

## **Степан ХОРОБ**

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

### **Український драматургічно-театральний символізм у контексті вибору між Сходом і Заходом**

Упродовж останніх десятиліть про символізм як тип художнього мислення в українській модерній драмі кінця XIX – початку XX століття написано і видано стільки літературознавчих і театрознавчих досліджень, що, здавалося б, їх достатньо для з'ясування проблеми генеалогії і творчого функціонування цього поширеного літературно-мистецького напрямку в національному драматургічно-сценічному процесі означеного періоду. Однак у наявних на сьогодні розвідках сучасних теоретиків та істориків вітчизняної драматургії і театру мова йде здебільшого про ідейно-образне побутування символізму в його тісних зв'язках з іншими стильовими течіями, про особливості цієї форми авторської модерністської свідомості, про своєрідність її вияву в п'єсах українських письменників, зрештою, про її характеристичні риси поетики й естетики. Меншою мірою говорилося про самодостатність і самототожність драматургічно-театрального символізму в Україні, його джерельну базу виникнення, розвитку й еволюції, його контекстуальні чи типологічні виміри, зокрема східно- і західноєвропейські.

Тим часом нині конче потрібний докладний аналіз витоків цього типу художнього мислення на українському драматургічно-театральному ґрунті. Така праця охоплювала б увесь історичний проміжок існування символізму – від його початків аж до творчого згасання, вияскравлювала б його засадничі основи, функціональну самотутність як у літературі, так і на сцені чи й загалом у спадщині його окремих представників – драматургів, режисерів й акторів. Тож, природно, що перед новими дослідниками цієї модерністської моделі авторської ідейно-естетичної свідомості виникають питання, котрі вимагають якщо й не цілковито системного і зусебічного її вивчення, то в усякому разі поглибленого обґрунтування і послідовного її осмислення. Власне, такими й постають проблеми теоретичних, історико-літературних та історико-театральних основ символізму в українській модерній драмі: які вони, на чому зростали і як проектувалися в художній світ письменників-символістів, митців-символістів?!

Насамперед варто одразу ж зауважити, що широке зацікавлення критики цим літературно-мистецьким явищем (починаючи від Івана Франка, Лесі Українки, Сергія

Єфремова, Миколи Євшана, Микити Сріблянського, Миколи Вороного й завершуючи сучасними літературознавцями і театрознавцями) дає підстави стверджувати, що цей тип авторської ідейно-естетичної свідомості, цей художньо-стильовий напрям посів своє самодостатнє місце в історії української літератури і театру. Крім того, часто полемічний тон дискусій такої критики навколо символізму як на початку, так і наприкінці ХХ століття доводить, що він виходив далеко за межі суто літературних чи сценічних форм свого існування, відбивав властиві риси епохи, відображував й у змістовнював, зрештою, вразливість та емоційність літературних і театральних критичних виступів (згадаймо бодай гострі суперечки на цьому ґрунті між Іваном Франком і Миколою Євшаном, Лесею Українкою і Сергієм Єфремовим, Миколою Вороним і Миколою Садовським у минулому, або ж між Ларисою Мороз і Тетяною Свербиловою в теперішній час).

З іншого боку, синтезуючи відомі на сьогодні праці українських дослідників символізму, приходимо до висновку, що по суті всі вони так чи інакше спрямовані на розкриття його національної специфічності, його естетичної самоцінності й самототожності як у літературному, так і в театральному процесах початку ХХ століття. Така позиція вітчизняних учених цілковито аргументована і прийнятна вже хоча б тим, що це мистецьке явище, котре в західноєвропейському культурному просторі й соціумі виникло як своєрідна антитеза до усталеної ієрархії в системі естетико-духовних цінностей, на українському ґрунті сприймалося і поширювалося дещо інакше, аніж на Заході і Сході Європи, в їх драматургічно-сценічному осередді, що мало свою визначену і тривалу державність. Тому символізм, поширюючись від їх письменств і театрального мистецтва в Україну, де ще витав національно закований дух романтизму, поступово набував ознак (притому надто важливих) тієї рушійної сили історичного процесу, що виводив нашу вітчизняну культуру зі стану провінційності й засвідчував наше настійливе прагнення приєднатися до закономірностей розвитку світової духовності або ж, принаймні, загальноєвропейського літературно-сценічного життя.

Власне, якщо дивитись на український символізм з такої позиції, то можемо стверджувати, що він виконував на національному ґрунті не тільки мистецькі, а й політичні функції. А сам факт існування засадничих відмінностей уже сам по собі заперечує, на жаль, досі усталене серед частини дослідників положення про “наслідувальний”, “вторинний” чи “запізнілий” характер цієї модерно-стильової з’яви в українській драматургії і театрі, що деякими літературознавцями й театрознавцями, які відштовхуються від загальної схеми, і дотепер трактується як особлива форма “передсимволізму”. Навіть більше, цей факт вказує на існування дещо іншої динаміки в національному драматургічно-театральному процесі,

динаміки, що не завжди і не в усьому вкладається в рамки чи тим паче якимось узгоджується з наперед відомою або ж заданою схемою.

Передовсім треба зазначити, що однією із засадничих ознак українського символізму є його онтологічна вписуваність до тодішньої культурно-історичної епохи національної літератури і мистецтва, його невід’ємна постульованість символістського світовідчуття і світовідтворення в духовній орбіті українського народу. Підтвердженням цього слугує думка видатного теоретика й історика вашого письменства Дмитра Чижевського про те, що культурно-історичний процес є великим й одностаїним рухом різних сфер у тому самому напрямку<sup>1</sup>, котра узгоджується зі створеною символістами абстрагованістю людського буття, ідеальною реальністю та понадчасовою трансцендентністю. Крім того, теоретичною основою українського драматургічно-театрального символізму слід вважати положення про національну психо-емоційність, що були розроблені Памфілом Юркевичем у своїх працях про так звану “філософію серця” (кордоцентризм). Одночасно для українського символізму характерною специфічністю також є всеохопний пантеїзм, що зчаста межує з містикою, фантазмагорією або й нерідко переходить у них. Тут теоретичним підґрунтям стала філософія Григорія Сковороди, його тези про макро- і мікрокосмос, невидимий, проте відчутний зв’язок з ними людини, зв’язок, котрий через Божу сутність (надсилу) все об’єднує і пояснює у символічній формі – у Біблії.

Не можна оминати й того факту у розвитку українського драматургічно-театрального символізму, про який дослідники часто чомусь не згадують, – наявність (відтак з’ясування своєрідності) мовного декорування п’єс і вистав національних творців, котрі з метою їх поширення серед широких народних мас та інтелігенції часто вдавалися до інтелектуального переосмислення фольклорно-етнографічних джерел своїх творів, новітнього маркування мови їх текстів. Вочевидь, теоретичним підложжям цього поставали філософсько-естетичні та лінгвістичні погляди Олександра Потебні. Тим більше, що саме в результаті “мовного декорування” драм і спектаклів українських письменників, режисерів й акторів з’являлася та “модерністична стилізація”, яка, за спостереженнями Ігоря Костецького, була чи не головною і визначальною рисою українського символізму загалом<sup>1</sup>.

Водночас не слід оминати незаперечного впливу на теоретичні підвалини національного драматургічно-театрального символізму і з боку тодішніх західноєвропейських та східноєвропейських філософів, психологів чи інших мислителів.

---

<sup>1</sup> Д. Ч и ж е в с ь к и й, *Культурно-історичні епохи*, Авґсбург, 1948, с.6. Про це почасти також йдеться в його підручнику *“Історія української літератури: від початків до доби реалізму”*, Тернопіль, 1994. Також акцентується ним на такій тезі і в його *“Нарисах з історії філософії на Україні”*, Мюнхен, 1983.

<sup>1</sup> К о с т е ц ь к и й І. Як читати вірші Зуєвського [в] З у є в с ь к и й О л е г. *Під знаком Фенікса*, Мюнхен, с. С. 9–10.

Наприклад, Фрідріха Ніцше й Артура Шопенгауера з їх песимістичними поглядами на людину і світ, Анрі Бергсона з його вченнями про інтуїтивність людського існування, Зигмунда Фрейда з його психотерапевтичним методом психоаналізу, Карла-Густава Юнга з його положеннями про архетипи свідомості і міф, Володимира Соловйова з його ідеями метафізичної всеєдності, Павла Флоренського, Андрія Белого, В'ячеслава Іванова тощо. Їх наукові позиції так чи інакше сполучалися із символістськими ідеалами, сприяючи їх розвитку в драматургії і в сценічному мистецтві України.

Аж ніяк не применшуючи ролі цих теоретичних засад української символістської драми, все ж зауважимо, що вони опосередковано позначилися на її мистецькому побудуванні і радше були тим філософсько-культурним ґрунтом, на якому під безпосереднім впливом режисерів й акторів, художників слова зростав новий для початку ХХ століття літературно-мистецький напрям, свіжа форма авторської ідейно-естетичної свідомості. Й оскільки, на відміну від західноєвропейського символізму, наприклад, французького так само як і російського, український тип цього модерністського художнього мислення не мав своїх визначних теоретиків, то засадничі основи його розроблялися передовсім самими письменниками та майстрами сцени, що видно хоча б із згаданих уже на початку статті літературно-мистецьких дискусій навколо факту виникнення цілковито нової форми драматургічно-сценічної свідомості.

Літературознавча суперечка щодо цього була започаткована Сергієм Єфремовим, котрий виклав своєрідну систему своїх поглядів у циклі статей, що були опубліковані в “Киевской старине” (“В поисках новой красоты”, “На мертвой точке” та інші). Власне, ця полеміка щодо сутності символізму як мистецького напрямку згодом набрала настільки великого резонансу, що втягнула до своєї орбіти таких письменників, як Іван Франко, Леся Українка, Гнат Хоткевич, Катря Гриневичева. Загалом саме ця дискусія та інші тематично споріднені з нею статті в тодішній періодиці чи не найвиразніше характеризують специфічність естетики й поезики українського символізму, зокрема театральнодраматургічного, дають точну картину його виникнення й творчого функціонування в нашому письменстві.

Оскільки український символізм тоді лише проходив період становлення і не був викінченою системою поглядів (світоглядних, філософських, естетичних, поетикальних), то, зрозуміла річ, на той час – початок ХХ століття – ще не мав чітко визначеної наукової дефініції. Тим паче, що ця модель авторської драматургічно-сценічної свідомості так, як виявлялась вона на національному ґрунті, давала підстави до її різнозтлумачень. Наприклад, той же Сергій Єфремов цілковито ототожнював її із декадентизмом, Микола Вороний – із романтизмом, Микита Сріблянський – із неоромантизмом і т. п. Певно, це йшло від того, що

домінантним було в таких поглядах – ознаки часу, категоріальні риси, а чи поетикальні характеристики. Зрештою, як засвідчує творча практика західних та східноєвропейських драматургів і режисерів кінця XIX століття, по суті, нема абсолютно чистих стильових систем, а в кожній з них більшою чи меншою мірою через постійні дифузійні процеси спостерігається змішування одного типу художнього мислення з іншими.

Назагал український символізм з самого початку свого творчого побутування мав виразно модерністський характер й охоплював величезний пласт нашого письменства і мистецтва на початку XX століття. Він виявлявся, як і в західноєвропейській літературі та на сцені, в різних родах і жанрах, відповідно модифікуючи їх (так, приміром, утворились синкретична поезія в прозі, лірична драма, поетична вистава тощо). Історики вітчизняної літератури простежують чітку лінію розвитку символізму в поетичній творчості українських авторів, починаючи від “молодомузівців” до Миколи Філянського та Олександра Олеся, поетів-“хатян”, відтак угруповання символістів 20-х років (Павло Тичина, Яків Савченко, Дмитро Загул та ін.) і завершуючи галицькими символістами 30-х років (передовсім поетами-“січовиками”, прихильниками так званої “львівської модерні”, що групувались навколо часопису “Митуса”). Знову ж таки, на переконання дослідників, у прозових творах українських письменників символізм не досягнув відчутного (порівняно з поезією) еволюційного характеру, вияскравивши лише таких його представників, як Михайла Яцкова, Гната Хоткевича, Гната Михайличенка, Галини Орлівни, почасти й Миколу Хвильового.

Як уже зазначалося, драма в цьому ряду займала помітне місце. Вона в системі символістського типу художнього мислення стала не тільки репродуцентом західноєвропейських модерних ідей, нових суспільно-естетичних віянь, а й – що дуже важливо – стимулюючим оновлювачем національного буття народу. Навіть більше, нових перспектив його культурного і суспільного розвою. Що це так, достатньо згадати з цього приводу ряд теоретичних та історико-мистецьких студій українського, зокрема, галицького театру, здійснених Іваном Франком, зосібна його досліджень концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейських теорій драми та концепції оновлення всього драматургічно-театрального процесу Західної України тощо.

Власне, символізм мав сприяти цьому оновленню. І найпершим чинником тут, вочевидь, слід вважати (як це не дивно виглядає) географічний: західні терени України були близькими до Німеччини, Австрії, Польщі, в літературах яких символістська модель авторської свідомості розвивалася надзвичайно продуктивно ще наприкінці XIX століття, східні ж терени України, натомість, сусідували з Росією, письменство якої мало, як ми вже говорили, потужну символістську базу (теоретичну, історико-літературну, світоглядно-філософську).

Така ситуація внесла ряд коректив щодо реціпіювання і функціонування символізму в українській драмі. По-перше, змушувала драматургів якщо й не чинити опір цим впливам, то в усякому разі обачно й обережно їх трансформувати. По-друге, настійливо вимагала якомога швидшого вироблення системи власних національних цінностей. Тобто виявлення, а відтак і утвердження суто специфічних рис, які б давали їй право вибору, право на самоусвідомлення у контексті західноєвропейського символізму. Крім того, зважаючи на соціальну закодованість українського символізму, драматургів приваблювала сама думка про створення синтезованого (національно і мистецьки) театру, котрий розбуджував би свідомість широких глядацьких мас.

Однак майже одразу ж символістська драма виявила й ряд рис, котрі робили якщо й нездійсненними прагнення її авторів, то принаймні сприяли усвідомленню їх загалом благородних інтенцій. Передовсім вона відверто зміщувала на якусь обочину драматичне дійство, що було традиційно важливим як для художньо-літературного, так і сценічного творів, набуваючи форми лірично-суб'єктивної сповідальності, медитацій (тут цілий ряд одноактівок Олександра Олеся, Єлисея Карпенка, Леоніда Мосендза, Юрія Липи та ін.). Водночас абстраговані образи-символи, нерідко доведені до абсолюту, помітно розмивали класичний тип характеру і конфлікту (для прикладу, п'єси Спиридона Черкасенка, Якова Мамонтова та ін.). Таким чином заперечувалася сама настанова драматурга на виставу (скажімо, "Сон української ночі" та "Ладі й Марені терновий вогонь мій" В.Пачовського).

Як переконав досвід українського драматургічно-театрального символізму, його представники зважаючи на ці чинники й існуючи все-таки в національно-культурному просторі, прямо чи опосередковано виконували свою роль: через літературні й сценічні твори синтезували проблеми людської особистості й модерністське світовідчуття, питання буття нації і мистецько-художню реальність початку ХХ століття.

Якщо ж акцентувати увагу на "зовнішніх" засадничих історико-літературних аспектах саме української символістської драми, то тут домінуюча роль, безперечно, відводиться бельгійському драматургу й теоретику символізму Морісу Метерлінку, творчість якого була широко знаною в Україні, коли одна за одною появляються його п'єси у Львівському "Літературно-науковому віснику", зокрема його драма "Неминуча", перекладена Лесею Українкою. І їй, і Олександрові Олесю, і Володимирові Винниченку, Єлисею Карпенку, і Спиридону Черкасенку, а пізніше й Іванові Кочерзі, Іванові Дніпровському, Якову Мамонтову, Леоніду Мосендзу та Юрію Липі, безперечно, були відомі головні засади символістичного мистецтва, спосіб розуміння символу та його філософські основи, що їх обґрунтував свого часу Моріс Метерлінк.

Окрім того, українська драматургія і театр перебували (в силу певних історичних і суспільно-політичних умов), повторюємо, в тісному культурно-духовному контакті з російською, польською, австрійською та німецькою літературами і постійно відчували на собі їх вплив, вплив Заходу і Сходу Європи. Більше того, таке “силове поле” сусідніх літератури і мистецтва театру позначалося на розвитку української символістської драми ще й тому, що романтичне світовідчуття українства, котре було тоді особливо пройняте ідеєю національного відродження та самоусвідомлення, живилось творчими імпульсами загальноєвропейського романтизму, що знаходив своє трактування й відображення також і в символістській драмі, в символістських виставах. Наприклад, ідея сили й самотності, що в мистецьких формах дістала своє символічне експлікування у п'єсах німецьких авторів Ріхарда Вагнера та Гергарта Гауптмана через відродження міфологічних джерел й актуалізацію архетипів національної свідомості, через усвідомлення своєї причетності до культурної спадщини минулих поколінь, вияскравлювалася також і в українській символістській драмі (“Лісова пісня” Лесі Українки, “Ніч на полонині” Олександра Олеся, “Сон української ночі” Василя Пачовського, “Казка старого млина “ Спиридона Черкасенка, “Чорна Пантера і Білий Медвідь” Володимира Винниченка тощо).

Подібне можна говорити й про драматургію польського автора Станіслава Виспянського, зокрема про його п'єсу “Весілля”, де за модерністично-символістським декором проступає ідея цілісного єдиноспрямованого історичного процесу як руху до консолідації духовних і моральних потенцій нації. Згадаймо, що подібна ідея є стрижневою і для “Оргії” Лесі Українки, “По дорозі в казку” Олександра Олеся, “Про що тирса шелестіла...” Спиридона Черкасенка та інших українських письменників-символістів. Вочевидь, не випадкова альтернативність варіації змісту та форм зумовлюють історико-порівняльний, типологічний підхід до аналізу української символістської драми, скажімо, “Лісової пісні” Лесі Українки із “Затопленим дзвоном” Гергарта Гауптмана чи “Зачарованим колом” Люціана Риделя, “Казки старого млина” Спиридона Черкасенка із “Затопленим дзвоном” Гергарта Гауптмана, “Свіччиного весілля” Івана Кочерги із “Синім птахом” Моріса Метерлінка, “Алмазного жорна” із “Монною Ванною” цих же авторів тощо. Як і не випадковим є те, що згодом Микола Вороний – один із найпродуктивніших дослідників символізму на українському ґрунті – визначив “живими символами”, назвавши кількох дійових осіб із “Золотого руна” Станіслава Пшибишевського, “Весілля” Станіслава Виспянського, “Жінки з моря” Генріка Ібсена, “Самотніх” Гергарта Гауптмана, а також “Брехні” та “Чорної Пантери і Білого Медведя” Володимира Винниченка.

Хоча драматургічно-театральний символізм, повторюємо, неоднаково сприймався як його українськими творцями, так і дослідниками цього типу авторської свідомості, все ж

еволюціонував він до окремого й цілковито самодостатнього стильового виміру в перших десятиліттях ХХ століття. Яскравим прикладом цього може слугувати творча постать чи не єдиного на той час продуктивного адепта символізму в українській драмі Миколи Вороного. Спочатку він спробував теоретично обґрунтувати цей літературний напрям у розвідці “Драма живих символів”, де зробив висновок, що символістську поетику визначали знакова система символів як образне втілення змісту і відсутність прямолінійно висловленої тенденції у творі<sup>1</sup>.

Згодом, уже в 1912 році, в дослідженні “Театральне мистецтво й український театр” (вийшла окремою книгою у 1913 році під назвою “Театр і драма”) Микола Вороний відзначав “неорганічність і хисткість” символістських п’єс в драматургії і театрі. “Символічна драма, – писав він, – розриває всі зв’язки з традиціями попередньої драми, прагне розгадати містичні таємниці існування, недосяжні для позитивного значення. Вона повинна таким чином віддалитися від реальної дійсності і заглибитися в сфери туманного й незрозумілого. З глибин підсвідомого, джерел понадчуттєвого черпає вона своє натхнення. Символічна драма зреклася найважливішої основи драматичної дії – створення характерів, які, зіштовхуючись між собою, символізують діалектику життя. Замість характерів вона створила силует, бліді тіні, майже позбавлені руху і поставлені в рамки абстрактної дійсності, без певних ознак часу й місця дії”<sup>2</sup>.

У цих спостереженнях над символістським типом художнього мислення відомий театральний критик, певно, йшов од тверджень самих драматургів. Так, приміром, у передмові до трагедії “Про що тирса шелестіла...” Спиридон Черкасенко зазначав, що його твір не слід зараховувати до розряду історичних і не варто висувати жодних вимог з цього боку до нього: “Читача, який захотів би знайти у цій п’єсі історичну точність, повинен попередити, що він розчарується. Історичні і взагалі живі особи в п’єсі взяті автором не для популяризації їх зі сцени, а як живі символи для втілення певних ідей. (Сірко – боротьба в людині двох начал, Сірчиха – клопітлива буденність, не здатна піднятися над життям, і т. п.). Епоха й історичні події для драматурга тільки фон, на якому оживають його власні образи.

Отже, тим, хто хотів би бачити в п’єсі якусь історичну монографію, раджу зовсім не читати цієї п’єси, а звернутися до наукових досліджень”<sup>1</sup>.

Пізніше Микола Вороний “викристалізує” свої погляди на природу і специфіку української символістської драми, еволюціонуючи в бік розуміння цього типу художнього мислення як цілісної системи естетичних і світоглядних вимірів, зі своєю поетикальною

---

<sup>1</sup> М. В о р о н и й, *Драма живих символів* [в:] Микола Вороний, К., 1989. с.405.

<sup>2</sup> М. В о р о н и й, *Театральне мистецтво й український театр* [в:] М и к о л а В о р о н и й, *Твори*, К., 1989. с.383.

<sup>1</sup> С. Черкасенко, *Про що тирса шелестіла... Трагедія* [в:] Ч е р к а с е н к о С п и р и д о н, *Твори* : у 2-т., т.1, К., 1991, с. 548.



специфікою. Аналізуючи драматургічну творчість Володимира Винниченка, він спостеріг, що символізм є характерною особливістю творів письменника, надто коли йдеться про “Брехню” й “Чорну Пантеру і Білого Медведя”. Критик сприймав подвійну художню природу цих п’єс і характеризував це як процес рішучого оновлення драми тими митцями, які не поривали з реалізмом: “Я маю тут на увазі нову психологічну драму, що творила “театр настрою” (“Художественный театр” у Москві), і, власне, окремий рід її, що зветься також драмою “живих символів”<sup>2</sup>.

Вороний досить-таки влучно визначив поетикальні засоби драми “живих символів”, доволі тонко простежив сам процес народження тих символів, котрі конче необхідні для того, щоб збагнути психологію героя. “Виймаючи з дійової особи все те, що складає трагедію її життя, актор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби й конфлікту, – зазначає теоретик, – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ся друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам у мріях-снах, уяві і передчуттях, або ж страшним гостем, що загніздився в серці людини; ся постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратити враження таємничості або якогось скритого і глибокого значення...”<sup>3</sup>.

Для більш ґрунтовного аналізу символістського типу художнього мислення Володимира Винниченка критик здійснював типологічні паралелі з символізмом п’єс Станіслава Виспянського, Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена, що допомогло йому вирізнити “живі символи” в українського автора, їх своєрідність. “Нарешті, – підсумовує Вороний, – у Винниченковій “Брехні” Іван Стратонович є живий символ того морального передчуття, того неблаганного закону, що живе на дні душі Наталі Павлівни і що руйнує її апологію брехні; в п’єсі “Чорна Пантера і Білий Медвідь” того ж автора Сніжинка є символом самоцільного мистецтва в душі художника”<sup>1</sup>.

Навіть на цьому одному прикладі, що стосується еволюції поглядів на природу й функціонування драматургічно-театрального символізму в контексті вибору між Сходом і Заходом, видно, що цей літературно-художній напрям із яскраво вираженими засадничими передумовами порівняно нелегко приживався на національному ґрунті, що спочатку це було суто індивідуальне захоплення новітніми європейськими течіями (приміром, Лесі Українки, Олександра Олеса, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського, Якова Мамонтова, Івана Дніпровського, Гната Хоткевича, Володимира Винниченка), а вже згодом його поетикою й

---

<sup>2</sup> М. Вороний, *Драма живих символів* [в] Микола Вороний, *Твори*. К., 1989, с. 407.

<sup>3</sup> Там само, с. 410.

<sup>1</sup> М. Вороний, *Драма живих символів* [в] Микола Вороний, *Твори*, К., 1989, с.410.

естетикою послуговувалися і Микола Куліш, і Іван Кочерга, і Яків Мамонтов, а також драматурги українського зарубіжжя Єлисей Карпенко, Леонід Мосендз, Юрій Липа та ін.

Цікаво, що коли в ранній драматургії, скажімо, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського та ін. ще наявні ознаки наслідування, то у процесі дальшого розвитку символістського типу авторської ідейно-естетичної свідомості, надто в 30-х роках ХХ століття, вони все менш помітні і зводяться до використання тих засобів, що зумовлені загальними теоретико-філософськими основами західноєвропейського напрямку. Це зв'язано головним чином із тим, що українська символістська драма мала відмінності між початком століття, зокрібно два перші десятиліття, і наступними періодами. Власне, останні вирізнялися від перших більшою суспільною закодованістю і відбивали історико-політичні зміни, насамперед в ідейно-тематичному й проблемному “зрізах”, у типі драматичного персонажа тощо.

Модифікація характеру символістської драми також пов'язана якнайтісніше із реформаторськими новаціями українського сценічного мистецтва, зокрема експериментаторським психологічним театром “Березіль” Леся Курбаса. Під безпосереднім впливом нової театральної естетики символістська драма, а відтак і символістська вистава помітно відійшли від своїх попередніх завдань в аналізі й баченні життя. Чимраз помітнішим стає створення такого драматургічного і сценічного тексту, який піддавався б суттєвій акторській та режисерській інтерпретації. З плином часу символістська драма по-новому трансформує і саму постать дійової особи, її мислення, загалом усю атмосферу драматичного дійства. Як влучно спостерегла сучасна дослідниця Лариса Мороз, українську символістську драму вигідно відрізняє від західноєвропейської її соціальна заангажованість<sup>1</sup>. А Лариса Залеська-Онишкевич вказує на розлогість проблемно-тематичну української драми, якої не вистачає західноєвропейській<sup>2</sup>. Це – історичні, соціально-побутові, філософські, лірико-інтимні драми, одноактні п'єси та інші жанрові утворення, котрі засвідчували велике культурологічне значення символістської драматургії і театру в Україні на початку ХХ століття.

Теоретичні та історико-літературні засади виникнення й творчого побутування символізму в національній драматургії, що намічені тут як головні й самодостатні і сягають глибинних основ західноєвропейського мистецького напрямку, дають усі підстави стверджувати, що українська символістська драма в контексті вибору між Сходом і Заходом – явище багатоаспектне, далеко неодноримісне, тісно пов'язане з еволюцією стилів, різноманітних

---

<sup>1</sup> Лариса Мороз, *Символізм в українській драмі* [в] Сучасність, 1994, № 7, с. 93.

<sup>2</sup> Л. Залеська-Онишкевич, *Елементи неоавангардизму в українській драмі ХХ ст.* [в] Українська література. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців, К., с.79–83.

типів художнього мислення, що своєю чергою, визначило специфіку розвитку і функціонування вітчизняної драматургії загалом.

## **THE SYMBOLISM OF UKRAINIAN DRAMATIC WORKS IN THE CONTEXT OF CHOICE BETWEEN THE EAST AND THE WEST**

In this article the author proves the theory that the dramatic works of authors of the early XX century have a modern character. This is manifested not only by the presence of a nationalistic element but also symbolism, much like in Poland and Russia. The dramatic works combine the elements of the east and west in the development of Ukrainian theatre.