли? [41, с. 324].

Читачам зрозуміло, що ці таємничі птахи уособлюють світ, до якого прагне герой, – досконалий, недосяжний, в якому є *«і диво і захват»*, і *«неможлива мрія»*, *«коріння світу»* та *«вогонь вогнів»*. У п'єсі дається вибір між реальним світом та іншим життям. Та причина вибору героїв не пояснюється подіями драми. Палке бажання Форгела і Дектори неземного кохання, яке існує лише в довершеному, неземному житті, демонструється лірично-емоційно, але не зображене автором вмотивованим, виокресленим з реалій і ситуацій навколишнього світу. Драматичного конфлікту в п'єсі немає, єдина сцена, де відчувається драматичне напруження, – промовистий конфлікт цінностей, носіями яких були Форгел і його товариш та слуга Айбрик. Вибір Форгела «пояснюється» лише поезією, яка стверджує його жагу і тугу за іншим світом.

У подібній манері зображено поривання Мері, головної героїні згадуваної вище драматичної поеми В. Б. Єйтса *«Країна душевних бажань»*, у фантастичний світ фей. Вона іде на поклик феї, але робить це не через конфлікт з оточуючими (наприклад, священиком, лихою свекрухою), а за велінням своєї душі, яка так само як й у Форгела *«не така, як усі»*, і це відчують читачі від початку п'єси. Схоже відбувається і в драмі *«Графиня Катлін»*, головна героїня якої карається і сумує без будь-якої на те причини, не

роздумуючи хоче покинути немилий світ. Це «тління» душею, поривання до невідомого світу, пошуки краси й були основною темою перших поезій В. Б. Єйтса, де вона розкривається в «монологічному» оформленні голосу ліричного героя, іноді, прихованого за певними ліричними масками. Та все ж для читачів, знайомих з лірикою поета, драматичні тексти вочевидь «відлунюють» знайомими образами.

Герої драматичних поем обох драматургів певним чином втілюють загальний, радше ідеальний, навіть ідеологізований тип, – взірець – якою, на думку символістів, повинна бути людина в її істинних прагненнях. Користуючись визначенням російської дослідниці В. Ряполової, можемо сказати, що в драмах В. Б. Єйтса та О. Олеся «в конфлікт вступають не люди, не характери, а протилежні елементи, ідеї, принципи [141, с. 108]». Героїв їх драм важко повноцінно назвати особистостями, в образах яких автори акцентували людське, рідкісне, індивідуальне. Названу «типізацію», ідеологізацію образів драм О. Олеся і В. Б. Єйтса не можна назвати недоліком. Вона пояснюється самою природою лірики, чи її «парадоксом»: за словами Л. Гінзбург, зміст найбільш суб'єктивного літературного роду завжди спрямований до всезагальності [29, с. 10].

Еволюцію свідомості героя О. Олеся яскраво демонструє емоційними афористичними монологами, наприклад, у драматичному етюді «По дорозі в казку», де один з монологів головного героя Він, автор підсилює й алюзією (на драму М. Метерлінка «Сліпі»). Звучать палкі монологи-декларації, звернені до народу: «З метою жить не те, що без мети. Мета знімає з плеч вагу велику і крила нам легкі дає. Сліпці з метою йдуть, як зрячі [с. 14]» (Підкреслення наше – О. Б.). Слова духовного проводиря, палкі слова, сповнені думкою, яка в ньому так сильно пульсує і б'ється, покликані оволодіти свідомістю мас, є зброєю в боротьбі з духовною та соціальною обмеженістю, нагадують декламаційну поезію, громадянську лірику О. Олеся. У подібних монологах відчуваються обертони ліричного голосу самого поета ранньої лірики. Наприклад, промова того ж героя з «По дорозі в казку» повторює мало не

тотожні рядки його ранньої поезії. Порівняймо, як говорить головний герой Він у драмі: «Згорить в житті – єдине щастя!..Хіба не бачите, що стало вже ясніше, що ніч страшна боїться нас і гине. То наші душі і серця горять і ніч осяюють собою. Хай з нас хто-небудь догорить і згасне: йому позаздре небо! Бо він згорить щасливий. І, умираючи і догоряючи, він буде знати, що може через рік в цім лісі хтось, блукаючи, угледе труп його зотлілий і скрикне радісно:«О брате мій! Ти йшов на те, щоб в огні згоріти, ти йшов на те, щоб влити віру в мене;...О брате мій, ти не погас – ти і тепер гориш, як стовп вогняний, ти і тепер показуєш дорогу...Нехай ім'я твоє не сходить з уст людських ніколи... [с. 20-21]» і рядки з лірики поета: «*Гори! Життя – єдина мить* [с. 65]» («Чари ночі»). Або інша поезія, сама назва якої перегукується з промовою героя драми – «Хіба не бачите, що небо голубіє...»:

Хіба не вірите, що скоро день засвіте,
Що сонце вже з-за обрію встає,
Що хід його спинить ніщо не зможе в світі
І цвіту нашого ніщо вже не уб'є! [116, с. 166];

чи: ...Дарма! лишивсь від тебе слід.

Заб'є бенкет колись горою.

І на йому згадає світ

Про ніч, осяяну тобою [116, с. 59] («Іскра»).

Таких прикладів можна наводити безліч, де монологи героїв драм О. Олеся суголосні з лірикою поета, що засвідчує, як вдало зауважив А. Василько (А. Ніковський), що автора це болить. Тому він переносить тематику своїх поезій у драму, вбачаючи у них можливість наочніше, ширше розкрити певну філософську, психологічну проблему, яка у ліриці узагальнено акумульована.

Неабияку роль у ритмі мови драм відіграють у подібних монологіях персонажів О. Олеся «музичні паузи», які закономірно постають після кожного риторичного речення чи запитання, адресованих усім і собі, і засвідчують тривале перебування героїв на високих емоційних регістрах.

Подібно до героїв В. Б. Єйтса Форгела і Дектори, Катлін і Мері головні герої драматичного етюдю О. Олеся «Трагедія серця» Чоловік і Дівчина також прагнуть покинути земний світ, в якому діють суспільні догми, умовності, де справжнє кохання неможливе, бо існує лише тілесна пристрасть, яка недовговічна. Дівчина вважає, що трагедію утворює сам чоловік, бо його кохання спиняє шлюб його з іншою жінкою, мораль: *«коли б ми розкувались / І вільно кинулись в блискуче море щастя, / Життя було б уже не треба // [с. 69]»*. Вихід з ситуації, так званого «любовного трикутника», стверджує О. Олесь, як і ірландський драматург, один – покинути земний світ: *«Пора забутись, / Навік заснути в забутті: / Бринить останнє слово казки // [с. 76]»*. «Світ казки» в розумінні О. Олеся – це істинний світ життя, тому цей образ Казки щоразу зустрічається як у драматургії, так і в ліриці поета. У світ казки прагнуть полинати герої драматичного етюдю «Тихого вечора», Він і Вона, які втомилися від свого минулого, тому їх вабить світ, *«де вся земля прекрасна / Здається казкою і сном // [с. 98]»*. Проте герої п'єси не можуть позбутися своїх спогадів і минуле зі своєю руйнівною силою стає на перешкоді щастя цієї пари. Проблема людського щастя, ширше – людського життя й заплутаних стосунків між людьми, стала тим центром, коло якого зосереджена у цих творах творча увага О. Олеся.

Як і М. Метерлінк, О. Олесь та В. Б. Єйтс трактують кохання як почуття істинно трагічне й у вищому розумінні здатне довести людину до жертвоприношення. Тому тему кохання у драматичних творах обох митців слід розглядати саме в контексті уявлень авторів про глибинну сутність Світу. В їх драматичних поемах, що порушують проблему кохання, протистояння героїв і світу виражено слабше, не так очевидно протиставлені внутрішні та зовнішні події. Найніжніші варіації людських емоцій подаються в багатій і різноманітній палітрі. Однак усі вони перенесені драматургом у площину філософського диспуту про кохання та очищені від буденності та бруду життя. Герої перебувають на таких духовних висотах, де можливою є лише боротьба хорошого з кращим. І саме в такій ситуації проглядається та трагедія кохання,

яка, як і трагедія конечності земного буття і поривання до абсолютної істини, неминуче виростає в «буденності».

Трагедію кохання зображено й у прозовому драматичному етюді О. Олеся «При світлі ватри», де причиною загибелі одного з героїв, Давида, теж стає минуле, але вже не власне, а коханої людини – Марії. Страждання героїв, Давида і Марії, можливо в чомусь позбавлене раціонального смислу, але (відображене в діалогічному та монологічному мовленні) стає активною формою дії у п'єсі. Образ казки прочитується й у цьому творі, причому головний герой пояснює його трактування так: «Казки нас переносять в той світ, де єсть іменно те, чого нам тут бракує... Казки доповнюють життя [с. 118]». Лейтмотивний образ Казки – країни мрій – також з'являється й у драматичному етюді «Танець життя», де акцентується вічність поривань людства до цієї мрії, бо казка – вічна: «А лісам, а казці і кінця-краю немає... За життя ! [с. 114]».

І образністю, і високохудожньою мовою, і головними мотивами ці драматичні етюди О. Олеся, що порушують вічну тему кохання (особливо, – нещасливого), суголосні з інтимною лірикою автора. Сам поет у одному зі своїх віршів, що передає роздуми поета над формою втілення своїх думок («Де взять мелодій, слів і згуків»), зізнався:

Ах, знаю де! Я в казку дивную свою
Усю фантазію ввіллю,
Зроблю усе живим, чудовим,
Таємності, розкошів повним, –
І в казці дійсність відіб'ю [116, с. 87].

Дослідниця жанру драматичної поеми Л. В. Дем'янівська називає однією з рис, притаманних цій жанровій формі, – тенденцію до притчевості, «до умовно-узагальненого вираження певної, як правило, вагомої філософської думки, ідеї, що послуговується для свого вираження прийомами і засобами всіх родів літератури [40, с. 9]». Як уже згадувалося, для символістського мистецтва було притаманне прагнення до найширших узагальнень і тому,

персонажі п'єс символістів, як правило, не наділені характерними індивідуальними рисами, не мають детальних психологічних окреслень: вони – вираження універсального, носії чи не-носії заповітної ідеї вивищення. Поетичне «я» автора важко відособити від об'єкта рефлексії чи прискіпливої уваги до нього. Як зауважує А. Вислова, «в драматичних творах символістів справжнього людського життя майже немає або дуже мало, умовність доведена тут до свого абсолюту. В створених їх уявою художніх образах вони втілювали свою естетичну програму і ці образи мали відповідати побудованій ними теорії мистецтва [19, с. 107]». Сказати більше, всебічний, типовий характер драматичного героя, що переходить з однієї п'єси в іншу, асоціюється в читача з ліричним голосом самого автора, на що не одноразово вказують дослідники. Так, в мові героїв драматичних поем В. Б. Єйтса «Країна душевних бажань», «Графиня Катлін», «Тіняві води» чи «Трагедія серця», «Тихого вечора» О. Олеся ми відчутно чуємо голос автора. Це відчуття посилюється ще й тим, що мова різних персонажів дуже подібна, усі вони говорять однаково з точки зору ритміки та метрики, і кожен герой насичує свою мову рясними подібними метафорами, якими пронизані усі вірші В. Б. Єйтса й О. Олеся. Взяти хоча б Отця Харта з п'єси В. Б. Єйтса «Країна душевних бажань», який втілює в собі усю сутність мирянського, приземленого буття. Він говорить не менш «красиво» і поетично, ніж Мері, яка уособлює протилежний первінь. Чоловік Мері, Шон – простий селянин, теж говорить літературною мовою: «*Кохана, я здатний втримати тебе. / Я маю децю більше ніж слова, / я маю зброю, щоб тебе не відпустити* // [251, р. 208]*». В. Б. Єйтс прагне «різносуб'єктності», але виникає стабільне відчуття, що його герої не є самі собою, а лише «аспектами», різноманітними гранями ліричної свідомості поета. Вони говорять його мовою і висловлюють його думки. Суттєвими в обох драматургів стають не герої та їх дії, а лише емоційність, що «говорить» про кохання, ідеал, казковий світ, прадавній дух. Лірична свідомість поетів пронизує драми на рівні структурному і семантичному. Невипадково В. Б. Єйтс, будучи впевненим в технічній

недовершеності своїх п'єс, називав їх драматичними поемами. Це стосується «Країни душевних бажань», написаної в 1900 році, яка виражає концепцію романтичного кохання. Усвідомивши «перевантаження (поєми – О. Б.) символістськими ідеями [251, р. 340]», «орнаментациєю, позбавленої драматичної цінності [251, р. 312]», В. Б. Єйтс через шість років переробив її, долаючи ліричну «домінанту» і спробував ускладнити та диференціювати характери персонажів, даючи кожному індивідуальне звучання мови.

Таким чином, авторське лірично-емоційне світовідчуття у драмах Вільяма Баталера Єйтса та Олександра Олеся розкривається в більшості випадків аналогічним шляхом. Воно відчутне структурно і композиційно. Як зауважив Сесіл Бовра, «на початковому етапі драми В. Б. Єйтса слід розглядати як продовження лірики. Надмірно складний для лірики емоційний досвід був успішно перенесений в п'єси без найменших втрат їх засадничого ліричного характеру [196, р. 194]». В перших п'єсах В. Б. Єйтса виразно помітна не «відверта» драматична мова персонажів зі зрозумілим, прозорим змістом, а завуальована, ряснозначна, ускладнена символічними конотаціями мова героїв драм.

В. Б. Єйтс стверджував, що він хотів досягти «тієї віддаленості від життя, де цілком природними стануть дивні події, закрутісті слова [264, р. 221]». Його п'єси, дійсно, насичені «закрутістими словами», і їх сугестивний таємничий, містичний зміст підсилюється повторами, анафорами, алітерацією.

Найкращим зразком доведеного поєднання ліричного і драматичного первнів, як мовилося вище, є синтетичний, поетичний театр С. Малларме, М. Метерлінка, Р. Вагнера. В драматургії О. Олеся і В. Б. Єйтса слід говорити про виявлення власного ліричного світовідчуття митців, яке значно збагачує драматичну структуру п'єс, надаючи їм додаткового і суттєво важливого змістовного виміру: цінність суб'єктивного сприйняття світу, сконцентрованість на духовному, внутрішньому житті, яке значно більше, ніж зовнішнє, становить суть світу і людини в ньому. Родовий синтез лірики і драми – найважливіша риса поетики символістського тексту, яка рефлектує

прагнення до всеохоплюючого, цілісного відображення життя, нові принципи театрального мислення.

За словами М. Бахтіна, «перехід стилю з одного жанру в інший [...] руйнує або оновлює цей жанр [6, с. 257]». З усією упевненістю можна сказати, що обоє поети привнесли у драматичну поему свій емоційно схвильований і багатобарвний стиль, який найкраще передає настрої поета, «зігріває» драми теплом їх чуйного серця. Наприклад, у драмі О. Олеся «Над Дніпром» зустрічаємо яскраво виражені авторські роздуми над сутністю кохання, вкладені в уста однієї з русалок, відчуваємо співчуття автора своїй героїні: «*Для одного любов – розвага, / Для другого – солодка мить, / Для іншого – холодне слово, / Яке не вабить, не болить. / Гадюкою, огнем для тебе, / О, ластівко, була любов: / Вона тобі спалила душу / І з тіла висмоктала кров // [с. 34]*». Подібні глибокі роздуми про сутність кохання висловлює В. Б. Єйтс устами Форгела у «Тінявих водах»: «*Але кому любов припала світська, / Той в тузі любить, в сподівань омані, / В тілесній ніжності й побачить скоро, / Що навіть ложе любощів, яке / Давцем ввижалось благодати всякої, / Смакує просто келихом вина / Й так само випивається за мить. / Ідуть цим шляхом всі-усі коханці / Одвіку, й шляху іншого нема // [47, с. 323]*». Віршовані рядки п'єси виразно кореспондуються з віршем В. Б. Єйтса «Таємна троянда», наприклад хоча б з такими рядками: «*Ті, хто шукав тебе в Труні Господній, / А чи в вині, – перебувати годні, / Чимдалі від сум'ять розбитих мрій... [47, с. 62]*».

На нашу думку, не варто виразну суб'єктивність драматургів зараховувати до вад їх драм, бо перед читачами постає не апатичний літописець, а людина з живим, чутливим серцем, яка сама переживає те лихо, що пригнічує її героїв. Домінантна суб'єктивність драм О. Олеся та В. Б. Єйтса, що вдихає життя цим творам, доходить до високого ліричного пафосу і, таким чином, охоплює душу читача. Вміння промовляти від серця додає їх драматичним творам неабиякої художньої та естетичної вартості. Трагічний пафос драм українського та ірландського драматургів притаманний

й тим драматичним творам обох митців, в яких вони піднімають тему кохання. Трагічна драма, на думку авторів, повинна відображати боротьбу не різних людей, а боротьбу людини з собою. Ця боротьба мрії і дійсності, пропущена через авторську свідомість, можлива лише тоді, коли герой долає не лише перепони на своєму шляху, а й власну слабкість. Тому, якщо вести мову про драматичну вартість ліричних драм О. Олеся та В. Б. Єйтса, то найкраще сказати про це словами дослідника творчості В. Б. Єйтса Деніса Донох'ю: «конфлікт має цінність, оскільки [...] сама людина зазнає трансформації [205, р. 68 – 69]». Проте драматична поема – це ще не трагедія, а серія варіацій трагічної тематики, притаманної драматичним творам О. Олеся та В. Б. Єйтса: більше емоцій ніж подій. Авторів цікавить не лицарський вчинок героя, а його лірична сутність. В драмах О. Олеся та В. Б. Єйтса помітне домінування лірично-філософських роздумів над об'єктивними зображеннями. Прояв авторської особистості виявляється в зацікавленні внутрішнім світом людини. Проте суб'єктивність обох драматургів проявляється не в зосередженні на власних відчуттях, а у власному баченні світу і своєму розумінні суспільного. Вселюдське для українського та ірландського митця є не менш, а навіть важливішим, ніж особисте. Ліричний первінь стає законом, що організовує художнє ціле: добір авторами відповідних засобів створює своєрідну систему пристрастей, яка дозволяє емоціям персонажів форсувати розвиток драматичної дії.

2. 2. 3. специфічний ліризм ремарок у драматичних творах О. Олеся

Як відомо, твір, написаний у формі мови персонажів і ремарок, є здобутком «драматичної форми». Часто ремарки у драматичному тексті є виразними елементами лірично-емоційного світовідчуття автора. В більшості п'єс О. Олеся поетичні самі по собі ремарки підтримують «темперамент» всього твору, своєрідно задають тон подальшому розгортанню подій, емоційно налаштовують читачів на певний настрій драми.

Традиційна функція ремарки, по-перше, допомогти режисеру і, відповідно вони «працюють» як авторські підказки для сценічної інтерпретації драматичного твору; по-друге, ремарки потрібні для характеристики персонажів, місця, часу дії. Помітно, що Олесеві ремарки зовсім недраматичні з погляду традиційної драми і, важливо відзначити, принципово «знеособлені», неінформативні для «не спокушеного» в ліриці, в естетиці символізму читача. Усі його герої або безіменні, знеособлені люди: Він, Дівчина, Юрба, Чоловік, Жінка, Хлопчик, Брати, Сестра, Пан, Панночка, Сторожиха та ін, або персонажі з іменами, названі автором лише з причини їх диференціації серед надприродних істот: Андрій, Марина, Іван, Марійка, Степан, пан Ян і з ними Мавки, Русалки, Чорти, Лісовики та ін. Автор вдається до прийомів символістської драми: він або сам вказує, що «убрання не має ознак нації й часу» («По дорозі в казку»), або лише «окреслює» у ремарці поетичні картини місячної ночі, нічного саду, які створюють особливу, семантично значущу тканину твору.

Ліричне сприйняття світу помітне в ремарках драматичного етюд О. Олеся «При світлі ватри». Вже в першій ремарці автор подає заворожуючу картину літньої ночі в саду, використовуючи прийом персоніфікації, багатозначну метафору та емоційно-оціночні поетичні означення: «Ніч. Сад. Будинок. Біля будинку фонтан з басейном. Із розчинених дверей ллється полоса гарячого світла. Весь сад в морі легкого прозорого місячного світла. І все навкруги ніжно і ажурно [с. 116]». Само по собі використання О. Олесем метафори не свідчить про порушення драматичного канону, але метафори в ремарці (не О. Олесем, звичайно, введені), зосереджують на собі увагу читачів. Зрозуміло, що режисеру складно зобразити на сцені «все навкруги ніжно і ажурно». В уже наступній ремарці О. Олесь передає душевий стан героїні Марії персоніфіковано-метафоричними порівняннями: «...Зітхнула. І здається, від зітхання зашелестіло листя і переплутались місячні промені [...] Розцвітає, очі її запалюються...[с. 117]». Поетично насиченою метафорами мовою драматург підсилює емоційний характер п'єси, передає таким чином душевний

неспокій, силу та глибину інтимних почуттів героїні, на які реагує навіть природа. Механізм «одушевлення» природнього світу на основі співпереживання його з сердечними муками героїні, тобто динаміка переживань душі представлена на мікро- і макрорівнях, пояснюється пантеїстичним осмисленням світу, що притаманно для символістів. Закінчується твір ремаркою, яка поетично засвідчує смерть Давида: «Схилившись на басейн, лежить Давид, і в рожевому світлі ватри відбивається кривава вода басейну [с. 121]». Логічно важко зрозуміти чому саме в світлі ватри відбивається вода, а не навпаки, що природніше, у воді відбивається вогняне саяво. Та саме в індивідуально-авторському баченні світу активно виявляється здатність мислити метафорично [101]. А метафора в ремарці є одним з найефективніших способів змістопродукування, виправданим засобом зображення духовного, емоційного життя людини, її внутрішніх переживань. Крім того, фантастичні світлові ефекти у ремарках драматурга свідчать і про імпресіоністичну природу декотрих драм О. Олеся, про що неодноразово наголошували дослідники: С. Хороб, наприклад, специфічні особливості О. Олеся у жанроутворенні охарактеризував як імпресіоністичний символізм [165, с. 212], а професор О. Білецький назвав О. Олеся «романтиком з деякими рисами імпресіонізму [Цит. за: 159, 216]». Аналізуючи такі мальовничі ремарки О. Олеся, можна говорити і про синтез мистецтв у драматургії митця. Він демонструє тонкі спостереження за грою світла на воді чи, навпаки, за невловимими повітряними ефектами, що були в центрі уваги видатних художників, наприклад, Моне, Пісарро. Світловий акцент у О. Олеся — не тільки виразність, експресія, а також і вивільнення внутрішньої напруги через світлові плями, котрі за законами малярства видаються яскравішими в сусідстві з темними тонами ночі. Як відомо, О. Олесю — майстер контрастів і, як бачимо, не лише абстрактних, а й зорових образів.

Нерідко пластичні образи явищ природи в драмах українського драматурга набирають символічного значення. Наприклад, у драматичному етюді «Осінь» образ Вітру символізує пересторогу. «Завивання сердитого

вітру» осінньої ночі, що функціонує лише в ремарці, створює атмосферу неспокою, підготовлює читачів до емоційно-напруженого (більш динамічного у цій драмі) розгортання душевного конфлікту героїні: сила стихії змінюється з насиченістю чи послабленням конкретно-чуттєвих емоцій Панночки. І палкими монологам, і ремарками з вказівкою про природну стихію О. Олесь створює багатолюдне полотно. Драматичний етюд побудований на психологічному паралелізмові внутрішнього стану людини і візуальним сприйняттям природного оточення. У творчості О. Олеся є чимало «зрощень» музично-малювального і поетичного мислення, що так притаманно поетиці символізму. Але оригінальність Олесевої композиційної побудови драми полягає в тому, що пластичні, мальовничі образи природи оживають, «мають власне життя» у ремарці. Синтетичний аспект яскраво виражений у поєднанні драматичного тексту зі сугестивними картинками явищ природи у ремарках – уся п'єса нагадує вже більш динамічний хід подій з окремими епізодами, монологам, мізансценами, з шаленіючим Паном, Сторожихою, схожою на відьму і промовистими деталями ремарок: сердитий вітер виє, хитаються сосни, припадають до вікон будинку й усе це відбувається у гущі темного лісу. Та природа в О. Олеся виступає навіть не просто зовнішнім аналогом чи тлом переживань людини: поету притаманний своєрідний поетичний пантеїзм — розлиття почуттів (і взагалі особистості) в житті вітру, дерев, трав, сонячного проміння та місячного сяйва (яскравим прикладом є поема «Щороку»). Саме завдяки високому ступеневі нероз'єднаності емоцій людини й природи остання в поета мало конкретизована описово. Однак природа в ремарках О. Олеся живе дуже виразним життям. За всієї недеталізованості описів драматург тонко передає її порухи й настрої, конкретними назвами шумових ефектів доповнює пластичні елементи драми. Сугестивний образ вітру осінньої грозової ночі, вписаний у ремарки, виступає у цій п'єсі важливою психологічною та естетичною домінантою художнього тексту. Сугестивний характер ремарки вносить не лише емоційно-ліричний відтінок, а й має творчу і перетворюючу силу: від слова – до візії, від візії – до

трансформації сакральних крипт душі. Як бачимо живописна і сугестивна гами збагачували асоціативні ряди поетового слова, які заступають «прозовість» деталей.

Найважливішу композиційну роль відіграють ремарки у драматичному етюді «Злотна нитка», присвяченому Миколі Лисенкові. Сюжет драми є авторською проекцією античного міфу про богинь долі – Парок, які прядуть нитку людського життя. Драма побудована на монологах трьох Парок, які злотними нитками спряли долю видатного композитора. Як зазначав Р. Радишевський, «у майже не зв'язаних між собою монологах, які проголошують абстрактні фігури – Три парки, Жінка в чорному і Дівчинка, проходять уявні картини життя народного музики [137, с. 38]». На продовження цієї думки, слід сказати, що саме ремарки виконують тут зв'язувальну функцію у логічному викладі матеріалу. Численна кількість ремарок (подекуди після кожного віршованого монологу, а інколи по дві ремарки після закінчення монологу) свідчать про виразну суб'єктивність побудови п'єси. Вражаюча емоційно-експресивна мова ремарок справляє враження присутності оповідача, якому небайдужа доля, яку прядуть Парки. Своєрідний синтез поезики символізму, що виявляється у використанні античного міфу, образами-символами (Жінка в чорному – символізує Україну, яка скорбить над втратою свого славетного «сина»; Дівчинка в білім – символізує молоде покоління) та експресивні витoki ліричного імпульсу автора, що простежуються у ремарках, пройнятих особистими переживаннями-роздумами про таїну таланту, фатум долі, роль митця ускладнює сюжетну побудову драматичного етуду. Тут прочитуємо у ремарках не просто ліричне вболівання за нестримністю часу і минущистю всього живого, тут роздуми над долею митця, його призначенням у житті мають дещо глибший, філософський характер, хоча незмінно зберігають своє лірично-чуттєве забарвлення. В алегоричному образі Пісні, який з'являється лише в ремарках, О. Олесь вводить у сюжетну канву п'єси другий план дії, де «життя» Пісні символізує життя композитора. Спочатку чуються перші звуки

цієї пісні – «радісні і наївні», відповідно як ріс талант митця, далі, вони «смілішають... і дзвенять високо над землею, як тисячі жайворонків». Пізніше «вони вертають з неба і несуть на землю рідну пісню» і наскільки значним був внесок композитора для України драматург визначив порівнянням: «як злива в засуху, була рідна пісня для землі [с. 89]». Та обривається злотна нитка великого композитора – й «*обірвалася пісня*». І далі автор відкрито заявляє про себе, проголошуючи під «звуки похоронного маршу», які «пливуть і стогнуть» свій «некролог»: «Умер співець, але жива його душа – пісня! І вік її – вічність. І ллється вона десь далеко-далеко, наче в других світах, і розкажує про свого творця. І вся вона легка і чиста, як голубка біла в синім небі [с. 91]». Отже у «Злотній нитці» О. Олесь оперує двома сюжетними планами так, що важко читачам збагнути, до якого плану віднести все що відбувається, чи взагалі здогадатися про доцільність цієї двоплановості. Збиває з пантелику і та обставина, що в одній сюжетній лінії діють, за висловом Р. Радишевського, «абстрактні фігури» – Три парки, Жінка в чорному і Дівчинка в білому, а в другій – алегорична Пісня. Та саме ця «багатосуб`єктність», видима на поверхні, допомагає Олесеві показати складність, глибину, скорботу його власної душі, всі протиріччя, які в ній борються відображені у різних персонажах, різні її грані проявляються у монологіях різних героїв п'єси. Поетика символістської драми передбачала іншого читача: вона апелювала не так до логіки сприйняття, як до асоціативності мислення; вона здатна сугестувати найтонші нюанси почувань (зокрема, болю, жаху, тривоги) і вимагає від нього адекватної реакції. У символістському творі автор у системі символів намагався декодувати складні взаємостосунки між явищами, речами, станами у Всесвіті, він витворював власний езотеричний світ, часто складніший від первісного, змушував читачів вдаватися до складних інтерпретацій, «відкривати» чуттєво-емоційну сферу рецепції. Тож модернізм полягає не лише у радикальному оновленні літературного тексту, але й у не менш радикальному переосмисленні творчого зв'язку письменника та читачів.

У ремарках драматичних етюдів О. Олеся повною мірою відображається лірична складова його театрального мислення. Поетичну насиченість ремарок можна трактувати й як прикметну рису несценічної поетики символістської драми. Ліричний первінь дає можливість поету відтворювати в драматичній формі явища, які відбуваються не в емпіричній реальності, а в закутках душі чи у «чутливій» свідомості. В. В. Хорольський, ведучи мову про один з елементів поетики символізму, писав: «означення покликані не називати, а «сакралізувати», освятити предмет [167, с. 134]». Тому, на нашу думку, можна припустити, що в драматичних поемах О. Олеся ліричний елемент саме «працює» на таку сакралізацію з метою протиставлення прозово збіднілого, приземленого, одноманітного матеріалу, лірично забарвленому. Завдяки саме ліричному насиченню драми читачі отримують можливість вдивитися у світ «істинний» крізь буденність, «прозу» життя.

Звичайно, метафоричне насичення ремарок не є прикметою одного О. Олеся чи навіть символістської драми взагалі. Воно зустрічається у романтиків, у Лесі Українки, у драматургів ХХ століття, які творили значно пізніше символістів. Але у них подібні ремарки носили допоміжний характер, радше непритаманний драматургу і використовувалася як художній засіб (необов'язковий, звичайно), але не були самою «тканиною» драматичної дії, осередком переживання та інтерпретації.

На відміну від О. Олеся, драми В. Б. Єйтса не насичені поетично-метафоричними ремарками. Його ремарки можна назвати не літературними, а справді театральними – чіткими, «предметними», що описують сценічну дію актора і лаштунки на сцені. Одним з небагатьох винятків можна назвати невелику «нетеатральну» ремарку на початку п'єси «Країна душевних бажань», яка виявляє лірично-емоційний імпульс авторського мислення: *«Ніч, але місяць чи захід сонця проблискує крізь дерева і погляд лине в далечінь, в невиразний, таємничий Світ [251, р. 203]*»*. Ремарка підказує читачам (знову ж таки – не глядачам) істинний зміст того, що буде відбуватися в драмі, і той план дійсності, де, по суті, розгортається справжнє життя головної героїні.

Слушною у цьому зв'язку є думка М. Гюйо, що «мистецтво не є тільки сукупність певних фактів, воно перш за все – сукупність сугестивних засобів; головне значення його часто буває не в тім, що воно каже, а в тім, що воно надихає (внушає), примушує думати і почувати [Цит. за: 22, с. 330]».

2. 2. 4. ліротворчі компоненти драматичних творів В. Б. Єйтса

Емоційно насичена драматична поема, просякнута авторським почуттям, як повище зазначалося, поєднує в собі окремі риси і ліричного, і драматичного відображення дійсності. Ці основні компоненти жанру своєрідно заломлюються в ній, створюючи нову художню цілісність, що зберігає безпосередність та емоційність лірики, але, на відміну від неї, дає значно більше розгорнутий, складний, багатоплановий, динамічний образ ліричного переживання, або, що частіше – потоку переживань. Цей потік складається з цілого ланцюга авторських роздумів, почуттів, асоціацій і т.п. Такий ліризм іноді стає помітним для читачів ще до того, як візьмуть слово персонажі твору чи «викажуть» ремарки п'єси. Деякі компоненти драматичного твору, що випереджають дію: поетичні інтродукції, прологи, передмови, посвяти, можуть існувати не лише у тексті, але й на сцені, виконуючи роль своєрідної увертюри, що створює поетичну атмосферу, налаштовує на емоційний лад як читачів, так і глядачів.

Майже кожна п'єса В. Б. Єйтса присвячена автором певній особі. Переважно це або актори, які геніально втілювали на сцені задуми В. Б. Єйтса, або близькі драматургові люди, які певним чином сприяли, надихали його на створення твору. Наприклад, драматична поема «Мандри Ойсина» присвячена Едвінові Дж. Еллісу – британському поету і художнику, драма «На Байловім березі» – Вільямові Фею [Fay, William] – ірландському акторові – «за чудову вигадливість його гри в ролі Блазня [47, с. 290]». Драматична поема «Тіняві води» присвячена леді Грегорі – відданому і безкорисливому другові поета, Августі Грегорі, яка разом з В. Б. Єйтсом працювала над створенням і подальшим функціонуванням ірландського національного театру – Театру

Абатства [Abbey Theatre] і вона ж переконала ірландського поета продовжувати зосереджуватися на написанні драм. Вирізняється ця посвята серед інших своїм обсягом і художньою самостійністю. Сміслові та образні рівні посвяти леді Грегорі, що має вигляд у цьому творі цілком завершеної поезії, стають зрозумілі у зв'язку з біографічними фактами В. Б. Єйтса. Сторінки біографії митця постають як тло до досліджуваного тексту, допомагаючи виявити мотивації автора. В. Б. Єйтс намагався виразити свою щирю подяку людині, яка взяла його під свою турботливу опіку, коли він перебував на межі нервового і фізичного зриву (лікарі підозрювали у нього туберкульоз [82, с. 18]), надала йому гостинний притулок, де він міг працювати в атмосфері спокою та унормованого режиму (в Кул-Парку, поблизу Горта, ліси якого описуються в посвяті. Таємничість цих хашів надихнула автора на містицизм драматичного твору. Первозданна природа ж тих місць, оповита ореолом стародавніх легенд, своєю живописністю вплинула на плодovitість автора в, здавалось би, найскладніший період творчості). Ця заможна жінка після знайомства з В. Б. Єйтсом допомагала йому в усіх його починаннях, а також збирала і записувала ірландські легенди, саги. Останні віршовані рядки посвяти проливають світло на бажання автора уславити цю леді за стародавнім звичаєм побудови драми, коли спершу прославлялися боги чи славетні знатні особи – королі, імператори чи народні герої: «Рядки ці – вам. Хай спершу й люд чита їх, / А вже тоді про Форгела й Дектору, – / Як в давнину, перш ніж заграють арфи, / Вино лили високим невидимцям» [47, с. 317].

Цю думку підтверджує наступний після посвяти пролог В. Б. Єйтса «Арфа Енгуса», який подібно до композиційних елементів античної драми, в якій пролог – це монолог чи міф, що лягли в основу сюжету, є міфом про богиню Едайн та бога молодості Енгуса, й у В. Б. Єйтса, крім того, містить й естетичну декларацію автора.

П'єса «Графиня Катлін» присвячена коханню усього життя В. Б. Єйтса – Мод Гонн (Maud Gonne) – вродливій патріотці, яка надихнула драматурга

присвятити своє життя ірландському національно-визвольному рухові, в подальшому і назавжди мала великий вплив на творчість В. Б. Єйтса та його життя. Враховуючи посвяти, відтак, у результаті інтерпретативної діяльності постає ціла множина тлумачень того самого тексту й це явище є цілком закономірним і виправданим. У драматичних поемах О. Олесь посвят чи інших композиційно-сюжетних елементів майже немає, лише драматичний етюд «Злотна нитка» присвячений Миколі Лисенкові і ця заувага автора певним чином прояснює символічний зміст твору. А у драматичній поемі «Над Дніпром», сюжет якої О. Олесь узяв з фольклору, в передмові до драми автор докладно пояснює, що спонукало його до введення в дію народного звичаю «викурювання русалок» (замітка у київській газеті «Рада») і послужило сюжетом драми про нещасливих у коханні дівчат, які втопилися у Дніпрі й стали русалками.

Частіше в ірландського драматурга зустрічаються й такі, поетично виписані, компоненти, як епіграфи та прологи. Так, наприклад, у драмі «Мандрі Ойсина» В. Б. Єйтс розпочинає п'єсу філософським епіграфом, цитуючи молитву Тулки¹: «Дай мені світ, якщо хочеш, тільки забезпеч мене притулком для моїх прихильностей [47, с. 247]». Вибір автором такого епіграфа свідчить про його стиль мислення, узагальнює головний зміст твору та означає асоціативні зв'язки драматичного твору з літературною традицією і сьогоденням автора. У драмі «Земля душевних бажань» епіграфом твору є слова Вільяма Блейка: «О Трояндо, ти – хвороба мистецтва [251, р. 203]*». Не випадково автор обрав саме такий епіграф: його, як і В. Блейка чи Ернеста Доусона, образ троянди приваблював від найперших творів – «Мандрів Ойсина», – де троянда з'являлася у пейзажі. Поступово цей образ у творчості В. Б. Єйтса перетворився на символ – всесвітньої краси і вічної любові, одна з складових частин універсального міфу Вічної Жіночості. Цей символ пов'язаний із захопленнями В. Б. Єйтса розенкрейцерівським угрупованням

¹ Ні Тулка, ні його молитва, як засвідчують перекладачі, не мають задовільної ідентифікації.

«Золотий Світанок»: як свідчить сама назва «розенкрейцери»², члени цього угруповання поєднували троянду – священну квітку Діви Марії (жіночий первінь), яка була для них символом краси і мудрості, з хрестом (чоловічий первінь) – символом спокути і сили [104, с. 540]. Так чи інакше, але образ троянди був настільки важливим для В. Б. Єйтса, що він назвав свою збірку «Троянда», де головним образом-символом у всіх віршах є саме ця квітка. Троянда, як краса і любов, асоціюється і з образом коханої (актриси Мод Гонн) і через неї – з жінкою взагалі. Так поет виражає свої почуття, страждання через своє розбите кохання, і ці почуття разом з образами лірики переносяться у драму поета, що водночас надає усім творам поета універсальної цілісності та цінності. Таким чином образ троянди у епіграфі є сугестивним: у свідомості читачів, обізнаних зі творчістю поета, він викликає цілий ряд асоціацій, бо троянда, як і загадка кохання, не може бути розгадана чи витлумачена однозначно і вичерпно. Кінцева істина для символістів – «невисловлена» річ у собі і саме таким є символ троянди як своєрідна сакральна ідея, яка опромінює світлом непізнаного ідеалу емоції суб'єкта і оточуючий його світ.

Екзальтацію свого нерозділеного кохання поет виражає і в епіграфі до драми «Графиня Катлін», яка присвячена В. Б. Єйтсом особі своїх мрій – Мод Гонн. Вислів узятий з тексту – «Плач Маріона Шегона за Міс Мері Бурк» («Lament of Morion Shehone for Miss Mary Bourke»): «Засмучені – німі для вас [251, р. 3]*». Цей вислів ймовірно має сенс у зв'язку з інтимними почуттями автора, його трагедією нерозділеного почуття.

Увага до певних деталей біографії автора відкриває перед нами ширші смислові горизонти його творчості. А увага до, можна сказати, другорядних компонентів літературного тексту, таких як ремарки, посвяти, епілоги, прологи пояснюються й герменевтичним правилом, згідно з яким ціле розуміють з часткового, а часткове – з цілого. Частини, які походять із цілого, в свою чергу, визначають також це ціле [24].

² Орден розенкрейцерів заснував, як стверджували його члени, отець Розенкройц (букв. «Трояндохрест») у 1484 р

Висновки з другого розділу

Узагальнюючи викладений матеріал, можемо сказати, що і заспіви до драматичних поем у формі посьвят, епіграфів, передмов, прологів, і авторський голос у тексті, і ремарки – це помітні складники ліричного потенціалу драматичних поем О. Олеся і В. Б. Єйтса. У драматичних творах О. Олеся автор робить акцент на поетичні, сугестивні ремарки, у В. Б. Єйтса цей акцент переміщений на такі компоненти у драматичному творі, що випереджають дію – посьвати, прологи та епіграфи, у посиленні ліричного струменя їх драматичних поем. Та основу ліризму драматичної поеми становить безпосередня дія, діалоги та монологи персонажів. Можемо стверджувати, що в ліричних драмах О. Олеся і В. Б. Єйтса характер функціонування слова відмінний, ніж у традиційній аристотелівській драмі: якщо у традиційній драмі характеристикою дійових осіб була їх мова, яка нормативно засвідчувала їх активні вольові дії, то за відсутності останніх у драмах символістів, зацікавлення яких було зосереджене на показі потаємних закутків людської душі, неспокійного духу людини, «характеротворчу» функцію виконувала лірична іскра. Її сугестивний вплив у драмах О. Олеся і В. Б. Єйтса годі заперечити. Діалоги та монологи персонажів п'єс обох драматургів, насичені душевним трепетом і глибиною почуттів, набувають самостійного значення, діалоги ніби «монологізуються», набираючи форми завершеної поезії. Мовлення персонажів завдяки ритмічним особливостям їх висловлювань, допомагають вловлювати інтимний ліризм їх почуттів і дають можливість драматургам висловити свої думки і почуття. Авторський голос, який помітний у монологах персонажів підсилює ліричне звучання твору, і також відкриває перед читачем можливість не впізнати власні емоції, а поглянути на світ очима іншої людини. Притаманними обом драматургам є: домінування плану вираження над планом зображення; визначальна роль суб'єкта переживання — ліричного «я», активна роль емоційно-експресивного елементу; відносно висока насиченість різноманітними засобами художнього

вираження (тропи, стилістичні фігури, ритмомелодика тощо), підпорядковані одній цілі – розкриттю внутрішнього світу головного героя і його суб'єктивного «Я». Ці засоби (лексико-синтаксичні конструкції, фонетико-фонологічні особливості) оригінально впорядковуються і виконують у контексті драматичних творів обох драматургів «ліротворчу», композиційну та неповторну естетичну функцію.

РОЗДІЛ 3

СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ

О. ОЛЕСЯ ТА В. Б. ЄЙТСА

Поняття структури в його більш поширеному розумінні використовується у різних сферах літературознавчої науки і «набуло, – як стверджують сучасні дослідники В. Зінченко і М. Нефьодов, – функціональної актуальності у зв'язку з тим, що його дефінітивна змістовність спроможна ідентифікувати найбільш властиві ознаки художнього цілого. Зокрема, в порівняльному літературознавстві поняття структури вживається при виявленні відносної подібності літературних феноменів [87, с. 551]». З дослідженням проблем онтології і пізнання літературних творів естетиками-феноменологами (Н. Гартман, Р. Інгарден), як пише Р. Гром'як, «почали виділяти чотири верстви (шари) у структурі літературного твору: а) представлений світ, б) його естетичний вигляд, в) значення мовних форм, г) мовлення і його звукова організація [35, с. 229]». Ефективність і доцільність застосування методики структурного аналізу на мовному рівні довела відома дослідниця української і румунської літератур Магдалина Ласло-Куцюк. Аналізуючи одну з найбільш загадкових п'єс В. Шекспіра «Буря», дослідниця переконливо показала дієвість методики структурного аналізу особливо для дослідника драматичного жанру. Як стверджувала М. Ласло-Куцюк, «п'єси ... мають свою мовну структуру, в якій віддзеркалюються всі інші значеннєві рівні [85, с. 315]». Аналізуючи жанрові особливості ліричних драм О. Олеся та В. Б. Єйтса, ми акцентували увагу на синтетичній природі жанру драматичної поеми. Тому, вважаємо, драматичні твори обох митців можна охарактеризувати, скориставшись визначенням англійського дослідника Вілсона Найта щодо поетичних драм В. Шекспіра: «Шекспірівська п'єса це суцільна сценічна поема, скріплена за допомогою уособлень, сугестії настрою і поетичної символіки [Цит. за: 85, с. 310]».

Простежуючи певну суміжність філософсько-естетичних систем О. Олеся та В. Б. Єйтса (попри неодмінні розбіжності), спостерігаємо багато в чому типологічно подібну організацію драматичних текстів: міфологічну і фольклорну основу їх творів. Наявність первинних підсвідомих структур у свідомості, які виражають «глибинну суть душі» обох драматургів простежується в своєрідному використанні митцями «одвічних» символів і міфологем, міфологічних і фольклорних сюжетів. Як стверджує більшість дослідників (Ф. В. Й. Шеллінг [175], А. Лосєв [94 ; 95], В. Топоров [155], Н. Фрай [161 ; 217] та багато ін.), міф виявляє себе як частина свідомості людини, він заповнює різноманітні прогалини в сприйнятті та усвідомленні буття. Міф, спрямований на сприйняття світу крізь призму особистісно-чуттєвого відчуття, орієнтуючись на родинно-колективні форми, стає дієвою проекцією людини в поясненні світу. Тому зацікавлення О. Олеся та В. Б. Єйтса минулим свого народу можна пояснити бажанням краще збагнути сучасне. Крім того, використання митцями особливостей міфологічного мислення та міфологічної символіки уможливлювало розкриття їх власного розуміння величних, важливих світоглядних проблем шляхом актуалізації архаїчних загальнолюдських міфологічних символів у поетичному міфологізованому світі, який вони створювали. Зауважимо, що іноді вплив міфологічного мислення на власну художню творчість автори не помічають. Ще З. Фройд висловлював думку, що «літературний чи мистецький текст є компромісною формацією між свідомими і підсвідомими інтенціями автора [Цит. за: 3, с. 107]». Тому реконструкція наявних, а почасти, можливо, неусвідомлених митцями міфологічних схем, образів у створюваних художніх творах дозволяє розкривати приховані як символічні смисли, закладені у глибини творчої свідомості митця, так і її внутрішні структури й механізми функціонування.

Міфологія є також цікавою в мистецькому аспекті. Саме тут вона виявляє власний зміст у багатоманітності емоційно збагачених образів. На думку Є. Яковлева, митець «на соціально-актуальному рівні досягає значних

успіхів лише в тому випадку, коли він розуміє глибинні основи народно-міфологічної свідомості». Це, на думку дослідника, вдалося досягнути таким значним митцям як Есхіл, Софокл, Шекспір чи Толстой. В іншому випадку – «твір залишається побіжним і псевдомистецьким [182, с. 56]». Є. Яковлев стверджував, що «міф як складне, синкретичне духовне утворення несе в собі одвічні проблеми [...] і саме в художній формі передає їх наступним поколінням [182, с. 9]». Отже міфологічний зміст твору вимагає й відповідної форми вираження, яка, в свою чергу, значно розширює сферу асоціативних виявів зображеного. Адже процес сприйняття, розуміння у міфі подається через конкретно-чуттєві образи чи навіть чуттєві враження. Ще італійський мислитель Дж. Віко висунув концепцію розвитку поетичної та прозової мови, тропів з міфу («кожна метафора або метонімія – маленький міф») [87, с. 338]. Тому з'ясування ролі міфологічної складової художнього творення є принциповим в лірично скомпонованому тексті драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса.

Своєрідна реконструкція міфологічних схем дозволяє не лише розкрити глибину творчої свідомості митця та психологію його художньої творчості, а й виявити своєрідність суто національного мислення українського та ірландського народу. За словами Є. Яковлева, «міф, першочергово явище донаціональне, та згодом стає тією зміцнюючою структурою, тією домінантою, яка визначає багато в чому своєрідність національного художнього мислення певного народу [182 с. 9]». Тому спроба аналізу процесу розгортання ключових міфологем і символів у драматичних творах О. Олеся та В. Б. Єйтса продиктована й необхідністю по-новому поглянути на драматичні твори українського та ірландського митців в їх компаративному зіставленні.

3. 1. Міфи та національні легенди як маркери лірично-апелятивної структури драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса

Символістська тенденція до актуалізації підсвідомого в літературі й мистецтві з метою зображення цілісної особистості зумовлювала актуалізацію

міфу, за словами С. Хороба, «як невід'ємного чинника в розвитку й побутуванні будь-якої людини, незважаючи на її національну приналежність. Й водночас ця тенденція у власне міфологічному мисленні, – як зауважує дослідник, – вирізняла, чи, точніше, – допомагала у виокремленні суто відмінних рис різних національних художніх структур [165, с. 188.]». Справді, доволі чутливі до варіативних проявів життя, обидва драматурги специфічно відображали їх сутність у поетиці. Спільною особливістю символістських драм О. Олеся та В. Б. Єйтса є їх вірність – як людини і митця – фанатичному духові національної гордості і героїчному минулому, духу відданості природі та невідступності у втіленні своєї «карми». Обидва митці звертаються до міфології як до інструмента художньої організації твору й оригінального способу вираження одвічних психологічних праоснов, або усталених національних моделюючих систем. Тому національні міфи й фольклор стають для обох митців-символістів основним образотворчим засобом. Власне у використанні фольклорних джерел українським та ірландським драматургом, їх міфопоетичному мисленні, в символістській та неоромантичній авторській свідомості чітко простежується типологічна схожість їх драматичних творів.

Обидва митці використовують міф як для зміщення просторово-часових відношень, так і для обґрунтованості символічного плану драматичного твору. Сюжет народної казки, легенди давав драматургам можливість показати душу героя, що в свою чергу додавало дії п'єси життєвості та глибини. У драматичних творах як О. Олеся, так і В. Б. Єйтса, як уже згадувалося, взаємодіють два плани буття – конкретно-чуттєвий і «надчуттєвий», ідеальний, в якому втілюється міф. Та міфопоетична структура драматичних творів обох митців подібна лише у своєму завданні – розширити символістський принцип взаємодії декількох планів буття (світів) до взаємодії різних універсальних природних категорій (історії і міфу) та різних рівнів естетичного сприйняття їх конфлікту сучасним читачем – але відмінна у способі реалізації: «герой О. Олеся живе хоч і поруч із казкою, мрією, але все

ж таки у реальній дійсності [104, с. 585]», – як це уже зауважила І. Мокровольська, – тобто реальне і міфологічне живуть у його драмах поруч, натомість у драмах В. Б. Єйтса – міф пронизує всю структуру його творів, максимально символізуючи й віддаляючи її від дійсності.

Так, наприклад, в основі драматичної поеми О. Олеся «Над Дніпром» покладена легенда про нещасливих у коханні дівчат, які втопилися у Дніпрі й стали русалками. Використання автором легенди для сюжету драми підсилює ліричну стихію твору, адже легенда характеризується нестримним польотом поетичної фантазії та потужним ліризмом. Головна героїня Олесевої драматичної поеми – Оксана, яку розлюбив Андрій і пізніше одружився з Мариною, з розпачу кинулася в Дніпро й стала русалкою. Сюжет твору розгортається згідно з народними повір'ями: навесні русалки виходять з води і оселяються у людській подобі серед селян. За повір'ям русалки «приносять людям нещастя», тому селяни запалюють вогні на березі річки, щоб «викурити» русалок і змусити їх повернутися у свою стихію (викурювання русалок вогнем і димом – стародавній ритуал. Русалки – істоти водяної стихії, якій, відповідно, протистоїть інша стихія – вогонь). Наприкінці п'єси виявляється, що вся її дія – лише сон. У реальність повертає читача О. Олесь і в драматичній поемі «Ніч на полонині», побудованій на основі гуцульської міфології. Гуцульщина глибоко вразила і захопила митця, як і М. Коцюбинського: особливо неповторністю цієї частки народу, який зберіг духовність, красу та вмів природно насолоджуватися життям. Не даремно в своїй поемі «На зелених горах» О. Олесь назвав цей край «зеленою казкою»: *«Країно див! Далека мріє / Зелена казка серед гір, / Де вітром дух наш вільний віє... [118, с. 213]»*. У драмі діють разом із живими людьми Мавка, Чорт, Лісовик, які тут духовно шляхетніші й «вищі» за мешканців людського світу. В основі сюжету також трагедія кохання: вівчар Іван закохується водночас у сільську дівчину Марійку та лісову Мавку. Доки Іван вагається у виборі коханої, Мавка, «засліплена» коханням, підмовляє Чорта позбутися Марійки. За народним повір'ям – на чужому горі – щастя не збудуєш – навіть після

смерті суперниці Мавка не знаходить щастя з Іваном: його мучать докори сумління. Останніми репліками Івана автор підказує читачам, що вся пригода – лише сон: «Чи все приснилося мені?! І де ж це я? На полонині?! Марійка вмерла? Вмерла!! Ні! [с. 250]». Помітно, що у цих драматичних поемах О. Олеся міф має суб'єктивну структуру, за класифікацією О. Лосева, який виділяв дев'ять категорій структури міфу [94, с. 446 – 451]. В українського драматурга міф використовується для змалювання суб'єктивних настроїв літературних героїв.

Поетизацію людських почуттів, зображених через кохання людини і потойбічної істоти, О. Олесь відтворив і в драматичному етюді «Місячна пісня». У центрі драматичного твору виражений конфлікт ідей, носіями яких є чотири головні персонажі етюд: Професор – прибічник наукового способу мислення й світосприйняття, Панна Гандзя, яка є втіленням міщучького світогляду й «дивиться на світ очима життя, а не науки [с. 323]», Пан Ян – ідеаліст, творча людина, душа якого відчуває й сумує за Красою, якої не цінують у земному світі та Русалка, яка й є втіленням цієї Краси, уособленням ідеї Прекрасного. Подібно як Іван з драматичної поеми «Ніч на полонині», Пан Ян відкидає можливість кохання з духовно бідною та цілковито приземленою Панною, проте, красу й щирість кохання неземної істоти він не відразу приймає, як говорить Русалка: «він не бачить моєї краси і не помічає, що серце світиться крізь моє тіло. Пан Ян дивиться в землю і ловить на ній усмішки неба [с. 324]». Творча натура Пана Яна прагне краси й природної гармонії, але земні «кайдани» не відпускають, «підрізають крила» його душі. Вирватися з «клітки» буденності можливо, на думку автора, лише вві сні. Сон, на думку О. Олеся, є голосом підсвідомості, голосом серця, адже «земні» персонажі, коли Пан Ян розпочав грати «свою лебедину пісню», бачать його сплячим і лише Русалка чує, як лунає його «місячна пісня». Як і героїня В. Б. Єйтса Мері в драматичній поемі «Земля душевних бажань», так і герой О. Олеся перебуває в стані «кризового сну», який на думку обох авторів є межовим станом, коли людина переходить на новий етап свого життя. Кінець

драматичного етюдю «Місячна пісня» вирізняється оптимістичнішим настроєм (єдиний драматичний твір О. Олеса з відкритим фіналом, який дозволяє припустити, що герой продовжує своє життя у міфі), натомість головний герой Іван з драматичної поеми «Ніч на полонині» не спромігся досягти своєї мрії, на заваді стало почуття провини за смерть земної коханки, що й стало трагедією героя: він залишився з глибоким розпачем, неспроможний повернутися в жоден зі світів – ні в рутину буденного життя, ні в «утрачений рай», наповнений дивами, музикою й танцями, світ полонини: «Мені ні вмерти, ані жити [с. 250]». Для Івана – це не розв'язуваний конфлікт, як і для О. Олеса, тому його герої не спроможні зробити вирішальний вибір між навколишнім світом і чарівним світом мрії. Лише Андрій з драматичної поеми «Над Дніпром» кидається у води Дніпра слідом за коханою русалкою, але як виявилось – цей вирішальний крок зробив герой уві сні.

Як життя, на думку символістів, є лише ілюзією, а сні не позбавлені реальності. Сон в уяві О. Олеса-символіста – це і не мрія, і не реальність, а дивне їх сплетіння, яке утворює реальність надзвичайного характеру, до якої прагне душа головних героїв. Поетичний вектор О. Олеса-символіста спрямований в світ «сутностей», навіть якщо відображений в людині. Як символіст він звертається до міфу – категорії вічного устрою, стверджуючи доцільність його існування в світі чи в людській душі.

У драматичних творах В. Б. Єйтса відтворення міфологічного минулого має інший, специфічний, характер: стародавні ірландські легенди стають вмістилищем нових ідей і нових міфів. За класифікацією О. Лосева, міф у драматичних поемах В. Б. Єйтса має суб'єктивно-об'єктивну структуру на основі побутових моделей і є цілковитою протилежністю раціоналізму інших категорій, визначених дослідником [94, с. 448]. Така структура міфу, на думку дослідника, дозволяє повноцінно співіснувати двом світам: людському та демонічному, причому «потойбічні істоти» зображаються автором доволі натуралістично. Принагідно згадаємо, що канадський вчений Н. Фрай також виділяв три способи організації міфів і архетипних символів у літературі [162,

с. 111-135]. За його класифікацією, організація міфів у драматичних творах ірландського митця – це романтична тенденція, що завуальовано пов'язує образ міфічної моделі у світі з людським досвідом і, відповідно, такій організації притаманний демонічний тип образності.

Вперше В. Б. Єйтс запропонував своє трактування міфу та його ролі в «новій» драмі до ірландської романтичної традиції, яка існувала в XVIII – XIX ст.¹, що відображено у п'єсі «Катлін-ні-Гуліган»². Апелюючи до цієї традиції, автор у своїй п'єсі досяг такого поєднання міфу та національної ідеї, фольклору та історії, що його твір, враховуючи історичні умови Ірландії на початку XIX ст. та рух т. зв. «Ірландського Відродження», був приречений на успіх і перетворився на культурний символ покоління. У цій п'єсі ірландського драматурга чітко простежується зміщення ідейно-філософських пріоритетів В. Б. Єйтса-символіста – від містичного пізнання буття до глибин національної міфології.

Драматичні поеми «Графиня Катлін» і «Країна душевних бажань» водночас репрезентують художні картини, «розписані» різноманітними символічними декоративними «візерунками» і повертають читачів-глядачів до легенди. Казкові персонажі, неземні явища, таємничі прикмети, виражені поетичною мовою, заповнюють увесь простір п'єси, створюючи атмосферу «кельтських сутінок»³, де й розгортаються події. Ключова роль міфологічних праобразів, на думку В. Б. Єйтса, – в порухах душі та діях людини, що, водночас, за задумом автора, пропонує читачам і глядачам зіставити себе з героями твору. Драматург пропонує подолати поверховість сприйняття подій і поринути в «глибше» життя.

Природне і надприродне постійно дисонують між собою у п'єсах В. Б. Єйтса, що часто, наприклад у драматичній поемі «Графиня Катлін», веде

¹ В романтичній традиції Ірландського визвольного руху XVIII – XIX ст. реальні події та справжні імена героїв завжди поставали в ореолі легенди, ставали частиною національної міфології, перетворюючись на легендарних персонажів, набуваючи статусу дійсних персонажів саг, легенд, фольклору [98].

² Сюжет драматичного твору і легенди викладений у підрозділі 2.1.

до загибелі головного героя. Сам автор обстоює надприродний, магічний світ¹. В. Б. Єйтс вводить надприродній елемент в свої твори, слідуючи за традицією елизаветинців: протиставляє героїв і надприродне, спонукаючи тим самим їх до активних дій. Драматург робить це з метою показу пристрастей надзвичайної сили, на противагу тим, що притаманні звичайній людині, і це заради того, щоб кинути виклик людській обмеженості, подібно як це робили греки. Як відомо, В. Б. Єйтс не був новатором у спробі привнесення казкового елементу в драму: в англійській драматургії це робили до нього К. Марло («Трагічна історія доктора Фауста»), В. Шекспір («Макбет») та ін. У своїх творчих пошуках В. Б. Єйтс відштовхувався від стародавнього ірландського фольклору і дійшов висновку, що уявлення його народу доволі подібні до віри в надприродну боротьбу життя і смерті, добра і зла. Крім того, ірландський митець був впевнений, що в жодній з європейських літератур національна міфологія, яка продовжує жити в свідомості народу, не відігравала такої визначної ролі, як в ірландській. Митець також впевнено стверджував, що західна культура з початком у гельській міфології, через неї проникає до релігійних культів стародавнього Єгипту і Греції і глибше – до предковічних міфів Індії. Заглиблення В. Б. Єйтса в гельські міфи задовольняло дві важливі потреби його істота – прагнення героїчного і потяг до надприродного, що так притаманно його природі і складало своєрідну духовну основу його творчості. Цікаво зауважити, що на думку А. Білецького, автора вступної статті у «Словнику античної мітології», саме слово «магія», що за змістом відповідає українському перекладу «чаклунство», ірландського походження [145, с. 14].

Майже всі сюжети своїх драм В. Б. Єйтс запозичував з ірландських легенд. Проте в одній драмі автор зображає язичницьку Ірландію, як, наприклад, у «Мандрах Ойсина», а в іншій – в період християнства, як то в

³ «Кельтські сутінки» («The Celtic Twilight») (1893) – есеїстичний збірник В. Б. Єйтса, який ознаменував собою початок «Ірландського літературного відродження», головною метою якого була боротьба із занепадом культури.

¹ Як стверджує В. Б. Єйтс у своєму есе «Докір шотландцям, які затьмарили культуру стосунків зі своїми духами і гоблінами» зі зб. «Кельтські сутінки», віра в магічний світ збереглася і в Ірландії, і в Шотландії, але в

«Графині Катлін». Можна сказати, що в останній В. Б. Сйтс зробив спробу перекинути місток між середньовічною Ірландією та сучасністю з метою показу двох шляхів у житті: духовного (автор пов'язує з національною міфологією та минулими історичними подіями) і матеріального (земного, сучасного)¹. Легенда про графиню, яка продала душу дияволу заради спасіння душ бідних селян, стала тематичним джерелом В. Б. Сйтса, але митець її творчо інтерпретував: традиційне питання про боротьбу добра і зла, яке у зовнішній дії п'єси постає як боротьба Бога і диявола, автор вирішує, зображаючи як боротьбу в душі графині Катлін. У перших варіантах п'єси В. Б. Сйтс моделює язичницьких богів, героїв кельтської міфології з метою еретичного підходу до боротьби добра і зла, тобто Сатани з Богом. Поряд з християнським у драмі подані образи язичницьких богів, наприклад, разом з Сатаною діє Балор (Balor) – верховода злих духів ірландської міфології, одноокий бог-фомор, погляд якого убивав все живе (він також був на боці Конхобара у їх ворожнечі з Кухуліном) [72, 468 – 469]. Постійно згадується міфічна ірландська королева Маеве (Медб, Меве), яку оспівав і П. Б. Шеллі в поемі «Королева Меб». Маеве Круаханська (Cruachan Maeve) – королева Коннахату – одного з п'яти стародавніх ірландських королівств, столицею якого був Круахан. У п'єсі Аліл – поет-бард – розповідає графині сумну історію трагічного кохання Маеве, яку кохав чоловік і помер від свого кохання, а палка й войовнича королева Маеве, похована на «горі королів», тепер, коли місяць у повні, виходить на рівнину та плаче, бо не може згадати ім'я чоловіка, який так щиро кохав її. Хоч це герої язичницьких часів, проте, Аліл розповідає про них Катлін як про великих героїв: «коли вони жили, то боролися за красу й світ [251, р. 155]*». У пізніших редакціях п'єси автор замінив кельтських богів на біблійних злих духів (Асмодей і Беліал), образи з

Ірландії після прийняття християнства католицький і язичницький світ мирно співіснують, натомість в Шотландії, відділений релігійними і політичними катаклізмами, він набув значення зла.

¹ П'єса «Графиня Катлін» була визнана еретичною, викликала хвилю протесту з боку католицького духовенства та ірландських націоналістів: заявлений у п'єсі продаж жіночої душі порушував традиційне уявлення ірландців про цнотливість, покірність і набожність ірландської жінки. Проти автора почалося справжнє цькування в пресі.

фольклору (душі померлих) також постають як демони і ангели, а боротьба за душу Катлін з цілком фізичної перейшла в сферу філософії і представлена автором через сприйняття Алілем битви на небесах. Цікавим видається той факт, що В. Б. Єйтс не дотримувався релігійної традиції: графиню Катлін, яка постає у драмі як прибічниця християнської віри, адже її саможертвність носить величний моральний з точки зору християнської релігії характер (разом з її причетністю до таємниць духовного багатства поколінь і її покликанням служити людям – все це явища однієї ланки), автор зобразив красивою, ніжною, доброзичливою, натомість св. Патрик у драматичній поемі «Мандри Ойсина» – жорстокий і непривабливий. Конфлікт головних героїв з оточуючим середовищем у п'єсах В. Б. Єйтса поглиблений: і церква, і суспільство разом борються проти всього живого, природного в людині. Це також головний конфлікт, але чіткіше виражений у драматичній поемі «Земля душевних бажань». Драматург зобразив два протилежних світи в образах людей, які проповідують християнські, церковні канони і мешканців «землі душевних бажань». Два світи символізовані і протиставлені один одному також у вигляді розп'яття і осикової гілки.

Ойсин («Мандри Ойсина») – символ язичницької Ірландії. За легендами про неймовірні подорожі героїчного поета з «країни феніїв», життя його припадає на період розпаду старих вірувань. Ойсин-старець стає свідком прийняття християнства Ірландією. Коли головний герой через тугу за героїчним минулим своїх прашурів повертається з казкової «Країни Молодих», він стає немічним: в земному житті йому вже триста років. Той факт, що Ойсин був непідвладний дії часу, допоки не ступив на землю людей – є своєрідною інтерпретацією античних міфів про Антея¹ і Геракла² та гіганта

¹ Антей (гр. Antaios) – в античній міфології син Посейдона й Геї. Велетень, який був нездоланий, доки торкався матері Землі, від якої черпав сили.

² Геракл (гр. Herakles) – найпопулярніший із грецьких героїв. Подвиги Геракла були улюбленими темами античного мистецтва. Деякі вчені вважають, що імя Геракл належало багатьом стародавнім героям, морякам, воїнам тощо і лише пізніше греки всіх їх уособили в одному образі.

Алкіонея³, яких не міг здолати Геракл, доки вони торкалися матері Землі, від якої черпали нові сили. Ойсина приносять до св. Патрика, щоб спасти його від пекла, як язичника, та герой відмовляється прийняти спасіння від тих, хто «*дві речі гнуть до згину, / Найосоружніші мені: / Молитва й піст* [47, с. 257]». Помітно, що автор віддає перевагу героїчному образу Ойсина, ніж св. Патрику, що відбито у мові героя: поетичні рядки Ойсинової розповіді ритмізовані в баладному стилі – сама лірика і лірична побудова драми набувають своєрідної епічності. Уся розповідь Ойсина про його мандри побудована на матеріалі ірландських балад для відтворення довкілля і мови героя, лише опис трьох казкових островів – плід уяви поета і не пов'язаний з якоюсь традицією. Мова св. Патрика – суха, ніби взята з мораліте. Ойсин, в якому В. Б. Єйтс прагнув втілити гармонію природи, героїзм особистості протистоїть історії, символізує собою міф, вірність духовно-родовій традиції. В. Б. Єйтс був вірним ірраціональному пізнанню світу, для нього неприйнятним був дух психоаналітичного, раціонального пізнання природи людини і буття (у цьому полягає відмінність його міфопоетики від Т. С. Еліота і Дж. Джойса).

В. Б. Єйтс, як й О. Олесь звертається до міфу як до прихованої від очей рушійної сили душі, яка виражена в їх драматичних творах символічно (країна фей, казка, картини минулого). Символізм О. Олеся та В. Б. Єйтса тим відрізнявся від континентального символізму, який пропагував втечу від життя в «нікуди», до смерті, що герої українського та ірландського драматурга вирушають, «відходять» в магічну країну: «казку» (О. Олеся) і «країну душевних бажань» (В. Б. Єйтса). Країна казки у драмах обох поетів є символом цілого історичного етапу у житті народу, коли людина була невід'ємною частиною природи. Тому казку відчують і спроможні побачити лише ті особистості, які духовно і морально не здеградували і не втратили своє коріння.

Таємнича сутність пошуку, прямування героїв обох драматургів до цієї країни «казки» є лейтмотивом їх драматичних творів і також своєрідним зверненням до міфологеми шляху, мандрів (Quest myth)¹, яка у їх творах пов'язана з «внутрішньою драмою» героя: спокуса у виборі цінностей (як, наприклад, спокуса влади і володарювання, безтурботного життя), викликає глибокі душевні муки героїв. «Внутрішня драма» розгортається і в душі Форгела, короля піратів, «який цікавиться філософією», з п'єси В. Б. Єйтса «Тіняві води». Шукач істинного кохання, Форгел, наділений магичною силою і безсмертям. Ця п'єса не є переробкою якогось певного фольклорного сюжету. Проте в ній символічно втілені міфологічні образи Енгуса, коханого Едайн, який, за задумом В. Б. Єйтса, символізує абсолютну категорію краси і гармонії, що відповідно перетворюють світ за законами краси. За сюжетом Енгус – захисник закоханих в ірландській міфології – подарував Форгелу чарівну арфу, заворожуючі звуки якої переносять персонажів п'єси у світ стародавньої пісні. Це світ з іншою системою цінностей, де велич і шляхетність вчинків покликані такими ж величними пориваннями в душі героїв. Якщо збайдужілі матроси прагнуть лише цінної здобичі пограбування, то душа Форгела, подібно до Мавки О. Олеся («Ніч на полонині», «Місячна пісня») жадає повернути в реальний світ категорії міфологічного устрою, позбавлені часового обмеження: величне кохання, самовідданість почуттів. Мандри героїв завершуються метафоричним поверненням кожного з них додому – в світ власної душі. Слідом за Р. Вагнером, В. Б. Єйтс погоджувався, що найбільш адекватною формою відображення «всесвітніх» першооснов людини і природи через пристрасть, незвичайну емоцію, взаємозв'язок кохання і смерті буде звернення до героїв національного епосу. В цьому він солідаризується з О. Олесем, героями драматичних творів якого крім міфологічних істот є і персоніфікований дід Дніпро, а також кобзар і козаки,

³ Алкіоней (гр. Alkyoneus) – в античній міфології гігант, який намагався вбити Геракла, скинувши на нього скелю. За однією версією міфу, Алкіоней був непереможний. Бо стояв на рідній землі; тільки витіснивши його з неї, Геракл подолав гіганта. (Цит. за: [145])

покликані розбудити народну пам'ять про славетне минуле козаків і гетьманів («Над Дніпром»). Проте усі п'єси раннього періоду творчості В. Б. Єйтса – це пошук внутрішньої цілісності і поступ героя, міф, що відкривається перед читачами. Міф використовується В. Б. Єйтсом й як формотворчий засіб драматургічної дії: прикметною у цьому відношенні є п'єса «На Байловім березі». Особливість п'єс В. Б. Єйтса полягає в тому, що на відміну, наприклад, від Августи Грегорі, яка створювала життєпис героя національного епосу в нерозривному зв'язку з першоджерелами, В. Б. Єйтса ж цікавили лише кризові ситуації, моменти найбільшого напруження почуттів. В образі міфологічного Кухуліна¹ в п'єсі «На Байловім березі»² автор намагався втілити чоловічу звитягу, інтуїтивний зв'язок з природою. За задумом В. Б. Єйтса, Кухулін концентровано вбирає у себе духовні і фізичні абсолютні міфу, в яких крилася цілісність знання про світ. Він – одночасно воїн, поет і самотній мандрівник. Його пошук спрямований не в простір чи час, як у Форгела, а в суперечливий світ власної душі, в якому зберігаються приписи абсолютних категорій життя. Трагедія героя в п'єсі невідворотна: він відступає від внутрішнього голосу та вбиває власного сина. Усвідомлюючи, що він став знаряддям в руках сліпої, безплідної «свідомості» історії й «нового» світоустрою, він прирікає себе на смерть: шаленіючи, кидається в бій з хвилями. Хвилі (моря) – один з допоміжних стилістичних символів і пізніших драм В. Б. Єйтса, що символізує невблаганні закони життя. В п'єсі «На Байловім березі» автор вперше використав цей символ в контексті асоціацій з Часом і його духом на означення Часу, розбитого на дрібні частинки миттєвостей, хвилини і години, опозицією якому є міф, як категорія Вічності.

¹ Quest myth – ключовий архетип, на думку більшості критиків у ХХ ст. – ритуально-міфологічна модель для створення і відтворення міфу в ліриці, прозі і драматургії сучасності [217].

¹ Кухулін – легендарний воїн з ірландських саг, який опісля став улюбленим персонажем В. Б. Єйтса. Найбільш відомі саги цього циклу – «Викрадення бика з Куальнге», «Юність Кухуліна», «Битва Кухуліна з Фердиадом», «Хвороба Кухуліна», «Смерть Кухуліна».

² «On Baile's Strand» («На Байловім Березі») може мати й інший переклад, як зауважує І. Мокровольська: «У Байловій скруті», «Безталання, як у Байла». Сама назва міфологічного сюжету твору сугестує в уяві читача інший міф – про міфологічного Байла, якому не судилося зустрітися при житті з коханою Айлінн. Подібно й герою п'єси Кухуліну не судилося ні жити з коханою Айфе, ні мати сина в житті – йому випала трагічніша доля – вбити свого сина невідомого, а згодом довідатися кого він убив [41].

Як стверджують дослідники [32], процесу міфологізації символісти надавали художньо-конвенціонального значення: вона, тобто міфологізація, давала можливість митцям-символістам створити систему специфічної умовності, покликаної поетично виразити їх прагнення пізнати те, що «непідвладне пізнанню». Міфопоетична свідомість О. Олеся та В. Б. Єйтса була спрямована на те, щоб за допомогою міфічного образу чи міфологізації «таємничого» буття розкрити сутність світу, прихованого за дійсністю. Можна сказати, що обидва драматурги зверталися до міфу, використовуючи його у тому сенсі, якого йому надавав Ф. Шеллінг, коли стверджував, що в мистецтві міф виражається за допомогою символів: «важлива вимога міфології полягає не в тому, щоб її символи лише означували ідеї, а саме в тому, щоб вони самостійно були незалежними поняттями, багатими на різноманітні значення» [175, с. 149]. Тобто символісти, слід за Ф. Шеллінгом, вважали, що міфологія – це не лише міф як легенда, а «міфологічний океан праобразів» [175, с. 149], світ ідей і абсолютних категорій, поставлений на чолі будь-якого справжнього мистецтва.

Для обох митців різних культур міф був важливий не лише для розкриття абсолютних категорій буття, а й заради пізнання цих категорій у сучасному світі. Для них міф – універсальна структура, за допомогою якої пам'ять культури повертається у світ цивілізації, в якій панує «міщущий» матеріалізм, карколомний ритм життя і технічної думки, за яким – пустота, знищення природи. Використовуючи міф, О. Олесь та В. Б. Єйтс зверталися до першоджерел національної творчості, відроджували національне мистецтво у новому часі. У випадку О. Олеся цю традицію в драматургії української літератури розпочала Леся Українка, а в ірландському мистецтві співвідношення історії та епосу було естетичним новаторством В. Б. Єйтса в драмі. На відміну від тих драматичних творів О. Олеся, де автор використовував міфічні образи, в драмах В. Б. Єйтса ядром сюжету символістських драм був незвичайний (героїчний) вчинок героя, але відбувалося все «всередині легенди», тобто автор читача-глядача не повертав у

світ історії, а, навпаки, все більше заглиблював у міф. Оригінальність стилю В. Б. Сйтса полягає в тому, що він був першим англomовним автором у ХХ ст., який використав метод міфологізації як основний принцип художньої творчості (у зрілому віці автора він стане основною домінантою його творів) і став основоположником застосування ірраціональної інтерпретації міфу як структури пізнання світу. Пізніше його сучасники Дж. Джойс та Т. С. Еліот заклали основи цілковито відмінного психологічно-раціонального методу поетики міфологізування, що найбільш плідно використовувалася в прозових творах ХХ ст..

Формотворчим центром драматичних поем О. Олеся та В. Б. Сйтса був міфологічний образ, який також виказував типологічну подібність драм обох драматургів. Можна сказати, що феномен міфологічного образу як основи нової організації тексту мав ще одну особливість – покликаний для вираження сутності абсолютних категорій, а не героя-людини, він все ж був психологічним. Сутність міфологічних образів Мавки, Русалки, Феї-сида¹, Кухуліна тощо належить легенді, в якій відсутня категорія часу, тим часом як у драмах обох драматургів вони – персонажі, наділені психологічними рисами сучасників авторів, людей світу Часу. Поєднуючи, таким чином, психологічні риси особистості героїв з міфом, який їх породжує, драматурги створювали новий своєрідний художній засіб – міфопсихологізацію образу. Відповідно, феномен міфопсихологізації передбачає абсолютну небуквальність сприйняття тексту твору, сприяє багатоплановості сприйняття – важливу роль в якому відводиться підсвідомому, інтуїтивному уподібненні своїх емоцій – емоціям образу і атмосфері самого твору. В аспекті нашого дослідження важливе значення має й така властивість міфу, як можливість для інтерпретатора виразити свою суб'єктивність. На думку багатьох дослідників, для усіх проявів міфотворчості в мистецтві ХХ ст., і починаючи з епохи

¹ Сиди (sidhes) – міфологічні персонажі давньоірландських саг, які жили в пагорбах чи морських хвилях. Напів-люди, напів-боги, вони, за давньоірландськими віруваннями друїдів, активно взаємодіяли з природними стихіями води, вітру, місяця і зірок, але боялися «людської» стихії – вогню. За словами В. Б. Сйтса, слово

романтизму, характерним було націлення митця на самовираження, натомість зображення закладеного в ньому світу.

3.2. Типологічна подібність символічних образів та їх роль у драматичних творах О. Олеся та В. Б. Єйтса

За словами Р. Якобсона, «якщо ми бажаємо осягти символіку поета, нам слід, перш за все, виявити ті постійні символи, з яких складається міфологія цього поета [181, с. 146]». У таких драматичних поемах О. Олеся, як «Над Дніпром», «Ніч на полонині», драматичних етюдах «Місячна пісня», «Злотна нитка» та у драматичних поемах В. Б. Єйтса «Мандри Ойсина», «Тіняві води», «Земля душевних бажань», «На Байловім березі» міф стає образотворчим принципом драматичної дії. Важливою системою координат для побудови художнього простору в названих драматичних творах стає символ. Сутність містичного світу драм О. Олеся і В. Б. Єйтса виражає міф, а от символ у їх творах виконує сугестивну функцію – він сугерує неказане: він віщує про зв'язок зображених подій з міфом, допомагає пізнавати фрагментарні прояви «вищої» реальності. Символ у творчості О. Олеся та В. Б. Єйтса відіграє також важливу допоміжну художню функцію – символічність їх творів слугує виражальним і музикальним компонентом образного світу драми.

Обидва письменники розвивають у своїй драматургічній творчості окремі сюжети національних легенд, використовують грецьку, В. Б. Єйтс частіше – східну: індуїстську та буддистську, О. Олесю – християнську міфологію. Враховуючи те, що міфопоетика та символіка О. Олеся та В. Б. Єйтса були вже предметом дослідження вітчизняних та зарубіжних літературознавців¹, а дослідження міфолого-символічного підґрунтя мистецтва дає можливість виявляти специфіку творчих пошуків митців, – подальший спектр нашого дослідження спрямований на виявлення типологічної

«сиди» співзвучне ірландському «вітер». Королем сидів був Мананнан, якого згадує автор у п'єсі «Мандри Ойсина». Сидами були й красиві дівчата-феї, як, наприклад, у драматичній поемі «Земля душевних бажань».

¹ Перелік праць поданий у вступній частині дисертаційного дослідження.

подібності символічних образів та виокремлення оригінальності стилю кожного з митців у аспекті зіставлення їх символічної образності.

Серед найбільш типових символів у драматичних творах обох творців є традиційні символи небесних світил: зорі, місяць, сонце, покликані авторами символізувати прояви «іншого», ірреального світу. «Зорі» пов'язані з вічністю («які зовуть і ваблять душу» [с. 122] («Ніч на полонині» О. Олеся)), «місяць у повні», наприклад, у драматичній поемі «Земля душевних бажань» В. Б. Єйтса віщує людям активізацію «нечистих сил», які у цей час (коли місяць у повні) приходять у людський світ. А в п'єсі «Туманні води» місячне сяйво символізує «жіночу емоційну» стихію, пов'язаний цей образ з появою норавливої королеви Дектори. Місячному сяйву, в потрактуванні О. Олеся, також притаманна магічна сила: *«І світло місяця, що радісно тремтить, / Мене обпоюють / Якимсь питвом шаленим. / З рамен моїх могутні крила виростають / І марять, прагнучи просторів, / Нових країн, нових падінь і льотів // [с. 69]»* («Трагедія серця»). «Сонце» є символом щасливого життя, до якого прямують жителі лісу з драматичного етюд О. Олеся «По дорозі в казку», якому протистоїть чорна ніч. Про «ніч», як символ обмеженості земного життя, сліпоти людства говорить і Дівчина з етюд О. Олеся «Трагедія серця», називаючи її «тюрмою», з якої прагне вирватися неординарна особистість, аби «хоча єдиний раз угледіти останній захід сонця [с. 67]». Ще Плотін вважав світло, проміння сонця проявом вищої краси, що символізує еманацию божественної повноти [Цит за: 182, с. 72]. Також О. Олесь і В. Б. Єйтс використовують символічний образ роси: в О. Олеся – це «таємні роси забуття» («Трагедія серця»), у В. Б. Єйтса – «dewdrops» («краплі роси») («Мандри Ойсина»), пов'язаний з циклічним оновленням природи.

У творчості обох митців своєрідно «заломлюється» міф про Орфея, який постійно цікавив і приваблював символістів, оскільки міфологічний Орфей втілював у їх уяві божественну сутність мистецтва, Поета. В драматичній поемі В. Б. Єйтса «Тіняві води» Орфеєм є Форгел. За грецькою міфологією Орфей – ушавлений співець і поет грав на золотій арфі, спів і чарівна гра

якого зачаровували не лише людей, а й звірів, та зрештою – усю природу: навіть бурхливе море заспокоювалося від його співу [145, с. 198]. Подібно у п'єсі В. Б. Єйтса Форгел грою на чарівній арфі спонукає Дектору закохатися у нього (хоча за сюжетом Форгел вбив її чоловіка у дружини на очах). Таким чином, арфа в цьому контексті символізує магічну силу поезії, красу, що возз'єднує закоханих. Можливо, саме тому арфі, тобто поетичній уяві, відводиться, в розумінні ірландського поета, значна сила впливу на людей, яка «може позмагатися з сонцем і місяцем».

Як символ вічності, невмирущості мистецтва, творчості, розумів символ арфи й О. Олесь. Образ-символ арфи є характерним для ранньої лірики поета, де автор його ототожнює з поетичною душею: «душа моя арфою стала [116, с. 104]» і, пов'язаний з розширенням семантики уведенням образу-символу розірваної струни (поезія «Порвалися струни на арфі»): «З небом, з Богом я злілюсь / З сяйвом Вишнього, з тобою, – / Кожний нерв зроблю струною, / Сам я арфою зроблюсь // [116, с. 201]». У драматичному етюді О. Олеся «Трагедія серця» ніч, що вкрила землю, «натягує струни на серцях» нещасливих у коханні героїв [с. 66].

Вразлива душа поета є своєрідним резонатором найтонших емоційних станів, тому її автор уподібнює до музичного інструменту – арфи, струни якої відтворюють різну тональність, – то й душа автора повна найрізноманітніших відчуттів (поезія «Ах, скільки струн в душі моїй дзвенить!»).

Символічна система образів О. Олеся та В. Б. Єйтса нерозривно зв'язана з природою та її стихіями, бо природа, на думку обох митців, – це душа й тіло буття, де зберігаються його первородні елементи, творіння Всевишнього. Природа «забезпечує» людину духовною та емоційною енергією. У природі, як у первинному творінні, закладені заповіді Великої Пам'яті, що передаються з генетичним кодом поколінь. Звернення до таких символів, як «весна» – пробудження життя, почуттів, «вітер» – символ невизначеної мрії, протиборчого духу, «море» – символ блукання, в світовій літературі традиційне й закріпило за ними певні смислові відтінки. За допомогою

традиційних символів поет, як стверджує І. Мокровольська, «догукується не лише до темної частини свого духу, а й до духу народу [104, с. 539]».

Український та ірландський драматурги зберігають усталені підходи, одночасно вносячи оригінальні видозміни. Так, образ «вітру» в драматичному етюді О. Олеся «Осінь», який є символом бентежного духу, що переноситься з місця на місце, змінюється у відповідності з нагнітанням чи утихомиренням певних почуттів, страхів Панночки – відповідно вітер, як помічає Сторожиха: то «починає битись у вікна і вити, як голодний звір [с. 101]», то вщухає і «...прислухається до чогось. Прислухається, наслухається, а потім знову зірветься, як з цепу, і почне бігати круг хати і плигати до вікон [с. 103]». Образ вітру у драматургічній творчості В. Б. Сйтса зберігає конотації з ірландською міфологією і пов'язаний з міфічними персонажами – сидами – надприродними істотами, стихією яких був вітер. Ці надприродні сили, за віруваннями ірландців, устрявали в життя героїв, ведучи їх до перемог чи загибелі, вони змінювалися подібно до вітру, з яким асоціювалися. В цьому зв'язку зрозумілими стають події в драмі «На Байловім березі», коли вітер спричинює раптову зміну в стосунках Кухуліна і Юнака. Символ вітру автор також використав у драматичній поемі «Земля душевних бажань», де в мові Мері – головної героїні, в її звертанні до світу її мрій, світу фей, «інший» світ змальований в образах вітру, бурхливого моря, безкраїх лісів і долин, гарячого полум'я: *«Феї, прийдіть і заберіть мене з цього похмурого світу, / Щоб я помчала з вами верхи на вітрові, / Пробігла по поверхні скуйовдженого моря, / І танцювала на вершинах гір як полум'я // [251, р. 214]*»*. Живописний колорит картин, які відображають події символічного плану п'єси, автор покликав для відтворення почуття зачарованості героїні, ірраціональності її душевних бажань, а символи різноманітних стихій – вітру, моря, вогню – сприяють уявленню неземного світу, якого прагне душа Мері. Виражаючи свої почуття в образах стихій, В. Б. Сйтс надає їм універсальної сили. Земному «похмурому» (інший можливий переклад англійського слова «dull» –

«нудний», «тупий») світові протистоїть міф (світ сидів-фей), який розкриває свою сутність за допомогою символів.

Символ «моря» амбівалентний і має багато трактувань. У ліриці В. Б. Єйтса він зустрічається у протилежних значеннях: як стихія, що роз'єднує, стає перепоною («Троянда битви» («The Rose of Battle»)) чи, навпаки, – символізує з'єднання: дорога, що з'єднує два світи («Фергус та друїд» («Fergus and the Druid»)). У п'єсі «На Байловім березі» боротьба національного героя Ірландії з морем символізує агонію людини, доведеної до божевілля внутрішньою боротьбою, яка наважилася підняти зброю проти самого моря – містичної сили, що зберігає джерело мудрості. Традиційно море (і вода в цілому) символізує стихію «колективного несвідомого [76, с. 114]». В. Б. Єйтс намагався зробити свою символіку максимально доступною, тому часто подавав у примітках трактування своїх символічних образів: «читач може сам розгадати загадку, або знайти це в примітках [264, р. 458]». Наприклад, у виданні його п'єс 1966 року натрапляємо на таке потрактування символу моря: «море, як символ мандрів і горя, можна знайти в багатьох ірландських подорожах до магічних островів [251, р. 800]». Серед інших трактувань символу моря в драмах В. Б. Єйтса – постійна мінливість, невизначеність мети, якого набуває цей образ-символ у драматичній поемі «Тіняві води». У цьому творі його семантика пов'язана з супутнім йому символом корабля. «Корабель» одночасно символізує самотність людської душі, що пливе по морю, і героїчні мандри за чимось ефемерним. На думку Л. Успенського, символ корабля в прадавні часи означав подорож душі в потойбічний світ, а з часів християнства став просто символом безпроблемного житейського шляху, символом щастя-злагоди [157, с. 53]. У контексті драми В. Б. Єйтса символ корабля зберігає своє первинне трактування.

Символіка «Тінявих вод» свідчить про обізнаність і захоплення автора філософією Платона. Наприклад, «море» в творах давньогрецького філософа – символ матеріального світу, «човен» – місце перебування людської душі. Це

основні символи п'єси В. Б. Єйтса, що й надають їй фантастичного колориту. Символ моря також асоціюється в п'єсі з символом острова (найбільш глибоке трактування здобув образ-символ острова в поезії В. Б. Єйтса «Озерний острів Іннісфрі» («The Lake Isle of Innisfree») та «До острова серед вод» («To an Isle in the Water») – образу чогось непорушного, вічного (як кохання), що протиставляється плинності води, всьому тимчасовому. Саме тією «країною краси й довершеності», де не існує ні Час, ні умовності матеріального світу, є три острови з драматичної поеми «Мандри Ойсина», про які мовилося вище. Синонімічний, суголосний до Єйтсового символа «острова» у драматичних творах О. Олеся часто зустрічається образ «берега», який також пов'язаний в українського драматурга зі стихією моря, символізуючи місце усамітнення, спокою, тиху гавань. Проте в О. Олеся, на відміну від В. Б. Єйтса, цей символ набуває негативного семантичного наповнення. Як мовить героїня з драматичного етюдю «На свій шлях»: «берег – сон, спочинок. Але для стомлених, хто сил уже не має, щоб взяти весло у руки...[с. 124]». Тож берег, в розумінні автора, потрібен тим людям, хто змирився з рутиною й усіма негативними проявами земного життя, хто не бачить вищої мети. Своєрідним берегом, пристанком є дівчина в Олєсєвому етюдї «Тихого вечора» для свого нареченого, в якого не згасло ще полум'я кохання до іншої. Його душа стомилася від тих пристрастей, що вирують у справжніх почуттях, але невзможі ні позбутися спогадів, ні жити в спокої без пристрасті: *«Ось наче довго я боровсь / З страшною бурєю на човні, / Злітав на гори хвиль / І падав в прірви, / І ось, / Коли вже сил не осталося боротись / І я хотів покласти весла, / Мій човен нагло опинивсь / На тихих водах // [с. 94]»*. Подібний символічний ряд образів «моря», «берега», «човна», що й в ірландського драматурга, в п'єсі О. Олеся створює цілком іншу символічну картину: море – це вир життя, з яким випадає постійно змагатися на човні людині, але не в пошуках берега, бо берег – це спокій, що означає смерть людського духу, спокій і пристрасть несумісні. Вихід душі із полону буденного існування асоціюється з прагненням злитися з морем.

Антиподом до «берега» в драмах О. Олеся слугує символ вершини – архетипний символ, що містить у собі ряд значень: центр всесвіту, вищих знань. Пов'язаний з ним ритуал сходження на вершину – паломництво – це водночас вивищення, своєрідний спосіб самопізнання, духовний підйом. На вершину випадає підійматися жителям лісу з драматичного етюда «По дорозі в казку» на їх шляху до країни Казки. На заваді в їх мандрах стають вітри й вихори, що «раді кожного звалить в безодні чорні», страшні потоки, великі кручі й камені [с. 22]. На вершини гір веде Сліпу її брат у драматичному етюді О. Олеся «Хам», бо гора є антиподом долини, місцем де вирує бездуховне, побудоване на законах вигоди, життя. Також на вершинах гір живуть надприродні істоти: чарівні мавки, Лісовик, який стежить за гармонією і порядком у природі, тому, як стверджує автор, – це «незнаних див самих країна [с. 212]» («Ніч на полонині»).

Серед інших типологічно схожих символів, що зустрічаються найчастіше в обох авторів і також пов'язані з природою, є символи птахів і квітів. Про улюблений символ В. Б. Єйтса – троянду – ми вже згадували. Її образ з'являвся у найперших драматичних творах – «Мандри Ойсина», де автор порівнював троянду з яскраво-пурпуровим метеором чи з місяцем: «*Та місяць розцвівся, мов ружа біла* [47, с. 251]». Та найчастіше цей образ-символ В. Б. Єйтс використовував у своїй поезії (йому присвячена ціла збірка «Троянда» з різними інтерпретаціями цього символу, синтезованого із численних джерел: християнських, язичницьких і окультних). Взагалі, троянда у творчості В. Б. Єйтса символізує любов, таємницю, «бажання» серця. Особливого символічного змісту надавав трояндам й О. Олесь (поезія «Троянди» 1908, «Троянди» 1917). За словами Н. Фрая, «на Заході троянда має традиційну першість серед апокаліптичних квітів [162, с. 153]». Страждання закоханих Чоловіка та Дівчини через шлюб з уже не любою жінкою («Трагедія серця») О. Олесь подає, долучаючи образ-символ «троянди», який у контексті є символом кохання. Серця закоханих порівнюються з двома трояндами, такими ж кривавими і чистими. Як

стверджує Чоловік, «чужа душа» (тобто його дружина) на «палаючих руїнах» його душі «співа пісні в трояндах і крові [с. 69]». Поєднання образів «троянди» – кохання і «крові» (шлюб – причина страждань Чоловіка і його дружини, яка все ще кохає свого чоловіка, а він – іншу жінку) підсилюють емоційну тональність твору, допомагають автору передати усю силу душевного болю героїв. Червона троянда, за переказами, виросла з крові Христової і тому асоціюється зі стражданням, катуванням. У цьому ж етюді О. Олеся з'являється символ «лілії». На думку багатьох дослідників, «лілія» – образ душі – найпопулярніший християнський символ (символ Діви Марії) [182, с. 183], відомий ще в греко-римській міфології. Лілія символізує заново придбану невинність, воскресіння, недоторкану душу, незважаючи на «бруд» життя. Білий колір – чистоту, цноту. Дві лілії, за сюжетом Олесевого драматичного етюд, зірвав хлопчик, син героя. Це стало розпачем для закоханих і прикметою нездійсненності їх мрій, неможливістю їх щастя: у кінці твору Чоловік проганяє Дівчину, проклинаючи життя. Символи троянди і лілії у драматичному етюді «Трагедія серця» – це кохання і непогрішність, а червоний і білий колір квітів символізує єдність протилежностей.

У Західній культурі лілія має таку ж символіку, що й лотос у Східній. Тому у В. Б. Єйтса, який захоплювався індійською міфологією і містикою, доволі часто в ранній творчості зустрічається символ лотосу, а не лілії. Лотос, що виростає з замулених вод, не забруднюється ними й символізує чистоту, духовний розквіт [28, с. 24]. Але частіше у творах В. Б. Єйтса символ троянди, квітки краси, кохання, заміщує лотос, незважаючи на те, що у мистецтві Сходу лотос або китайська «золота квітка» часто займають місце троянди.

Серед улюблених Олесевих образів квітів – червоний мак та цвіт папороті. Червоний мак в українських віруваннях означає красу і молодість та їх скороминучість, що пояснює у драматичному етюді «По дорозі в казку» недовговічність сили пророчого слова: дівчина ніяк не могла сплести нового вінка з маків, щоб увінчати голову поводиря юрби, бо постійно пелюстки маку облітали чи стебла ламалися. Вінок як священний ритуальний предмет

відомий з найдавніших часів. Він має й захисну магічну силу оберегу. В багатьох народів світу вінок декілька тисячоліть вважається релігійним атрибутом, символом чи емблемою певного ритуалу, божества, а також особливою сакральною річчю. Із вінка, як ознаки особливої шани, пізніше виникла корона. А. Василько також трактує образ «вінка» у творі О. Олеся як символ «королівської влади [Цит. за: 42, с. 154]», а, отже, й корони. Символіка ритуальних вінків різноманітна і залежить від матеріалу, з якого виготовляють вінок, та з його призначення. Магічна роль вінка дуже потужна, адже у ритуалі вінкоплетіння задіяна магія слів (пісня, молитва) та жива магія квітів (цілющі, надзвичайні властивості рослин, що влітаються). Пісні з квітками в вінок сплітають мавки у хоріводі [с. 221] («Ніч на полонині»), «вінок з жалів» звила Стара Парка [с. 89] («Злотна нитка»), вінок з польових квітів у О. Олеся – це символ природної краси («При світлі ватри»), а от юнакові-провіднику юрби дівчина сплела вінок з червоних маків і терену [с. 19] («По дорозі в казку»).

Погляд на компоненти міфологічного образу «вінок з маків та терну» для їх інтерпретації вимагає врахування етнокультурної інформації, яку містить кожен складник цього символічного образу, на накопичувальну функцію компонентів, а, отже, і всього складного образу, але у сфері допустимих можливостей твору. Так, наприклад, потужного експресивного звучання драматичному етюдіві «По дорозі в казку» надає як багаторазовий повтор словосполучення «маки червоні», підкреслюючи надзвичайну емоційну силу їхнього впливу на слухачів, так і поєднання цієї ніжної квітки – маків – зі словами, які викликають протилежні емоції – кров героя: «Та це не мак, – це кров його [с. 15]». У християнській іконографії мак уособлює жахи Господні і смерть Ісуса Христа [28, с. 123]. Отже мак у творі О. Олеся можна розуміти не лише як алегоричний образ крові на основі подібності пурпурового кольору зіставлених понять, а й як біблійний символ безневинно пролитої крові¹. У міфопоетичних системах світу образ маку часто пов'язувався в першу чергу зі

¹ Думку, що в драматичному етюдіві О. Олеся мак символізує криваву долю поведирів, висловлювали О. Мелетинський, А. Василько, І. Чернова [Цит. за : 174, с. 102].

сном та смертю, що у контексті твору українського драматурга також має сенс, враховуючи кінцівку п'єси та притаманний для творів О. Олеся та В. Б. Єйтса згаданий вище стан «кризового сну» головних героїв. У книзі М. Золотницького «Квіти в легендах і переказах» також зустрічаємо трактування маку як символу спокою і відпочинку [62, с. 193]. Другий компонент цього складного міфологічного образу – терен – також пов'язаний з численними згадками в Євангелії й трактується як символ мучеництва, фізичних і духовних страждань. Воїни римського намісника Іудеї Пілата перед тим як розіп'яти Христа, «сплівши вінець із тернини, поклали йому на голову, і дали йому в правицю тростину, і, стаючи перед ним на коліна, глузували з нього [...] і плювали на нього...[13, Матф., 27, 29-30)]]». Правомірним, на нашу думку, буде трактування міфологічного образу «вінок з маків та терну» як біблійного символу, покликаного з метою вираження морального та фізичного страждання. Як стверджує О. Олесь устами героїні іншого драматичного етюда «Трагедія серця»: *«Вінки, що грають барвами всіма, / Що барви всі землі і неба відбивають, / Важкі занадто // [с. 70]»*. У трактуванні Олесєвого образу «тернового вінка» доречно згадати міркування В. Б. Єйтса щодо природи символів, які ірландець поділяв на емоційні та інтелектуальні. Емоційні символи викликають відповідно не означувані, але все ж точні почуття, емоції². Шекспір, на думку автора, задовольнявся емоційними символами, мабуть, саме тому «він і став для нас ближчий [264, р. 162]». А інтелектуальні символи, на відміну від емоційних, «пробуджують ідеї, або ідеї впереміш з емоціями і сучасні поети їх радо використовують [264, р. 160]». «Якщо я, – стверджує В. Б. Єйтс, – кажу «білий» або «пурпуровий» у звичайному поетичному рядку, вони так винятково викликають почуття, що я неспроможний висловити, чому вони мене зворушують; та коли я вставляю їх у те саме речення разом з такими очевидно інтелектуальними символами, як

² Єйтсове розуміння «емоційних» символів близьке до поняття «несвідомого символізму» Моріса Метерлінка, який визначав його так: «Він (несвідомий символізм – О. Б.) сприяє твору не з волі автора, навіть часто всупереч їй, перевершуючи його задуми; він властивий всім геніальним творінням людської душі, перші зразки його – твори Есхіла, Шекспіра [131, с. 441]».

хрест чи **терновий вінець** (виділення наше – О. Б.), я тоді думаю про чистоту або велич [104, с. 530]». Отже поодинокі алегоричні образи О. Олеся – мак, терен, поєднуються у складнішу систему – міфологічний образ – «вінок з маків і терну», де кожен компонент має свої конотації в міфології, що сприяє розширенню діапазону можливих смислових зрощень збірного образу. Спираючись на твердження О. Лосева, який вважав, що художній алегоризм (аналізуючи творчість О. Пушкіна) нітрохи не знижує поетичної логіки автора, а радше доповнює, поглиблює [94, с. 431]; а там, де образ постає в тонах доволі яскравих, можна припускати не лише алегорію, а й справжню символіку [94, с. 432], ми схильні вважати, що конкретно-образний зміст Олесевих алегорій перевищує їх основну абстрактну думку. Тим паче, що ці образи переносяться з одного твору в інший, стають лейтмотивними: «вінок із розквітлого терну» сплела й Русалка для Пана з драматичного етюда «Місячна пісня» О. Олеся. Однак ці образи не слід трактувати надто прискіпливо. Вони, на нашу думку, покликані автором з тією ціллю, щоб збуджувати уяву та емоції, а не заради винахідливості інтелекту.

Полонить магичною красою та бентежить душу легенда про чарівну квітку папороті, яку в Олесевому етюді «По дорозі в казку» на узліссі щодня знаходять жителі казкової країни. Іноді їх розцвітає сила-силенна й тоді, як стверджує автор: «весь ліс здається в золотім вінку [с. 29]». Цікаво, що за легендою чарівна вимріяна квітка щастя цвіте лише раз у рік, в ніч на Івана Купала, хто її побачить – буде щасливим усе життя (науковці стверджують, що цвіту папороті не існує: папороть¹ розмножують спори). За язичницькими віруваннями, цієї чарівної ночі бог Сварог відкриває небесну браму і всі звертання людей боги почують [77, с. 263]. У п'єсі О. Олеся папороть зацвітає також перед брамою Казки, але цю «небесну» браму серед усїєї юрби зміг побачити лише головний герой – Він. Не випадково автор використав міфічний образ «цвіту папороті», який, за словами М. Костомарова, є

¹ Папороть (*dryopteris filis-mas*) – група вищих судинних (спорових) рослин.

символом таємничої сили світла, та пов'язану з ним легенду, яка характеризується значним містицизмом і ліризмом. У народі свято Івана Купала – це свято краси, сподівань, духовної нескоримості, а за словами М. Костомарова, – це свято всього язичницького світу, пов'язане з обожненням сонця, це «великий день остаточної перемоги вогнесвітла над темрявою і злом [77, с. 247]», що, власне, й прагнув оспівати О. Олесь у своєму драматичному творі «По дорозі в казку», а символ-образ «цвіт папороті» виражає невловимість мрії.

Серед найпоширеніших образів птахів у ірландського та українського драматургів варто виділити образи «орла» – обоє поети виражають завороженість гордою й аристократичною природою хижого птаха; «лебедя» – найпоширеніший символістський образ, що символізує долю поета, який страждає від потворності світу, а також символ чистоти, вічної краси, мрії; у багатьох міфологіях образ лебедя пов'язаний з душею, перевтіленням; «чайки», в якій втілюється архетип довершеності (жіночої) краси, поєднання фізичного і духовного первнів. У цілому птах часто є символом суб'єктивності й самотності. Такі птахи-самітники, – пояснював В. Б. Єйтс у «Чотирьох п'єсах для танцівників», – як орел, лебідь чи чайка є природними символами самотності, оскільки ширяють одинцем у повітрі чи плавають самотньо на воді [Цит. за: 104, с. 554]. Наприклад, самотню душу славетного композитора – М. Лисенка, О. Олесь порівнює з лебедем. Український драматург за допомогою поєднання алегоричних образів Лебедя і Пісні оригінально втілює ідею єдності тимчасового і нетлінного, одиничного і всезагального: якщо митець не є вічним, то його творчість, «лебедина пісня» – завжди житиме. Таку ж ідею висловлював і В. Б. Єйтс у віршах «Дикі лебеді в Кулі» («The Wild Swans at Coole»), «Леда і Лебідь» («Leda and the Swan»), «Плавання до Візантії» («Sailing to Byzantium») тощо і пов'язував лебедя з душею: *«Поет міфололюбивий а чи мораліст, / Самітну душу з лебедем зрівняє [47, с. 153]»* («Тисяча дев'ятсот дев'ятнадцятий»).

Серед оригінальних і наскрізних символів птахів у творах В. Б. Єйтса варто виділити збірний образ-символ «білі птахи» («white birds») та «людиноголові птахи» («the man-headed birds»). Образ білих птахів (вірш «Білі птахи» («The White Birds»), «Троянда» («The Rose»)) поет взяв з ірландської легенди про кохання сиди Фанд до Кухуліна, яка з'являлася в образі білих птахів. У драматичній поемі «Земля душевних бажань» фея закликає головну героїню Мері Брюн йти з нею, звертаючись: «Біла птахо, біла птахо, йдемо зі мною...[251, р. 208]*» В кінці п'єси священик Харт бачить біля будинку танцюючі фігури, а серед них – білу птаху. Оточуючі бачать лише мертво тіло Мері. Душа героїні здобула бажане – життя душі у вічності.

Образ «людиноголових птахів» (драматична поема «Тіняві води») – це душі померлих закоханих і героїв, які летять в «країну мертвих», куди прямує й головний герой твору – Форгел, – ці птахи ж бо йому обіцяли вічне кохання і щастя. Символ птаха закорінений у стародавніх міфах. У Вавілоні душі богів зодягалися пір'ям, в стародавньому Єгипті – дух сприймався у вигляді птаха (у Гомера, наприклад, душі померлих щебечуть). Тож, птах – це символ людської душі, «божественної сутності», та часто цей образ символізує віщування – вісник кохання, смерті, подій містичного характеру. Вісником біди в ірландській міфології є символ «сови». В драматичній поемі «Графиня Катлін» головна героїня Катлін знаходить пір'я сови на підлозі в молебній кімнаті, після чого виявляє викрадення золота, приготовленого для спасіння від голоду селян. В українському фольклорі «сова» – теж є символом жаху, лиховістя. Сиви своїм лукавим сміхом, як зауважує М. Костомаров [77, с. 105], часто віщують смерть чи просто обманюють нічного мандрівника (етюд О. Олеся «Місячна пісня»).

Слід виділити й цікаві індивідуально-авторські символи-образи В. Б. Єйтса – «хорта і лані» («the hound and deer»), що з'являються в драматичних поемах «Мандри Ойсина» та «Тіняві води» і символізують майбутні мандри, блукання героїв, якими керує бажання, але цей символ у контексті п'єси віщує й неможливість щастя. Як пояснює «Кельтський

словник», ім'я Ойсин означає «молодий олень», а мати Ойсина була перетворена якимось друїдом на лань [72, с. 573]. В. Б. Єйтс використовує ці символи, одночасно поновлюючи їх призабутий зміст і поглиблюючи смислову перспективу: «безрога лань і білий пес з червоним вухом», на думку В. Б. Єйтса: «здаються простими образами бажання чоловіка, яке є до жінки, та бажання жінки, яке є до бажання чоловіка, і всіх подібних бажань [47, с. 614]». Г. Кружков та В. Ряполова трактують образ «безрога лань» як образ жіночої любови, яку переслідують [68, с. 514].

В О. Олеся привертає увагу оригінальний символ – «звуки флейти», що пов'язаний з минулим героїні («Тихого вечора») і символізує його руйнівну силу. Згідно з теорією З. Фрейда, продовгуваті інструменти, на зразок флейти, кларнета, символізують чоловічий первінь [163, с. 290 – 293], так і в О. Олеся: «звуки флейти» – спогад про колишнього коханого.

Міфологічний образ «Хама» О. Олеся («Танець життя», «Хам») – збірний образ неотесаних, неввічливих людей, невігласів, які походять від Хама, за біблійним переказом, сина Ноя, який насміявся над голим виглядом свого батька і за це Ной прокляв його рід. Відомо, що імена в Біблії даються не випадково: в імені закладена доля його носія, воно говорить про головне призначення людини, про основні риси її душі. За переказами прадавніх патріархів, у момент, коли вони нарікали іменами своїх дітей, їх благословляв Дух Божий. Ім'я Хам означає – «гарячка», «пристрасть». Хам – людина плотська, тому його помисли спрямовані до фізичності буття. Якщо розглядати взаємовідношення трьох великих відгалужень людства – спадкоємців Сима, Хама та Яфета, то погляд синів Хама спрямований до теперішнього: відчутти, пережити, закарбувати надмір миттєвості, а «символ віри» духовних нащадків Хама – «спобігти мить», «не прогавити свого», встигнути отримати чуттєву насолоду. Тому в християнстві поширене розрізнення психічного характеру людини на духовний – нащадки Сима, розумовий – нащадки Яфета та тваринний – нащадки Хама, а Ной – прабатько людства – їх об'єднання [178]. Легендарний образ Хама у драматичних творах

О. Олеся, як і в Д. Мережковського – покоління «Прийдешнього Хама», є лейтмотивним образом, що символізує градаційну бездуховність людства.

Виділимо також суто національні символи обох драматургів, символи батьківщини, які в них є типологічно подібними, оскільки втілені в образах жінок: у В. Б. Єйтса – Катлін-ні-Гуліган – символ Ірландії, в О. Олеся – Слепа символізує Україну. Обидві «жінки» – Ірландія та Україна – чекають на лицаря, свого визволителя.

Дослідження всіх символів українського та ірландського драматургів не було нашим завданням. Визначення тих ймовірних обертонів у семантиці символів, які в них заклали О. Олесь та В. Б. Єйтс, покликане з метою увиразнити специфіку поетичного стилю кожного з драматургів. Розглянуті символічні образи О. Олеся та В. Б. Єйтса дозволяють узагальнити складну переплетеність символічних значень та їх багатомірність і багатоманітність. Помітно, що обидва драматурги, в основному, використовують міфологічні та фольклорні символи, які, на думку авторів, здатні емоційно розкривати суть зображеного та надавати йому загальнішого змісту. Драматична творчість В. Б. Єйтса значно багатша глибиною символів та їх розмаїттям, як філософських, так і ліричних, запозичених автором зі світових міфологій, ірландських легенд, міфів, народних переказів. Багатоплановість символів В. Б. Єйтса, за інтенцією автора, мала за символікою міфу втілювати несвідому стихію, і робити це змістовніше, ніж усі спроможності раціоналізму і позитивізму. Багатозначний символ В. Б. Єйтса втілював у собі надреальність трансцендентних, духовних категорій буття і виконував роль умовного зв'язку між «мріями» або «героїзмом» прадавнього світу і сучасністю. В О. Олеся – помітно виражене переосмислення, прихильність до біблійної міфології, а також національних фольклорних джерел. Та його образи часто асоціюються з алегоричним змістом, проте, завдяки тому, що автор об'єднав їх у складні міфологічні образи-конструкції в них з'являється авторська настанова на фантастичність, умовність, а звідси й на необхідність інакомовного розуміння того, про що безпосередньо йдеться. О. Олесь використав християнські

складники у створенні складних образів як своєрідний засіб комунікації зі світом духовності та спосіб досягнення одкровення.

Неодноразово дослідники зазначали, що символ О. Олеся досить очевидний, тяжить до алегорії чи нею підміняється (наприклад, «мак» в драматичному етюді «По дорозі в казку» – кров героя). Проте такий «відкритий» символ має певну перевагу саме завдяки його «простоті». Глядач (чи читач) наповнює його власним змістом: той самий мак має своєрідні конотації як у різних міфологіях, так і в християнстві – тому на основі авторського символізму читач-глядач творить власну інтерпретацію. Символ, можна сказати, уособлює «згорнутий» міф. А сама міфологічна образність, як стверджує О. Лосєв, «набагато більше насичена, ніж усі [...] засоби мальовничого наповнення [94, с. 445]». Влучно зауважив С. Хороб про простоту і принадність Олесєвих драматичних творів: «але в народних оповідях була й така сторона, яку автори художньо використали: чарівна простота, відома примітивність побудови і характеристик, що мала особливу поетичну принадність, і це в поєднанні із жахливою атмосферою загадковості, котру в кожній дії все нагнітали і посилювали Олександр Олесь та Моріс Метерлінк, давало незвичайний, дуже вражаючий ефект [165, с. 189]». Поєднання своєрідної прозорості символічних образів і майстерної простоти подання їх автором разом з різноманітною складністю інтерпретацій (теологічних чи психоаналітичних) символів дозволяє О. Олесєві-драматургу створити в невеликих за обсягом творах гармонійний ряд напрочуд розмаїтих засобів художнього й поетичного творення.

Матеріальними носіями символу в драматичних творах В. Б. Єйтса та О. Олеся виступають й такі елементи як пейзажі, художні деталі. Символічні образи В. Б. Єйтса свідчать про схильність поета до чуттєвих, переважно візуальних, вражень, що пояснюється передусім його зв'язком зі світом малярства, а, по-друге, тяжінням до емоційних символів. Використовуючи досвід і вплив живопису прерафаелітів, для яких важливими є напівтони, світлотіні, поєднання різноманітних барв, він створив власну палітру

поетичних напівтонів і символічних натяків, які збагачували образи драм, сугестуючи невисловлене. Наприклад, декорації у драматичній поемі «Графиня Катлін» цілком відповідають головній ідеї твору – зображенню боротьби духовного і матеріального. Дерева позаду будинку Шемуса мають символічне значення: дуб – предмет язичницького поклоніння часів друїдів; горіщина (чи ліщина), за словами В. Б. Єйтса, – «дерево знання й життя»; ягоди горобини – за народним тлумаченням кельтів, їжа богів [72]. Такий добір символів, що створює «мінорний» ефект, має особливе значення для загальної атмосфери п'єси, тісно зв'язаної з ірландським фольклором. Автор не ставив за мету просто змалювати краєвид, а, як символіст, прагнув досягти глибшого прочитання, втаємничення читачів у пробудження зорових вражень. Тому можна твердити, що образи природи в В. Б. Єйтса виростають до рівня символу.

В драматичних творах О. Олеся художні картини природи також зворушують читачів через свою символіку. Наприклад, у драматичному етюді «Осінь» навколо будинку, де мешкає Сторожиха, всі дерева вже розгубили листя і «стоять холодні і мертві», лише сосни зеленіють, «...як зеленіли завжди, і журно хитають своїми головами [с. 101]». Розкриваючи символічний зміст сосни звичайної, Валерій Сніжко, наприклад, стверджує, що вона – «найголовніший природний культурний символ українського народу, «дерево його життя», оберіг від зрадливості і підступності [146, с. 112]». Саме тому Сторожиха, яка живе в тісному зв'язку з природою, помічає «хвилювання» сосен, які «мов припадають» до вікон у момент кульмінаційної розв'язки в стосунках Панночки й Пана, ніби хочуть попередити, застерегти: «як не хитатись їм, як не журитись, коли вони стільки нажились, стільки всього набачились. Умерти – смерть не приходить! [с. 101]». Інтрига твору виражається у ряді символічних образів – «сосен», «вітру», у поетично-уявному світі, що постає перед читачами, пробуджує в них відчуття співучасті, певні емоції і бажання. Формуванню в читацькій уяві поетично-уявлюваного плану дій попри символіку (семантичного згущення внутрішньої форми слова)

сприяє й емотивна піднесеність синтаксичних конструкцій висловлювань: мова Сторожихи, – як дослідила Н. Малютіна, – у порівнянні з прозаїчно-штучними репліками Пана та Панночки, має поетичний характер, тяжіє до верлібру, а її звертання до міфологічного образу «вітру» набуває «сугестивної ритміки заклинання [97, с. 49]».

У драматичній поемі О. Олеся «Ніч на полонині» розкриттю всіх феєричних моментів сприяють живописні картини первозданної краси гірської природи Карпат, що в тісному зв'язку з яскравим змалюванням поетичної душі верховинців, автор створив заради ствердження, що життєва гармонія можлива, але лише в світі міфологічних істот, контрастом якого є земне життя, позбавлене «духовності». Використання засобів живопису сприймається як засоби візуального відображення поетичного слова – для того, щоб в душі й свідомості читачів вони вимальовувалися в специфічний «внутрішній конфлікт» у душі героя – конфлікт дійсності з вічним пориванням людини до краси й досконалості.

Таким чином, навіть реальні образи в драматичних творах О. Олеся та В. Б. Єйтса драматурги перетворюють в тропи, що разом з їх метафоризацією привносять в загальну канву твору додатковий потенціал ліризму. Символам обидва драматурги відводять роль організатора художнього простору. Поетична мова символів слугує для передачі прихованого плану основного змісту драматичного твору. Лабіринт смислоутворень символів у творах О. Олеся й В. Б. Єйтса презентує суть міфу. Важливо зауважити, що лабіринт не має такого трансцендентно-містичного пафосу, як в «туманному» символізмі таких представників цього напрямку як С. Малларме, Ж. Н. А. Рембо, П. Валері та ін. Навпаки, національна міфологічна основа символіки обох драматургів у лаконічній ясності образів, ритмізованій чи поетичній мові досягає значної концентрації змісту твору. Така комунікація з читачем передбачає своєрідну ритуальну взаємодію: між тим, що пізнається і тим, хто пізнає. Міфологічні, фольклорні, біблійні символи концентрують у собі художню ідею драми й асоціативно налаштовують сприймачів на

потрібну тональність, оскільки діють на конкретно-чуттєві чи духовні пласти підсвідомості читачів, де осіла «пам'ять людства». Символічність образів та самих текстів, з притаманною поетиці символу мальовничістю, музичністю, синтетичністю, в драматичних творах обох митців підпорядковані ідеї вираження інакомовлення універсалій в сучасному світі.

Крім того, ми помітили, що символи драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса, в переважній більшості, ті ж, якими рясніє їх поезія, більше того, ці засоби художньої образності характерні не лише в контексті усієї творчості одного автора, а й у порівняльній парадигмі, що пояснюється спільністю джерел поетичної образності та одновекторністю творчої свідомості: символістський тип творчої свідомості зумовив увагу обох митців до прийнятних категорій і універсалій.

3.3. Семантичний ритм антиномій та метафоричність письма як характерні риси поезики драм О. Олеся та В. Б. Єйтса

Істотною творчою рисою індивідуального стилю О. Олеся, на яку неодноразово вказували дослідники (Р. Радишевський, М. Жулинський, М. Неврлий, Т. Гундорова, З. Генік-Березовська та багато ін.) і, на яку варто наголосити як на специфічній рисі творчості митця, є гостре відчуття контрастів у житті й природі та, відповідно, характерність сполучати протилежні поняття, почуття, переживання. Доречно тут згадати, що антитетичні композиції в українській літературі мають давню традицію: ще Г. Сковорода розумів світ як вічність, але й як тимчасовість, життя і смерть, як пробудження і сон. У творах І. Франка, М. Коцюбинського, В. Винниченка мотиви контрастів також яскраво висвітлені. У світовій історії, наприклад, у добу бароко (кінець XVI – початок XVII ст.) контрасти відігравали провідну роль у мистецтві. Антитези щастя і горя, неба і землі, світла і тіні, рабства і волі проходять крізь творчість О. Олеся та В. Б. Єйтса й наявні в усіх жанрах їх творчої діяльності, що сприяло поглибленню літературознавчих студій у

цьому аспекті, наприклад, згадаємо ґрунтовну розвідку Чарльза Беррімена схеми опозицій В. Б. Єйтса [191].

Фігури протиставлення, якими так часто послуговувалися український та ірландський драматурги, знаходять своє вираження на рівні конфліктних, виразних образних дисонансів та внутрішньої антитези у семантиці одного образу, амбівалентності символу. Так, об'єднуючим фактором драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса, як уже наголошувалося, та однією з основних опозицій в усіх драматичних творах митців зазначеного періоду є пара – Цей світ / Інший світ. Часто міфологема Іншого світу в обох драматургів набуває вимірів світу національних легенд, міфів – «світ Казки» чи «країна душевних бажань». Та попри протиставлення двох світів, ірреальний світ мрії також сформований із опозицій: в ціннісному відношенні є амбівалентним, тобто, з одного боку, він виступає як ідеальний простір вічності і безсмертя, а, з іншого, є загробним світом, світом смерті.

Опис «іншого світу», який обидва драматурги намагалися перетворити в ідеальний простір міфу і, який протистояв буденному просторові земного світу, мав у обох авторів різний ступінь деталізації: країна казки / темний страшний ліс («По дорозі в казку» О. Олеся), сон / дійсність (більшість драматичних поем О. Олеся), вершина / долина, село («Хам», «Ніч на полонині» О. Олеся), смерть / земне життя («При світлі ватри», «Трагедія серця»); у драматичних поемах В. Б. Єйтса опозиція двох світів має вигляд: «країна душевних бажань», міфологічний світ фей, героїв минулого / реальна дійсність.

Драматичні твори обох авторів завдяки насиченості їх символічними образами збагачувалися спроможністю асоціювати вочевидь розрізнені елементи. Наприклад, центральними символами майже усієї драматургії О. Олеся та В. Б. Єйтса, які в ідейно-тематичному аспекті є найбільш вагомими, бо найбільш зримо і асоціативно потужно сприяють визначенню змістової домінанти їх драматичних творів, слід вважати антиномічні символи світла і темряви, що мають глибокі історичні традиції. Як стверджує

Є. Яковлев, ці традиції ґрунтуються на античних уявленнях про два першоджерела життя – світле і темне. Світла субстанція в античній культурі, як стверджує дослідник, пов'язана з образом світлоносного, сонцеликого Аполлона – носія знання і розуму. Саме світлоносний Аполлон як символ світла – знання – протистоїть темному, похмурому діонісійському первню. Пізньоантична естетика, охоплена потягом до містики, трансформувала антропоморфний символ, вилучивши з нього образ боголюдини і перетворивши його в суто містичний символ довершеності і божественної краси [182, с. 72]. А в християнській символіці, якою плідно користувалися як О. Олесь, так і В. Б. Єйтс, «світло» отримує велике естетичне значення: стає прообразом божественного, до якого прагне душа головних героїв українського та ірландського драматургів.

Дуалістичне розуміння людського життя О. Олесем яскраво відбилосся у драматичному етюді «Танець життя», де автор відобразив вічну антитезу потворного і красивого в житті. Ця антитеза відчутна як на рівні конфлікту твору в промовистих монологах героїв, так і на рівні виразних образних дисонансів: контраст між зовнішнім каліцтвом родини горбанів і їх поетичною, духовно багатою душею.

В. Б. Єйтс неодноразово писав про те, що основу його міфопоетичної системи складають антиномії – його завжди цікавили прояв і взаємодія протилежностей, на яких ґрунтується світ: «усе в людському досвіді розпадається на ряд антиномій [262, р. 193]». Уся система «Візії» [«A Vision»] – особливої книги В. Б. Єйтса, в якій митець дав філософсько-теоретичне підґрунтя усій своїй творчості – «ґрунтується на переконанні, що цілковита реальність, символізована як Сфера, розпадається в людській свідомості [...] на ряд антиномій » [262, р. 187]. Так, наприклад, опозиція двох світів яскраво підсилюється В. Б. Єйтсом у драматичній поемі «Графиня Катлін» за допомогою міфологеми Битви. Символ «божественних битв» [«god's battles, god's wars»] часто з'являється в поезії ірландця («Троянда миру» [«The Rose of Peace»], «Троянда битви» [«The Rose of Battle»]) та у драмі – завершальна

картина битви небесного воїнства ангелів – це підтвердження думки, що світ постає як нескінчене протистояння протилежностей, в якому не може перемогти жодна зі сторін, оскільки опозиціонери мають рівні сили. Вони розведені в два табори, та всі вони називаються ангелами, бо одноцілі за своєю суттю. Таким чином автор вказує, що члени бінарної опозиції хоча й протилежні, проте, рівнозначні. Важливо зауважити, що ключовим моментом у змалюванні битви є гармонійність і краса («надзвичайна музика»), що виникає в передзвоні мечів ангелів, так само як і весь Світ, що народжується у цій Битві.

Звертаючись до семантики образів та символів у творах В. Б. Єйтса як драматичних, так і ліричних, простежуємо цікаву закономірність – синтез протилежних значень у межах одного слова. Так, наприклад, у драмах В. Б. Єйтса частіше зустрічається слово «tide» на означення моря, а не «sea» (це слово використовується традиційно саме для означення цієї стихії). Серед великої кількості значень іменника «tide» є й «потік», «море», «хвиля» як поетизми. А от перше значення цього слова – «морський приплив і відплив» – тобто в одному слові поєднуються антиномії. Інший символ подібного характеру, але не так чітко виражений, – Сутінки («Twilight»), про значущість якого у творчості В. Б. Єйтса свідчить його книга «Кельтські сутінки» [«The Celtic Twilight»]. Саме концепт «сутінки» означає як вечірні сутінки, так і передсвітанковий час, тобто перехідний час. Тож символічний образ «сутінки» також поєднує в собі протилежні виміри. Доречним у цьому випадку є твердження англійського дослідника творчості В. Б. Єйтса Річарда Елманна, що усі твори ірландського автора «можна розглядати як узгоджене змагання, спрямоване до зведення таких полярних елементів як людина і надприродна сила, чоловік і жінка, людина і природа, людина та її ідеал в одне ціле [212, р. 7]».

Найхарактерніший принцип Олесевої поетики – поєднання протилежних за значенням, та, як і в ірландського драматурга рівнозначних, співзвучних за інтенсивністю емоційного переживання сполучень слів (але не як у В. Б. Єйтса

– внутрішня антитетичність слова). Яскравим прикладом, що засвідчує поєднання протилежних понять, які мають власний зміст і цінність, є риторична промова одного з братів із драматичного етюдю «Танець життя»: «...хіба зрівняється краса радості з красою страждання ?.. Краса дня – з таємною красою ночі ?! [с. 110]». Часто й один символ у творах обох драматургів, як, наприклад, «вітер» є формою вияву протилежних означень: він водночас є руйнівником і охоронцем (у В. Б. Єйтса, наприклад, зустрічається «wind of love and hate» («вітер кохання і ненависті») у збірці «Вітер в очереті» [«The Wind among the Reeds»]).

У цілому, при прочитанні драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса, відразу привертає увагу багатство опозицій у чистому вигляді: тенденція до наскрізного використання стійких антиномій, що вражають надзвичайною вишуканістю висловлювань у поєднанні з емоційно-експресивною лексикою. В обох драматургів зустрічаємо такі пари: любов – страшна хвороба / любов – бузковий цвіт («При світлі ватри» О. Олеся) та кохання неправдиве / кохання істинне («love false or true», («Графиня Катлін» В. Б. Єйтса)); блискучий день / страшна ніч («По дорозі в казку» О. Олеся), день прийдешній / старосвітня ніч («(поет.) the morrow / old night», («Мандри Ойсина» В. Б. Єйтса)) тощо.

Антиномії створюють картину цього світу, формуючи своєрідний ритм: створюється враження маятника, що розгойдується між крайніми полюсами – вверх / вниз (up / down), тут / там (here / there), захід / схід, північ / південь (the west / the east, the north / the south) у творах В. Б. Єйтса чи вершина / долина в п'єсах О. Олеся. Свій внесок у ритмічну структуру привносять і уподобання обох драматургів до повторів та паралелізму: «Не знали тих пекельних мук, / ... Не знали тих щасливих мук // [С. 93]» («Тихого вечора» О. Олеся) та, наприклад, у В. Б. Єйтса: «Ані живі, ані безжурні померлі, / Ані високі боги, що й не жили // [47, с. 261]» («Мандри Ойсина»).

Гостре відчуття контрастів у житті й природі є домінантою всієї творчості обох митців, які генезу і предмет мистецтва визначали для себе як конфлікт протилежностей. Ми помітили, що в драматичних творах О. Олеся та

В. Б. Єйтса антиномії проявляються як на ідейно-змістовому, так і формальному рівні. Досить відчутними в драмах, побудованих на контрастах, є впливи музики на композицію літературних творів, крім того, фігури протиставлення сприяють виявленню додаткових джерел естетичної енергії як результату не лише боротьби протилежностей, а й єдності компонентів, їх рівнозначності.

Багатство і витонченість метафоричного письма засвідчують драматичні твори як О. Олеся, так і В. Б. Єйтса. Для обох митців притаманне використання складних метафоричних конструкцій, що виникали на базі метафоричних ланцюгів і порівнянь, а, гармонійно взаємодіючи, вони сприяли встановленню змістовного перегомону. Крім того метафора виконує у драматичних творах обох поетів експресивну функцію, засвідчуючи суб'єктивне емоційне ставлення автора до певного предмета, думки, явища. Як справедливо стверджує В. А. Ряполова, «майже кожна п'єса В. Б. Єйтса являє із себе розгорнену метафору [141, с. 108]». Сам В. Б. Єйтс говорив, що і в японських п'єсах, до яких він звернувся наприкінці своєї творчої діяльності, його приваблювало «обігрування однієї метафори [66, с. 225]». Подібний висновок, але стосовно п'єс О. Олеся, зробила М. Ласло-Куцюк: стверджуючи про значний вплив М. Метерлінка на українського митця, дослідниця зауважила, що «головне в рецепції його творів [...] було намагання зректися тенденції перетворення п'єси на шматок життя і розуміти її як метафору [85, с. 299]». Угледіти ці метафори нескладно: часто вони винесені автором в саму назву п'єс. Наприклад, «Країна душевних бажань» [«The Land of Heart's Desire»], «Час і чаклунка Вів'єн» [«Time and the Witch Vivien»], «Тіняві води» [«The Shadowy Waters»]; до подібних метафор можна віднести «Танець життя», «По дорозі в Казку», «Трагедія серця», «Місячна пісня» О. Олеся. Метафора у заголовку, як правило, несе в собі й основну ідею, якою «насичена» вся п'єса. Ця ідея відчутна на рівні атмосфери, тексту і підтексту, сюжету і образності.

Метафоричність також створює значний естетичний ефект, побудований на певній загадковості предмета (думки, явища), про який ідеться. Проте для українського драматурга характерна досить усталена система метафор, закорінена у фольклорі та народній символіці, зміст яких не складно раціонально витлумачити, що дало підстави С. Д. Павличко говорити про обмеженість О. Олеся в галузі поетичної мови: «Однак модернізувати мову О. Олесю не вдалося. Він просто розвинув у ній свою, досить вузьку стильову манеру [127, с. 111]». Твердження дослідниці викликають певні заперечення. Справді, драматичні етюди О. Олеся близькі до романтично-алегоричної, метерлінківської манери. Ускладнених символів-загадок в О. Олеся не знаходимо, а його метафори часто перебувають на межі поетичних порівнянь і образів. Прозорими, але гнучкими і влучними порівняннями й образами просякнута як уся поезія, так і драматургія митця, іноді важко їх відрізнити від метафор «зрілих» символістів. Відповідно до того, які почуття висловлює О. Олесю, так і варіюється діапазон його метафоричних порівнянь, поетичних образів, в яких поєднувався чуттєвий, раціональний і візуальний елементи, а звідси – наскрізна поширеність у його драматичних творах такої стилістичної фігури, як психологічний паралелізм. Наприклад, кохання, на думку драматурга – це вогняна квітка: «Любов ясна...Вона розцвітає, як вогняна квітка, на темному небі душі і розкидає свої пелюстки в найтемніші безодні [с. 121]» («При світлі ватри»). У драматичній поемі «Ніч на полонині», наприклад, коли Іван пропонує Мавці спускатися з полонини в село, вона відмовляє, порівнюючи свою духовну смерть, як результат життя серед людей, з в'яненням квітки: «Та я б там квіткою зів'яла [с. 235]». Запізнілі почуття одруженого Чоловіка до Дівчини з драматичного етюдю «Трагедія серця» вдруге пробудилися в його душі, як наголошує автор, восени. Весною ж, коли розцвіли акації, цвіла й душа героя, як говорить Дівчина «новим, незнаним цвітом», та через докори сумління, неможливість реалізації мрії, «цей цвіт», як стверджує герой, «недовгий [с. 67]». Додамо, що метафори О. Олеся можна назвати імпресіоністичними (звичайні метафори, але лише з підкресленням

живописного елементу), бо цей засіб художньої образності драматург найчастіше використовував для змалювання навколишнього світу, природи, яка в його драмах є одухотвореною, живе повноцінним життям, співпереживає з героями, реагує на їх почуття. Такі метафори доповнюють твори митця не лише поетично, а й живописно. Комбінування багатоманітних відтінків кольорів, світла й тіні доволі оригінальні й специфічні, що така колористика сама стає чимось метафоричним [94, с. 436].

Натомість метафоричні образи В. Б. Єйтса хоча й засновані на народній ірландській символіці, але сугестивні і багатовимірні, тому значно важче піддаються смисловій інтерпретації. Для метафоричної системи драматичних творів В. Б. Єйтса, як для справжнього символіста, що мріє привносити містику у повсякденність, почасти притаманний містичний і езотеричний характер. Порівняймо способи творення метафоричних образів кожного з драматургів, узявши для прикладу монолог Ойсина з драматичної поеми В. Б. Єйтса «Мандри Ойсина» і Дівчинки в білім з найбільш вираженого символістського твору О. Олеса – драматичного етюдю «Злотна нитка»; в обох випадках автори говорять про неземну красу, силу пісні, і як своєрідно відгукується на її чарівні звуки природа:

Ойсин. Мов чорні пальці – дерева
 Виганялися з теплого мрева,
 Здригаючись під спів незрим,
 немовби відбивали ритм
 по центру сонця – ритм тих рим,...
 Збагнув, чом дерева тремтять:
 Піснєптахи то круг гілок
 Танцюють свій піснє танок [47, с. 252];

Дівчинка в білім. Здавалосьь, звуки всі пустині,
 Всі сльози лебідь позбирав
 І з них намиста понизав...
 О перли – сльози лебедині!...

... Коли ж в пустині
 вітри над озером летять,
 співають хвилі і шумлять!
 О вічні співи лебедині! [с. 91]

Закономірність побудови образу, що впливає зі співвідношення загальної орієнтації автора на езотеризм, з одного боку, і внутрішньої природи самих образів-символів – з другого, створюють розмитість структури драматичних творів В. Б. Єйтса та водночас визначають його цільову настанову на діалог душ. Підтвердженням сказаного є слова і порівняння Форгела з його діалогу зі своїм слугою Айбриком у драматичній поемі ірландського митця «Тіняві води»: *«Знайду обіцяну мені любов.../ Оселемося десь у серці світу, / Де пристрасть чимсь незмінним постає, / Мов яблука чарівні з хризопразу, / З хризоберилу, хризоліту чи / З берилу – й там, в грі почуття і зору, / Одним поривом, шалом, рухом станем, / Й переобтяжений загине місяць // [47, с. 324]».*

Емоційно-експресивний відтінок задають поетичному мовленню обох драматургів часте використання поетизмів на зразок старослов'янizmів у О. Олеся: «з затуманеним чолом», уста, доля, блакить, застарілої лексики: *«Плахти викидайте, / Керсетки, хустки, / Свитки, чобітки [с. 41]»;* індивідуально-авторських неологізмів: *«Летіть і синійте, / І казку шуміть [с. 39]»;* народнопісенних зворотів – найчастіше прийомів, що утворюють слова ласки, які набувають свого експресивно-емоційного забарвлення завдяки суфіксам, що мають здрібніло-пестливе значення: лишенько, горенько, козаченьки, синочки, дівчатонька, русалоньки та ін. Мовлення персонажів драм В. Б. Єйтса – це також емоційно-забарвлена лексика, найчастіше, – це слова, які вживаються в його поезії і почасти завдяки цьому, а почасти завдяки своєму змістові теж мають експресивне забарвлення. Та найбільше впадає в вічі те, що В. Б. Єйтс часто використовує такі займенники-поетизми, які збереглися ще з староанглійської мови як «thou», «thine», «thy» (ти, твій, твоя). Через властиву англійській мові недетермінованість родової ознаки у

закінченнях слів сама невизначенність займенників *you*, *your* (ти або ви, твій чи твоя) підсилена їх застарілою формою «*thou*», «*thine*», «*thy*» додає персонажам п'єс більшої умовності, а образам – абстрактності.

Характеризуючи особливості письма драм В. Б. Єйтса, слід керуватися таким важливим принципом побудови поетичної драми, який сформулював для себе сам автор, – принцип метафоризму й символізації як основи виразності драматичної мови. Крім того, варто враховувати його ідеї аристократизму й елітарності мистецтва, які сповідував поет і намагався втілити в своїх творах. Як писав В. Б. Єйтс в одному з приватних листів: «У всякому разі, щира спроба створити аристократичну, езотеричну ірландську літературу була моєю головною амбіцією [47, с. 15 – 16]». Вишукана «аристократичність» «нової» драми, про яку говорив В. Б. Єйтс як про головне досягнення, виявлялася в поєднанні інакомовлення, небуквальності впливу і одночасній експресивності. Тому просторіччя у його творах не зустрічаються, навпаки, мова його творів літературна, поетична, часто зустрічаються поетизми, словесна екзотика, яка своєю незвичністю, а інколи неповною зрозумілістю затримує на собі увагу, викликає у читачів своєрідні емоційні відчуття.

Метафоричність мови, образів драматичних поем – прикметна особливість поетики драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса, яка сприяла підвищенню емоційності тону творів та естетизуванню сюжету на основі орнаментального нанизування декоративно-естетичних уявлень, з одного боку, а з іншого, – на їх скупченості навколо провідних психологічних мотивів п'єс обох драматургів – втечі в ірраціональний, казковий світ. Але цей світ відкритий не для всіх, а лише для неординарних особистостей, спроможних відчувати його під серпанком матеріальності. Саме така ідея виразно відчутна у творах ірландського драматурга, що пояснює його орієнтацію на містицизм і езотеризм.

Висновки з третього розділу

При дослідженні поетики О. Олеся та В. Б. Єйтса як форм художнього синтезу, зокрема тропів та риторичних фігур, виявилось, що в них практично реалізуються форми міфологічного мислення.

Ми помітили, що О. Олесь та В. Б. Єйтс наскрізно проектують поетичні тропи на художню дійсність, внаслідок чого, реальні образи перетворюються на символи понять, або ж художній образ виростає до рівня реального об'єкту (образ «казки»), який є втіленням змісту твору. Поетичні тропи обох драматургів пов'язані між собою на основі суміжності, подібності і контрасту. Контрасти, антитези у драматичних творах обох митців закладені як в основі авторського задуму, так і виявляються у способі групування героїв. До того ж антитези у п'єсах О. Олеся і В. Б. Єйтса «виказують» не лише опозицію понять, явищ тощо, а й «сигналять» про внутрішню боротьбу у межах опозиційних образів, понять, думок.

Можемо стверджувати, що в ліричних драмах О. Олеся і В. Б. Єйтса характер функціонування слова відмінний, ніж у традиційній драмі: слово сягає метафоричності, перетворюється подекуди на символ понять, явищ, тобто бачимо розширення традиційних меж його змістовного застосування та сенсового наповнення. Організована циклічність мотивів, сюжетів, образів, перенесених у драму з лірики поетів, формує самобутню драматичну структуру, подібну до музичної, де є своя система лейтмотивів, семантично акцентованих ситуацій, які вирізняються своєю «вагомістю» в усіх сферах творчої діяльності автора. Виникає складний інтонаційно-ритмічний малюнок, підтекст значень, що створює музичну і поетично-образну організацію мови. Насиченість творів метафоричними, символіко-алегоричними образами, мальовничість яких, отримує самодостатнє значення, виразність, тобто є не лише структурно-потенційна, а й своєрідним зовнішнім чуттєвим виразником певного внутрішнього духовного життя О. Олеся та В. Б. Єйтса. Проте центром концептуальної образності драматичних творів обох драматургів є символ, який є вираженням міфу. Поетична мальовничість символів

В. Б. Єйтса насиченіша, ніж в О. Олеся, оскільки синтезована з більшої кількості джерел: християнських, язичницьких і окультних. Та для обох драматургів притаманне міфологічне розуміння дійсності і, тим самим, вся міфологічна образність їх драм винятково насичена, що додає їх творам виразного ліризму. Зближує двох митців долучення до фольклору та традиційної символіки, яка закріпилася вже у світовій літературі, але ґрунтовне переосмислення традиційних символів обома авторами, їх нові інтерпретації засвідчують новаторство драматургів.

Висновки

Світоглядна сув'язь О. Олеся та В. Б. Єйтса, попри відмінність життєвих колізій, проявилися, насамперед, на рівні характерної типології образного мислення та поетики їх драм. Спільний – символістський тип творчої свідомості, важливою складовою якої була романтична традиція, сповнений у обох митців подібними ідеями і категоріями, обумовлював близькість естетичних почуттів і емоцій. Визначальним орієнтиром у естетичному і духовному сприйнятті життя для українського та ірландського драматургів був пошук Краси і гармонії. Краса розумілася обома митцями як найважливіша цінність чуттєво-емоційного світу особистості, як сила, спроможна протистояти тимчасовому буттю і одночасно служила своєрідною матрицею для витворення власного мистецького простору. У площині драматичних творів цей естетичний імператив пошуку Краси відобразився у формі широкомасштабного лейтмотиву – «духовного поступу» героя, який у різних драмах виражався як пошук мудрості, поривання до істини, визначене ставлення до буденності життя, сумніви в істинності визначеного шляху тощо..

Поетика драматургії О. Олеся й В. Б. Єйтса, як й їх естетична концепція, індивідуальна та одночасно органічно долучена до процесу розвитку літератури кінця XIX – початку XX століть. Реформаторські тенденції в драматургії й театральному мистецтві порубіжжя проявилися, перш за все, в зміні традиційних канонів поетики драми. Змінився спосіб побудови

драматичної дії, в якій джерело драматичного конфлікту крилося не в зовнішніх подіях на рівні побуту, а в глибинних скарбницях буття, душі героя. Традиційні художні засоби не годилися для відображення багатого внутрішнього світу особистості, яка тліла душею від усвідомлення власної самотності серед оточуючих людей і відсутності сенсу у такому існуванні, яка, на відміну від романтичного типу героя, вже прагнула не протистояти усьому світові, а стати цілим світом, розчинитися у природі.

Передати внутрішній світ душі могла лише мова натяків, недомовленостей, музикальна потенція слова, символів, яка уподібнюючи словесний твір до музики, майстерно імітувала імпульсивність людського світовідчуття. У пошуках певних прийомів і способів функціонування естетичного явища у художньому просторі символісти запозичували їх у суміжних видах мистецтва, що викликало з'яву таких художніх явищ, як музичність, живописність, театральність слова тощо. Такі особливості символістської драми суперечили традиційній драматичній формі і сценічному втіленню, що викликало негативну оцінку тогочасними критиками п'єс символістів, більшою мірою українськими літераторами драматичних творів О. Олеся.

Драматургія українського та ірландського митців виникла на тлі вже сформованої ними поетичної системи, тому закономірно, що в їх драматичних творах реалізовувалися характерні для лірики форми відображення дійсності, особливості художнього узагальнення, зображально-виражальні засоби ліричного вираження. Сюжет і композиція драм О. Олеся та В. Б. Єйтса відображають не розвиток подій і характерів, а розвиток поетичної думки, що віддзеркалюється також використанням художніх образів і символів, перенесених з їх ліричних поезій. Образи, сюжети, мотиви, які переходять з лірики, привносять у драму додаткове семантичне навантаження і алюзії до інших текстів. Структура драми, як наслідок, стає багатовимірнішою, сугестивність драматичного слова подвоюється. Прикметно, що деякі лірико-драматичні образи є спільними не лише в контексті творчості одного автора,

але й у порівняльній парадигмі. Крім того, відчувається близькість ліричного переживання: спостерігаються текстуальні збіги, однакові художні деталі.

Психологічний стан героїв передається як за допомогою саморозкриття та самоаналізу, так і з допомогою пейзажу, снів і видінь, психологічного портрета, мови героїв – що зближує драму з лірикою. Лірична тональність, емоційне забарвлення, форми сну та введення релігійно філософських мотивів – основні принципи побудови драм О. Олеся та В. Б. Єйтса. Драматичну творчість обох митців можна назвати трагічною, оскільки основою їх мистецтва є «конфлікт» і «війна» протилежностей. Поетика контрасту, характерна драматичним творам обох митців, вміння поєднувати суперечності давало змогу відчути гармонію в суперечному довколишньому світі.

Домінантним стрижнем драматургії як ірландського, так і українського митців є значний ліричний потенціал, який дав можливість як інтегрувати їх твори, так і дистрибувати в залежності від міри та способів прояву ліричної стихії. Проведений аналіз показав, що прозові драми обох письменників, в яких переважає соціальна тематика у символістському оформленні, за інтенсивністю ліричного струменя поступаються їх віршованим драматичним творам, в яких домінує лірично-суб'єктивне відображення дійсності. Спосіб мислення і світогляд письменника відображає вибір ним жанрової форми для реалізації свого творчого задуму: для більшості своїх творів О. Олесь та В. Б. Єйтс обрали жанр драматичної поеми. Детальний аналіз основних характеристик цього жанру продемонстрував домінування рис, притаманних поемі, ніж драмі, а специфіка віршованої мови додає творам обох авторів потужного ліризму.

Витонченість метафоричного письма, що є одним з найефективніших способів змістопродукування, виправданим засобом зображення духовного, емоційного життя людини, її внутрішніх переживань, засвідчують у своїх творах обидва поети, та ми помітили своєрідну індивідуально-стильову особливість поетики драм О. Олеся – метафорично виписані ремарки п'єс. Оригінальність Олесевої композиційної побудови драми полягає в тому, що

пластичні, мальовничі образи природи оживають, «мають власне життя» у ремарці. Ліризм драматичних поем Єйтса дає про себе знати через інші компоненти драми: поетичні інтродукції, прологи, передмови, посвяти, якими рясніє кожна його п'еса.

Поетично-метафоричні ремарки О. Олеся і ліричні заспіви В. Б. Єйтса, авторський супровід дії і вставні пісні та вірші у драмах обох драматургів – то помітні вкраплення в ліричний струмінь драматичної поеми, але його основою у драматичних творах є безпосередня дія: діалоги та монологи персонажів. Тонкий і правдивий ліризм драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса на мовному рівні передавався за допомогою витончених сугестивних засобів: алітерації, асонансів, емоційно та кольорово забарвленої лексики, ритмізованого синтаксису у прозових творах (градаційне нагромадження однорідних компонентів) і майстерності поетичних форм, прийомів метафоричного мовлення (персоніфікація явищ природи), поєднання зорових і звукових образів, антитетичних композицій, які створювали музикальний і мальовничий інтонаційний малюнок драм.

Ліризм драматичних творів О. Олеся й В. Б. Єйтса пояснюється не лише впливом поетичного досвіду митців, але й тією причиною, що тенденція посилення авторської суб'єктивності була пов'язана з проблемою національної самобутності, ціннісних критеріїв в національно-мистецькому досвіді. Фольклорно-міфологічні і національно-мистецькі елементи, введені у вигляді ремінісценцій, архетипів, широке використання традиційних, національних, біблійних символів (у випадку В. Б. Єйтса використання і символів Східної культури), – це основні способи створення національного художнього світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Н. В. Поезія українських символістів перших десятиліть ХХ століття в типологічних відповідностях з англо-американською символістською лірикою: дис. канд. філол. наук : 10.01.05. / Н. В. Авраменко. – Тернопіль, 2002. – 202 с.
2. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1988. – 288 с.
3. Антологія модерної української драми / ред. Лариса Залеська-Онишкевич. – Київ – Едмонтон – Торонто : Таксон, 1998. – 536 с.
4. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / ред. М. Зубрицька. – [2-е вид., допов.]. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
5. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – [2-е изд.]. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
7. Бачелис Т. И. Заметки о символизме / Т. И. Бачелис. – М. : ГИИ, 1998. – 196 с.
8. Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг / Т. И. Бачелис. – М.: Наука, 1983. – 351 с.
9. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Собрание сочинений : в 9-ти тт./ В. Г. Белинский. – Т. 3. – М. : Худож. лит., 1978. – С. 227-309.
10. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
11. Бердяев Н. А. Творчество и красота. Искусство и теургия / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. – М. : Книга, 1991. – С. 217 – 227.

12. Бетко І. Рецепція Біблії в українській поезії: деякі історико і теоретико-літературні аспекти дослідження / І. Бетко // Питання літературознавства. Традиційні сюжети та образи : [наук. зб.]. – Вип. І. – Чернівці : Рута, 1995. – С. 31 – 41.
13. Біблія. Книги Священного Писання Старого та Нового Завіту. – К. : вид-во Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2004. – 1409, [6] с.
14. Білецький Л. О. Олесь (з нагоди 20-літнього ювілею) / Л. Білецький // Нова Україна. – Прага, 1923. – Ч.12 – С. 1 – 9.
15. Білецький О. І. Вибрані праці: у 2 т. / О. Білецький – К.: Держ. вид-во худ. літ., 1960. – Т. 1. – 503 с.
16. Бондар М. Поезія початку ХХ ст. / М. Бондар. // Історія української літератури: у 2 т. – К. : Наукова думка, 1987. – Т. 1. : Дожовтнева література. – С. 561 – 569.
17. Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики / А. Н. Веселовский // Историческая поэтика. – М. : Высшая школа, 1989. – С. 155 – 299.
18. Винниченко В. Невідомі листи до Олеся / В. Винниченко // Слово і час. — 1992. — № 1. – С 28 – 32.
19. Вислова А. В. «Серебряный век как театр»: Феномен театральности в культуре рубежа XIX – XX вв. / А. В. Вислова. – М. : М-во культуры РФ. Российский ин-т культурологии, 2000. – 212 с.
20. Волкова Т. С. Проблема жанра в лирике : на материале современной русской и украинской поэзии / Т. С. Волкова. – Львов : Свит, 1991. – 188 с.
21. Вороний Микола. Драма живих символів / Микола Вороний // Твори / Микола Вороний ; [упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Г. Д. Вєрвеса]. – К.: Дніпро, 1989. – С. 405 – 412.

22. Вороний Микола. Театральне мистецтво і український театр / Микола Вороний // Твори / Микола Вороний ; [упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Г. Д. Вєрвєса]. – К.: Дніпро, 1989. – С. 320 – 404.
23. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова : Есе : [пер. з нім.] / Г. -Г. Гадамер. – Львів, 2002. – 188 с.
24. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Доповнення. Показчики. / Г. -Г. Гадамер ; [пер. з німецької М. Кушніра]. – К.: “Юніверс”, 2000. – Т. 2. – 478 с.
25. Галич О. Теорія літератури: підручник / О. Галич , В. Назарець , Є. Васильєв . – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
26. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т-х. т. // Г. В. Ф. Гегель. – М : Искусство, 1969. – Т. 2. – 326 с.
27. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель. – М : Искусство, 1971. – Т.3. – 623 с.
28. Гибсон К. символы, знаки, эмблемы, мифы в материальной и духовной культуре / Клэр Гибсон ; пер. А. Озерова. – М. : Эксмо, 2007. – 160 с. : ил.
29. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М.: Интрада, 1997. – 414 с.
30. Гнатюк Н. Дещо з життя [українського письменника Олександра Олеся] / Н. Гнатюк ; [публ., вступ ст., ред., прим. І. Лисенка] // Всесвіт. – 1989. – № 2. – С. 145 – 151.
31. Голомб Л. Слідами дискусій навколо творчості Олександра Олеся (до історії раннього українського модернізму) / Л. Голомб // Збірник на пошану професора Марка Гольберга. – Дрогобич : Вимір, 2002. – С. 142–153.
32. Голубович К. Символ в поезии У. Б. Йейтса: дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук : 10.01.05 / К. Голубович. – М., 1998. – 238 с.
33. Горик Н. Журба і радість О. Олеся (Тематична розробка 2-го уроку) / Н. Горик // Урок української. – 2000. – № 7. – С. 46 – 48.
34. Горідько Ю. Український символізм (матеріали до хрестоматії) / Ю. Горідько // Київська старовина. – 2004. – № 1. – С. 111–113.

35. Гром'як Р. Давнє і сучасне : Вибрані статті з літературознавства / Роман Гром'як ; [ред. О. П. Куца]. – Тернопіль: Лілея, 1997. – 272 с.
36. Грушевський М. О. Олесь (5 грудня 1878 – 22 липня 1944) / М. Грушевський // Українське слово. – К., 1994. – Т. 1. – С. 257 – 265.
37. Гумилев Н. С. // Библиотека русской драматургии. Драматические произведения. Переводы. Статьи / Н. С. Гумилев. – М.: Искусство, 1990. – 404 с.
38. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
39. Дем'янівська Л. Символізм як один з напрямків української літератури (Драми Олександра Олеся) / Л. Дем'янівська // УМЛШ. – 1992. – № 9 – 10. – С. 25 – 28.
40. Дем'янівська Л. В. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка) / Л. В. Дем'янівська. – К.: Вища школа, 1984. – 160 с.
41. Денисова Т. Наука «компаративістика» в сучасному трактуванні / Т. Денисова. // Слово і час. – 2005. – № 5. – С. 24 – 31.
42. Дунай П. Така непроста дорога...: Ідейно-естетичні параметри відгуку А. Ніковського на драму О. Олеся «По дорозі в казку» / П. Дунай. // Українська мова й література в середніх школах... – 2005. – № 6. – С. 149 – 154.
43. Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин ; [перевод со словацкого]. – М.: ПРОГРЕСС, 1979. – 317с.
44. Еліот Т. С. Музика поезії // Антологія світової літературно-критичної думки / ред. М. Зубрицька. – [2-е вид., допов.]. – Львів: Літопис, 2001. – С. 95 – 106.

45. Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе / Т. С. Элиот ; пер. с англ. ; вст. ст. и коммент. А. А. Аствацатурова. – К. : AirLand, 1996. – 352 с.
46. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
47. Єйтс Вільям Батлер. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми / В. Б. Єйтс ; [пер. з англ. О. Мокровольського; передм. С. Павличко; післямова І. Мокровольської]. – К. : Юніверс, 2004. – 640 с. – (Лауреати Нобелівської премії).
48. Есин А. Б. Анализ произведений в аспекте рода и жанра / А. Б. Есин // Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие для студ. и препод. филол. факульт., учителей словесников. – [3-е изд]. – М.: Флинта: Наука, 2000. – С. 208 – 228.
49. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов ; [ред. М. К. Наєнко]. – К.: Femida, 1995. – С. 567 – 601.
50. Єфремов С. О. Літературно-критичні статті / Сергій Єфремов. – К.: Дніпро, 1993. – С. 48 – 120.
51. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избр. тр. / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 407 с.
52. Жулинський М. Із забуття в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини) / М. Жулинський. – К.: Дніпро, 1990. — С. 92 – 97.
53. Жулинський М. Олександр Олесь (1878 – 1944) / М. Жулинський // Учитель. – 2000. – № 1 – 3. – С. 70 – 72.
54. Забужко О. Секрет популярності / О. Забужко // Столичные новости. – 02-08 декабря 2003. – № 43.
55. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX – XX вв. : Очерки / [отв. ред. М. Ю. Давидова]. – М. : РГГУ, 2001. – 436 с.
56. Западное литературоведение XX века: энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.

57. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / [В. М. Толмачев, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др.]; под ред. В. М. Толмачева. – М.: Академия, 2003. – 496 с.
58. Зарубіжна література XIX сторіччя: Доба романтизму: підручник / Д. С. Наливайко, К. О. Шахова – К.: Заповіт, 1997 – 464 с.
59. Затонський Д. Про модернізм і модерністів / Д. Затонський. – К.: Дніпро, 1972. – 271 с.
60. Зеров М. Поезія Олеся і спроба нового її трактування / М. Зеров. // Зеров М. Твори: в 2-х т. / упоряд. Г. П. Кочура. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. : Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 502 – 547.
61. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века / Б. И. Зингерман. – М., 1979. – 391 с.
62. Золотницький М. Квіти в легендах і переказах / М. Золотницький. – К.: Довіра, 1992. – 207 с.
63. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство: навчальний посібник / М. Ільницький, В. Будний. – Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, 2006. – 430 с.
64. Історія української літератури XX століття : у 2 кн. : навч. підручник. – Кн. 1 : 1910 – 1930-ті рр. / За ред. В. Г. Дончина. – К. : Либідь, 1993. – 782 с.
65. Історія української літератури XX століття : підр. [для студ. гуманіт. спец. вищих закл. освіти] : у 2 кн. / за ред В. Г. Дончика. – К., 1998. – Кн. 1.: Перша половина XX ст. – 464 с.
66. Йейтс У. Б. Видение: поэтическое, драматическое, магическое / У. Б. Йейтс ; [вступ. статья и коммент. К. О. Голубович]. – М.: Логос, 2000. – 717 с.
67. Йейтс У. Б. Кельтские смерки / У. Б. Йейтс ; пер. с англ., вст. ст, коммент. В. Михайлова. – СПб.: Инапресс, 1998. – 224 с. – (серия : «Цветы зла»).

68. Йейтс У. Б. Роза и башня / У. Б. Йейтс ; сост., предисл. Г. Кружкова ; комент. В. Ряполовой и Г. Кружкова. – СПб. : Симпозиум, 1999. – 560 с.
69. Йейтс У. Б. Общее введение к моим сочинениям (отрывки) / У. Б. Йейтс ; [перевод с англ. Г. Кружкова] // Йейтс Уильям Баталер. Роза и Башня. – СПб.: Симпозиум, 1999. – С. 446 – 450.
70. Кавушевська Я. Особливості символістського дискурсу у слов'янських країнах , Д. В. Павличка. – К. : / Я. Кавушевська // Слово і час. – 2004. – № 11 – С. 59 – 66.
71. Камінчук О. Неоромантик, символіст чи романтик ? (Естетичні тенденції творчості Олександра Олеся) / О. Камінчук // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 46 – 49.
72. Кельтская мифология: энциклопедия / пер. с англ. С. Головой, А. Голова. – М.: Эскмо, 2002. – 640 с.
73. Керлот Х. Э. Словарь символов [Мифология. Магия. Психоанализ] / Х. Э. Керлот. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
74. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства : монографія / І. В. Козлик. – Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2007. – 591 с.
75. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Х. Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
76. Косарев А. Ф. Философия мифа: мифология и ее эвристическая значимость: учеб. пособие для вузов / А. Ф. Косарев. – М.: ПЕР СЭ; СПб: Университетская книга, 2000. – 304 с.
77. Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства / М. Костомаров. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.
78. Кривина Т. М. Поэтическая драма Уильяма Батлера Йейтса (к проблеме интерпретации национальной мифологии и фольклора):

- автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук / Т. М. Кривина. – Л., 1978. – 18 с.
79. Крошнева М. Е. Теория литературы : учебное пособие / М. Е. Крошнева. – Ульяновск : УлГТУ, 2007. – 103 с.
80. Кружков Г. М. Йейтс и русские поэты XX века / Г. Кружков // Йейтс У. Б. Роза и Башня. – СПб.: Симпозиум, 1999. – С. 450 – 508.
81. Кружков Г. М. Ностальгия обелисков. Литературные мечнания / Г. Кружков. – М.: Радуга, 2001. – С. 113 – 408.
82. Кружков Г. М. Роза и башня / Г. М. Кружков // Роза и башня ; [пер. с англ.] / сост., предисл. Г. Кружкова ; коммент. Р. Ряполова, Г. Кружков. – СПб. : Симпозиум, 1999. – С. 5 – 37.
83. Кузякіна Н. Українська драматургія початку XX століття: Шляхи оновлення. – К.: Мистецтво, 1979. – 224 с.
84. Курбас Л. Про символічний театр і театр О. Олесея / Л. Курбас // Українська література в загальноосвітній школі. – К., 2004. – № 3. – С. 51 – 52.
85. Ласло-Куцюк М. Засади поетики / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест, 1983. – 396 с.
86. Лауреати Нобелівської премії 1901 – 2001 рр. : енциклопедичний довідник / укл. С. О. Довгий, В. М. Литвин, В. Б. Солоіденко. – К. : ДІА, 2001. – 768 с.
87. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / керівник проекту А. Волков. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
88. Лисенко Н. «Для мене довгих літ нема, але пісень... пісень без краю» : дослідження з останніх років поета / Н. Лисенко // Київська старовина. – 1999. – № 6. – С. 103 – 107.
89. Лисенко Н. Листи до Ольжича. // Слово і час. – 2000. – № 10. – С. 56 – 70.

90. Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької. – 2-е вид. – К. : Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 543 с.
91. Літературознавство : словник основних понять / гол. ред. Б. Будний ; пер. з нім. А. Цяпи. – Тернопіль : Богдан, 2008. – 279 с.
92. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / автор-укл. Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. : А – Л. – 607 с. ; Т. 2. : М – Я. – 622 с. – (Серія «Енциклопедія ерудита»).
93. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром`яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Академія, 2007. – 752 с. – (Nota bene).
94. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: труды по языкознанию / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 479 с.
95. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 328 с.
96. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // О поэтах и поэзии : анализ поэт. текста, ст. и исслед., заметки, рецензии, выступления / Ю. М. Лотман ; [вступ. ст. М. Л. Гаспарова]. – СПб. : Искусство-СПб, 1996. – С. 18-131.
97. Малютіна Н. Іntenціональність висловлювань та способи їх художнього функціонування у драматичних творах О. Олеся / Н. Малютіна // Слово і час. – 2004. – № 12. – С. 42 – 50.
98. Машинян А. Мифологическая поэтика драматургии У. Б. Йейтса: автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. филол. наук / А. Машинян. – СПб., 2000. – 18 с.
99. Мелетинський Є. Що ж таке міф ? / Є. Мелетинський // Всесвіт. – 1977. – № 10. – С. 212 – 222.
100. Мельничук Б. І. Драматична поема як жанр : Літературно-критичний нарис / Б. І. Мельничук. – К. : Дніпро, 1981. – 142 с.

101. Метафора в языке и тексте: [сб. ст.] / Акад. наук СССР, Ин-т языкознания ; отв. ред. В.Н. Телия. – М. : Наука, 1988. – 176 с.
102. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична й психологічна / М. Моклиця // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 32 – 39.
103. Мокровольська І. Міфологічна драматургія Єйтса // Вільям Батлер Єйтс. Вибрані твори. – К.: Юніверс, 2004. – С. 569 – 585.
104. Мокровольська І. Система символів у творчості Єйтса // Вільям Батлер Єйтс. Вибрані твори. – К.: Юніверс, 2004. – С. 524 – 569.
105. «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. / упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. – К.: Мистецтво, 1991. – 320 с.
106. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. Моренець. – К.: Основи, 2002. – 328 с.
107. Маріно А. Компаративістика та теорія літератури. Поетика порівняльного літературознавства / Адріан Маріно // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 46 – 58.
108. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії / Л. Мороз // Сучасність. — 1993. — № 4. — С. 94 – 105.
109. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили : [Европа, XIX – XX вв.] / Д. С. Наливайко. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
110. Наєнко М. Українське літературознавство : Школи, напрями, течії / М. Наєнко. – К. : Академія, 1997. – 320 с.
111. Наука, яка дедалі більше визначатиме методику викладання літератури: Бесіда з д. філол. н., проф. Д. С. Наливайком про компаративістику та шляхи її становлення в Україні / Д. С. Наливайко ; бесіду вела Н. П. Марченко // Тема. – 2005. – № 1 – 2. – С. 4 – 13.
112. Неврлий М. Олександр Олесь : життя і творчість / Микола Неврлий. – К.: Дніпро, 1994.— 171с.

113. Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XX века. Опыт типологии жанра / И. Г. Неупокоева. – М.: Наука, 1977. – 520 с.
114. Ніколенко О. М. Символізм. Генеза символізму / О. М. Ніколенко // Тема : на допомогу вчителю зарубіжної літератури. – 2005. – № 3 – 4. – С. 130 – 139.
115. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. – Т. 1 : пер. с нем. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – С. 45 – 158.
116. Олександр Олесь. Твори: в 2-х т. [Текст] / О. Олесь ; [упор., передм. Р. Радишевського]. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. : Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – 960 с.
117. Олександр Олесь. Твори: в 2-х т. [Текст] / О. Олесь ; [упор., передм. Р. Радишевського]. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2 : Драматичні твори. Проза. Переклади. – 683 с. (При подальшому посиланні на це видання в тексті зазначається сторінка).
118. Олесь Олександр Іванович. Вибране / Упоряд. О. Бабишкін, Б. Буряк, Ю. Мельничук. – К. : Рад. письменник, 1958. – 518 с.
119. Олесь О. Листи до О. Ольжича / підгот. текстів та приміт. Н. Лисенко // Слово і час. – 2000. – № 10. – С. 56 – 70.
120. Олександр Олесь: Творча спадщина і сучасність : зб. наук. праць / Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; Сумський держ. ун-т [відп. ред. Р. П. Радишевський]. – Суми : Козацький вал, 1999. – 307 с.
121. Олійник О. Кризь шати повсякденності (Особливості символістської драми Олександра Олеся) / О. Олійник // Слово і час. – 1994. – № 4 – 5. – С. 15 – 19.
122. Олійник О. Початки символізму в українській драматургії (на матеріалах творчості О. Олеся та С. Черкасенка) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.02 / АН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка / Оксана Олійник. – К., 1994. – 19 с.

123. Омельченко В. Без Олеся немає України: Архів видатного українського поета з Праги / В. Омельченко // Українська газета. — 1993. — № 3. — С. 6.
124. Осипова Т. Ирландский город и экспансия Англии XII — XV вв. / Т. Осипова. — М.: Наука, 1973. — 305 с.
125. Павличко С. Вільям Батлер Єйтс / С. Павличко // Зарубіжна література : Дослідження та критичні статті / передм. Д. Наливайка. — К.: Основи, 2001. — С. 411 — 428.
126. Павличко С. Вільям Баталер Єйтс / С. Павличко // Єйтс Вільям Баталер. Лірика ; [пер. з англ. / упорядник О. М. Мокровольський]. — К.: Дніпро, 1990. — С. 5 — 32.
127. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / С. Павличко. — К.: Либідь, 1999. — 417 с.
128. Павличко С. Модернізм як риторика естетизму: поезія початку ХХ століття / С. Павличко // Слово і час. — 1995. — № 9 — 10. — С. 30 — 31.
129. Пархомик Р. Драматургія Олександра Олеся. Питання модернізації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.02 / Р. Пархомик. — Львів, 1993. — 16 с.
130. Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид / Платон ; [пер с древнегреч. ; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи ; авт. статей А. Ф. Лосев]. — М. : Мысль, 1999. — 528 с.
131. Поезія французського символізму. Лотреамон. Песни Мальдорора / под. ред. Г. К. Косикова. — М. : МГУ, 1993. — 512 с.
132. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. — 272 с.
133. Потебня О. О. Естетика і поетика слова : збірник / О. Потебня. — К.: Мистецтво, 1985. — 301 с.
134. Предания и мифы средневековой Ирландии / под ред. Г. К. Косикова. — М. : МГУ, 1991. — 284 с.

135. Приходько В. С. Мифопоэтический аспект лирики У. Б. Йейтса (1889 – 1899 гг.): дис. на соиск. науч. степени канд. филол. наук : 10. 01. 03. / В. С. Приходько. – Ростов-на-Дону, 2005. – 262 с.
136. Проблемы современного сравнительного литературоведения / под. ред. Н. А. Вишневской, А. Д. Михайлова. – М.: ИЛМИ РАН, 2004. – 96 с.
137. Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся / Р. Радишевський // Олесь О. Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. – С. 5 – 50.
138. Рисак О. О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX століть : дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : 10.01.01 / Олександр Опанасович Рисак. – К., 1999. – 384 с.
139. Рубчак Б. Пробний лет (Тло для книги) / Б. Рубчак // Розсипані перли: Поети «Молодої музи». – К.: Дніпро, 1991. – С. 18 – 41.
140. Рудницький М. О. Олесь / М. Рудницький // Від Мирного до Хвильового.— Львів, 1936.— С. 318 – 327.
141. Ряполова В. А. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура, 1890-е – 1930-е гг. / В. А.Ряполова. – М.: Наука, 1985. – 270 с.
142. Салига Т. Ю. У спектрі поетичних жанрів. – К.: Т-во Знання УРСР, 1988. – 46 с. – (Сер. 6. Літ-ра і мис-во ; № 3).
143. Саруханян А. П. Современная ирландская литература. Монографія / А. П. Саруханян [отв. ред. И. С. Бала шов]. – М. : Наука, 1973. – 314 с.
144. Саруханян А. П. Новое мифотворчество : У. Б. Йейтс и Дж. Джойс / А. П. Саруханян // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 284 – 304.
145. Словник античної мітології / упоряд. Козовик І. Я., Пономарів О. Д. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – 310 с.
146. Сніжко В. Нариси з психоетнічної екології України / В. Сніжко. – К.: Веселка, 2001. – 334 с.

147. Соболева К. А. Фольклорное и мифологическое в английской литературной традиции XX века (Дж. Р. Р. Толкин, У. Б. Йейтс): дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук : 10.01.03. / К. А. Соболева. – М., 2005. – 216с.
148. Современное зарубежное литературоведение : Страны Западной Европы и США : Концепции. Школы. Термины. – М. : Intrada, 1999. – 320 с.
149. Таран О. С. Семантика символів природи в поезіях Олександра Олеся : лінгвопоетичний та етнокультурний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01. / Харківський держ. пед. Ун-т ім. Г. Сковороди / О. С. Таран. – Х., 2002. – 20 с.
150. Тишунина Н. В. Театр У. Б. Йейтса и проблема западноевропейского символизма / Н. В. Тишунина. – СПб.: Образование, 1994. – 235 с.
151. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. Монография / Н. В. Тишунина. – СПб : Образование, 1998. – 157 с.
152. Тишунина Н.В. Театральный символизм У. Б. Йейтса и эстетика «новой драмы» / Н. В. Тишунина // Драма и драматургический принцип в прозе : межвузовский сб. науч. тр. – Ленинград, 1991 – С. 73 – 84.
153. Тишунина Н. В. Формирование символистской драмы в Западной Европе в 60-е – 90-е гг. XIX в. : дис. на соиск. уч. степени доктора искусствоведения / Н. В. Тишунина. – СПб : Образование, 1996. – 480 с.
154. Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства) : підручник для гуманітаріїв / А. Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
155. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.

156. Українка Леся. Зібрання творів : у 12-ти т. / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 8. – С. 100 – 127 ; 230 – 238.
157. Успенский Л. Первохристианское искусство / Л. Успенский. – Журнал Московской патриархии. – 1958. – № 8. – С. 50 – 58.
158. Уайтхед А. Н. Символизм, его смысл и воздействие. – Томск: Водолей, 1999. – 64 с.
159. Филипович П. П. Літературно-критичні статті / П. П. Филипович. – К.: Дніпро, 1991. – С. 196 – 218. (Серія «Українська літературна думка»).
160. Франко І. О.Олесь. З журбою радість обнялась / Франко І. // Франко І. Твори: у 50-ти т. – Т. 37.— К., 1982.—С. 224 – 227.
161. Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый. / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе : [пер. с англ.]. – М.: Изд-во Московского университета, 1987. – С. 232 – 263.
162. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Н. Фрай. // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття : [пер. з англ.]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 111 – 135.
163. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд ; пер. с нем. – Мн.: ООО «Попурри», 1997. – 574 с.
164. Хайченко Е. Г. Поэтический театр У.Б. Йитса [Ирландский поэт 1865 – 1939] / Е. Г. Хайченко // Театр. – 1977. – № 6. – С. 127 – 135.
165. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С. Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 412 с.
166. Хорольський В. В. Символізм У. Б. Йітса (спроба системного аналізу вірша «Троянда Світу») / В. В. Хорольський. – Іноземна філологія: респ. міжвід. наук. зб. – Львів, 1990. – Вип. 97. – С. 130 – 136.
167. Хорольский В. В. Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа XIX – XX веков / В. В. Хорольский. – Воронеж, 1995. – 142 с.

168. Хорольский В. В. Культурологический метод изучения публицистического дискурса (на примере статей А. Блока, У. Б. Йейтса, О. Уайльда) [Электронный ресурс] / В. В. Хорольский. – Режим доступа до ст. : <http://www.relga.rsu.ru/n60/cult60.htm>.
169. Хорольский В. В. Символизм У. Б. Йейтса (эволюция творческого метода) / В. В. Хорольский // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: сб. науч. статей. – Вып. 6. – М.: Изд-во Московского университета, 1981. – С. 146 – 159.
170. Хорольский В. В. Традиции английского романтизма в мировоззрении и творческом методе У. Б. Йейтса / В. В. Хорольский // Переходные эстетические явления в литературном процессе XVIII – XX веков: сб. науч. трудов. – М.: МГПИ, 1981. – С. 125 – 140.
171. Хропко П. Трагедія серця / П. Хропко // Дивослово. – 1998. – № 7. – С. 48 – 50.
172. Чернец Л. В. К проблеме жанра в современном зарубежном литературоведении / Л. В. Чернец // Вестник Московского университета : серия X : Филология. – М., 1969. – № 4. – С. 42 – 45.
173. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. – 192 с.
174. Чернова І. В. Міфопоетика творчості Олександра Олеся: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 / Запорізький держ. ун-т. / І. В. Чернова. – Запоріжжя, 1999. – 158 с.
175. Шеллинг Ф. Философия искусства. / Ф. Шеллинг. – М., 1966. – 492 с.
176. Шестопалова Т. Міфопоетика В.Б. Єйтса і раннього П. Тичини : типологічні аспекти / Т. Шестопалова // Наукові записки. НУ «Києво-Могилянська Академія» / [гол.ред. В. П. Моринець]. – К. : КМ Academia, 1998. – Т. 4. : Філологія. – С. 141 – 145.
177. Шумило М. Злотна нитка співця (О. Олесь) // Шумило М. Силуети : Статті, спогади, щоден. записи. / М. Шумило – К. : Рад. письменник, 1990. – С. 91 – 116.

178. Щедровский Д. Сим, Хам, Иафет. Имя и характер (Кн. Бытия, гл. 9 – 11) // Щедровский Д. Введение в Ветхий Завет. Пятикнижие Моисеево. – Т. I.: Книга Бытия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ст. : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/bibliologias/chedr/index.php.
179. Юнг К. -Г. Архетип и символ. – М., 1991. – 304 с.
180. Юнг К. -Г. Психологическая типология / К.-Г. Юнг // Психологические типы / пер. с англ. издания В. Зеленского. – М., 1998. – С. 278 – 285.
181. Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Р. О. Якобсон ; [сост. и ответ. ред. М. Гаспарова ; вступ. ст. В. В. Иванова]. – М. : Прогресс, 1987. – 460 с.
182. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии: учеб. пособие / Е. Г. Яковлев. – М.: Высш. школа, 1985. – 287 с.
183. Яременко В. Вогненна журба поета / В. Яременко // Олесь.О. Твори. – К. : Молодь, 1971. – С. 5 – 28.
184. Adams H. Blake and Yeats : The Contrary Vision / Hazard Adams. – New York: Russell & Russell, 1968. – xvc. 328 p.
185. Adams Hazard. Symbolism and Yeats's A Vision / H. Adams. – Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1964. – № 22. – P. 425 – 436.
186. Antonielli A. William Batler Yeats`s «The Symbolic System» of William Blake / Arianna Antonielli // Estudios Irlandeses, Number 3. – 2008. – P. 10 – 28.
187. Armstrong G. Stages of an Image: No Symbol Where None Intended. Samuel Beckett, W. B. Yeats and Jack Yeats / Gordon Armstrong. – Lewisburg: Bucknell UP, 1990. – P. 201 – 233.
188. Balakian A. The Symbolist theatre / Anna Balakian // Balakian, A. The Symbolist Movement. A Critical Appraisal. – New York, 1977. – 200 p.
189. Barrett H. C. William Batler Yeats (1865 – 1939) / H. Clark Barrett // The British and American Drama of Today. – New York: Henry Holt and Company, 1915. – P. 181 – 182.
190. Bate W. J. The Burden of the Past and the English Poet / Walter Jackson Bate. – Cambridge : Belknap Press, 1970. – xi, 141 p.

191. Berryman C. W. B. Yeats : Design of Opposites / Charles Berryman. – N. Y.: Exposition Press, 1967. – 149 p.
192. Bloom H. William Butler Yeats (Bloom`s Modern Critical Views) / Harold Bloom. – New York: Chelsea House Publishers, 1986. – 232 p.
193. Bogan L. William Butler Yeats / Louise Bogan // The Atlantic Monthly. – May. – 1938. – William Butler Yeats ; Volume 161, № 5. – P. 637 – 644.
194. Bohlmann O. Yeats and Nietzsche: an exploration of major Nietzschean echoes in the writings of W. B. Yeats / Otto Bohlmann. – Totowa, N. J.: Barnes & Noble Books, 1982. – xvic. 222p.
195. Bornstein G. Yeats and Shelley / George Bornstein. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1970. – xv, 239p.
196. Bowra C. M. The Heritage of Symbolism / Cesil Mourise Bowra. – London : Macmillan, 1943. – ic. 222 p.
197. Bramsback B. Folklore and W. B. Yeats : The Function of Folklore Elements in Three Early Plays / Birgit Bramsback. – Uppsala : Academiae : Ubsaliensis, 1984. – xi, 176 p.
198. The Cambridge Companion to W. B. Yeats / eds. Marjorie Howes and John Kelly. – Cambridge University Press, 2006. – xvi, 232 p.
199. Campbell J. The Mythic Image / J. Campbell. – Princeton, 1981. – 26 p.
200. Chadwick C. Symbolism / C. Chadwick. – Lnd. : Taylor & Francis Book Ltd, 1971. – 96 p.
201. Chapman Wayne K. Yeats and the Rose of Sharon. – English Language Notes. – (March) 1992. – Vol. 29., issue 3. – P. 51 – 53.
202. The Concise Oxford Companion to the Theatre. – : Oxford University Press, 1996 ; as well [Electronic resource] // The Thomas Gray Archive University of Oxford : [website]. – Oxford, 1996. – URL : info@thomasgray.org (.04. 2009)
203. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / ed. by Chris Baldick. – Oxford University Press, 1990. – ix, 246 p.

204. Donoghue B. *Yeats and the drama* / Bernard Donoghue // *The Cambridge Companion to W. B. Yeats* / eds. Marjorie Howes and John Kelly. – Cambridge : Cambridge University Press, UK, 2006. – P 101 – 115.
205. Donoghue D. *William Butler Yeats* / Denis Donoghue. – Fontana: Collins, 1971. – xic. 160 p.
206. Donoghue D. *Yeats and Modernism* / Denis Donoghue // *Literary Modernism: from Hardy to Pound // The World and I*. – Washington, 1988. – 11p.
207. *Drama and Dramatic Arts* : Funk & Wagnalls New Encyclopedia / eds. Leon L. Bram and Norma H. Dickey. – Funk & Wagnalls Inc., US, 1987. – Vol. 8. – P. 320 – 338.
208. *Drama and Symbolism* / ed. by James Redmond. – Cambridge : Cambridge University Press, 1982. – x, 264 p.
209. Eliot T. S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* / Thomas Sterns Eliot ; [reprint of the 1920 ed.]. – London: Methuen, 1960. – xix, 171p.
210. Eliot T. S. *The Tradition and the Individual Talent // The Idea of Literature. The Foundation of English Criticism* / Thomas Sterns Eliot. – M., 1979. – 8 p.
211. Ellmann R. *Yeats : The Man and the Masks* / Richard Ellmann. – New York – London : W. W. Norton & Co., 1978 ; reissued 1999. – vi, 336 p.
212. Ellmann R. *The Identity of Yeats* / Richard Ellmann. – N. Y.: Oxford Univ. Press., 1954. – ix, 343 p.
213. *Essential Literary Terms : A Brief Norton Guide with Exercises* / ed. by Sharon Hamilton. – New York – London : W. W. Norton and Company, 2007. – xvii, 292 p.
214. Flannery M. C. *Yeats and Magic. The early works* / Mary Catherine Flannery. – Gerrards Cross: Smythe, 1977. – 165 p.

215. Flannery J. W. W. B. Yeats and the Idea of Theatre. The Early Abbey Theatre in Theory and Practice / James W. Flannery. – New Haven : Yale University Press, 1976. – 404 p.
216. Frederman W. E. Pre-Raphaelitism. A Bibliocritical Study / William E. Frederman. – Harvard University Press, 1965. – P. 1 – 8.
217. Frye N. Yeats and the Language of Symbolism / Northrop Frye // Frye N. Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology. – New York: A Harbinger Book, 1963. – P. 218 – 237.
218. Gibson M. Yeats, Coleridge and the Romantic Sage / Matthew Gibson. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan ; N. Y.: St. Martin's Press, 2000. – xi, 224p.
219. Haskell M. Yeats, Symons, and the Symbolist Movement / M. Haskell // // Yeats. An Annual of Critical and Textual Studies. – Volume VIII. / ed. by Richard J. Finneran. – Ann Arbor, 1990. – P. 280 – 293.
220. Jeffares A. N. W. B. Yeats, man and poet / A. Norman Jeffares. – N. Y.: St. Martin's Press, 1996. – x, 338 p.
221. Leeming G. Poetic Drama / Glenda Leeming. – N. Y. : St. Martin's Press, Basingstoke, Hampshire : Macmillan, 1989. – ix, 220 p.
222. The letters of W. B. Yeats / ed. Allan Wade. – L. : Rupert Hart Davis, 1954 ; N.Y., 1955. – 938 p.
223. Literature // Yeats. An Annual of Critical and Textual Studies. – Volume VIII. / ed. by Richard J. Finneran, Ann Arbor. – The University of Michigan Press, 1990. – P. 1 – 12.
224. Longenbach J. Conditions of Music : Yeats, Symons, and the Politics of Symbolism / J. Longenbach // Yeats. An Annual of Critical and Textual Studies. – Volume VIII. / ed. by Richard J. Finneran. – Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1990. – P. 84 – 99.
225. Maley A. Drama techniques in language learning : a resource book of communication activities for language teachers / Alan Maley and Alan Duff.

- Edition. – [new ed., 2nd ed.]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1982. – vi, 234 p.
226. Masterson D., O'Shea E. Code Breaking and Myth Making: the Ellis-Yeats Edition of Blake's Works / Donald Masterson, Edward O'Shea // Yeats's Annual No. 3. – London : Macmillan, 1985. – P. 53 – 80.
227. Modernism. A Guide to European Literature (1890 – 1930) / ed. by M. Bradbury & J. McFarlane. – London : Macmillan, 1986. – 683 p.
228. Murphy F. H. Yeats's Early Poetry : The quest for reconciliation / Frank Hughes Murphy. – Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1975. – ix, 172 p.
229. O'Driscoll R. Symbolism and some implications of symbolic approach: W. B. Yeats during the eighteen-nineties / Robert O'Driscoll. – Dublin: Dolmen Press, 1975. – 84 p.
230. O'Hara D. T. The Divisions of Yeats Studies. – Journal of Modern Literature, Summer 2001. – Volume 24, Number 3 /4. – P. 511 – 518.
231. Parkin A. The dramatic imagination of W. B. Yeats / Andrew Parkin. – Dublin : Gill and Macmillan, 1978. – 208 p.
232. Pierce D. Yeats's Worlds: Ireland, England and the Poetic Imagination / David Pierce. – New Haven : Yale University Press, 1995. – 360 p.
233. Poetic Drama: An Anthology of Plays in Verse from the Ancient Greek to the Modern American / ed. by Alfred Kreymborg. – New York, 1941. – 858 p.
234. Raine K. From Blake to A Vision / Kathleen Raine. – Dublin: Dolmen Press, 1979. – 64 p.
235. Raine K. Yeats the Initiate: Essays on certain themes in the work of W. B. Yeats / Kathleen Raine. – Mountrath, Ireland: Dolmen Press; London: G. Allen & Unwin, 1986. – xxiv, 449p.
236. Raine K. Yeats, the Tarot and Golden Dawn / Kathleen Raine. – Dublin: Dolmen Press, 1976. – 78p.

237. Richardson A. A Mental Theater. Poetic Drama and Consciousness in the Romantic Age / Alan Richardson. – Pennsylvania State Univ. Press, 1988. – 236 p.
238. Riquelme J. P. Yeats`s Passionate. Composed Style / John Paul Riquelme // An Annual of Critical and Textual Studies. – Volume XIII. / ed. by Richard J. Finneran. – Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1995. – P. 102 – 110.
239. The Russian Symbolist Theatre: An Antology of Plays and Critical Texts / ed. and translated by Michael Arthur Green. – Ann Arbor : Ardis, 1986. – P. 24 – 38.
240. Said, Edward, Yeats and Decolonization // Said, E. Culture and Imperialism. – New York: Vintage, 1993. – P. 220 – 239.
241. Sarkar S. Eliot and Yeats: A Study / Subhas Sarkar. – Calcutta: Minerva, 1978. – vic. 156 p.
242. Senior J. The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature / J. Senior. – Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1959. – 296 p.
243. Shaw P. W. Rilke, Valery and Yeats: The Domain of the Self / Priscilla Washburn Shaw. – New Brunswick, N. J.: Rutgers Univ. Press, 1964. – xiv, 278 p.
244. Smith P. A. W. B. Yeats and the Tribes of Danu: Three views of Ireland`s Fairis / Peter Alderson Smith. – Cerrards Cross, Bucks: Colin Smythe Totowa, N. J.: Barnes & Nobel Books, 1987. – 350 p.
245. Smith S. The Origins of Modernism: Eliot, Pound, Yeats and the Rhetoric of Renewal / Stan Smith. – Hemel Hempstead, Hertford shire ; N. Y.: Harvester Wheat sheaf, 1994. – x, 270 p.
246. Style / William Butler Yeats : Wikipedia, the free encyclopedia. [Electronic resource]. – Available from : [http : // en.wikipedia.org/wiki/William_Butler_Yeats](http://en.wikipedia.org/wiki/William_Butler_Yeats).

247. Tate A. Yeats` Romanticism / Allen Tate // Yeats: A Collection of Critical Essays / ed. by J. Unterecker. – Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1963. – P. 158 – 167.
248. Taylor R. The drama of W. B. Yeats : Irish myth and the Japanese No / Richard Taylor. – New Haven : Yale University Press, 1976. – xic. 247 p.
249. Toporov V. N. William Butler Yeats : «Down by the Salley Gardens». An Analysis of the Structure of Repetition / Vladimir N. Toporov // PTL : A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature. – 1978. – № 3. – P. 95 – 115.
250. Ure P. W. B. Yeats the Playwright / Peter Ure. – London, 1963. – 129 p.
251. The Variorum Edition of the Plays of W.B.Yeats / ed. by Russel K. Alspach. – New York: Macmillan, 1966. – XXV, 1336 p.
252. The Variorum Edition of the Poems of W.B.Yeats / ed. by Peter Allt and Russel K. Alspach. – New York: Macmillan, 1957. – XXXV, 884 p.
253. William Butler Yeats : Critical Assessments of Writers in English. 4 Vols. / edited by David Pierce. – UK : Helm Information Ltd, Robertsbridge, East Sussex, 2000. – Vol. I. – xxx + 678 pp.; Vol. II. – viii + 587 pp.; Vol. III. – viii + 554 pp.; Vol. IV. – viii + 856 pp.
254. Wilson F. A. C. Yeats's Iconography / Francis A. C. Wilson. – New York: Macmillan, 1960. – 86 p.
255. The World of W. B. Yeats / ed by R. Skelton and A. Saddlemeier. – Seattle : University of Washington Press, 1967 – P. 72 – 95.
256. Worth K. The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett / Katharine Worth. – London: Athlone, 1986. – 276 p.
257. Worth K. Beckett and the Force of Change / Katharine Worth. // Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies / ed. Ann Arbor. – The University of Michigan Press, 1992. – P. 140 – 153.
258. Wratishaw T. Three Nineties Studies: W. B. Yeats, John Gray, Aubrey Beardsley / Theodore Wratishaw. – Edinburgh: The Tragara Press, 1980. –

- 20 p. – (first appeared in «The artist and journal of home culture» in October and November, 1893).
259. Yeats Edition of Blake's Works. // Yeats's Annual No. 3. – London : Macmillan, 1985. – P. 53 – 80.
260. Yeats's Collaborations : Yeats Annual No. 15: A Special Number / edited by Chapman, K. Wayne and Warwick Gould. – 2002. – 432 p.
261. Yeats W. B. Autobiographies / William Butler Yeats. – London : Macmillan, 1955, 1973.– 892p.
262. Yeats W. B. A Vision / William Butler Yeats. – London : Macmillan, 1981. – vc. 305 p.
263. Yeats W. B. The Celtic Twilight / William Butler Yeats. – Gerrards Cross : Colin Smythe, 1994. – 160 p.
264. Yeats W.B. Essays and Introductions / William Butler Yeats. – London : Macmillan & Co., 1961. – xi, 530 p.
265. Yeats W. B. Plays and Controversies / William Butler. – London, 1923, 1963. – 416 p.

¹ В. Б. Єйтс був також членом теософського товариства, заснованого в 1875 р. О. Блаватською для вивчення окультних питань. Вчення, які пропагувала О. Блаватська мали значний вплив на митця, зокрема: універсальний закон періодичності, концепція циклічності історії, принцип постійної боротьби протилежностей, твердження про єдину сутність усіх душ з єдиною Світовою душею та ін.