

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського
Театральний факультет
Кафедра майстерності актора драматичного театру та кіно

**СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОГО ВТІЛЕННЯ СИМВОЛІСТСЬКОЇ
ДРАМИ (НА ПРИКЛАДІ РОЛІ У ВИСТАВІ «ПО ДОРОЗІ В КАЗКУ»
ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ)**

Дипломна робота ОР «Магістр»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

Виконав:

Здобувач вищої освіти

За ОПП Актор драматичного театру

Богдан ЖИГАЛКО

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри сценічної мови

Анна ХУТОРСЬКА

Рецензент:

заслужена артистка України,
провідний майстер сцени

ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка

Тетяна ГРІНІК

Допущено до захисту:

Завідувачка кафедри

Доцент, заслужена артистка України

Оксана СТЕЦЕНКО

«11» січня 2023р.

Харків, 2023

Зміст

ВСТУП	3
РОЗДІЛ І. ОГЛЯД ДЖЕРЕЛ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	6
1.1. Історіографія питання	6
1.1. Методологія дослідження	10
РОЗДІЛ ІІ. СИМВОЛІЗМ ЯК ХУДОЖНЄ ЯВИЩЕ НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ	12
2.1. Формування естетики символізму у Західній Європі	12
2.1.1. Естетико-філософські засади символізму та поняття «символу»	12
2.1.2. Розвиток ідей символізму в західноєвропейській літературі	16
2.2. Репрезентація ідей символізму в українському культурному просторі	21
2.2.1. Витоки та особливості формування символізму в Україні	21
2.2.2. Особливості акторського існування в українській символістській виставі	30
РОЗДІЛ ІІІ. ПОСТАТЬ МИТЦЯ – ОЛЕКСАНДР ОЛЕСЬ	37
3.1. Життєвий та творчий шлях Олександра Олеся	37
3.1.1. Становлення та розвиток стилістики Олександра Олеся	37
3.1.2. Життя в еміграції	48
3.2. Драматичний етюд «По дорозі в Казку»	52
3.2.1. Місце драматичного етюд «По дорозі в Казку» у творчій спадщині Олександра Олеся	52
3.2.2. Аналіз твору «По дорозі в Казку»	57
РОЗДІЛ ІV. СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОГО ІСНУВАННЯ В СИМВОЛІСТСЬКІЙ ВИСТАВІ	60
4.1. Сценічні інтерпретації драматичного етюд «По дорозі в Казку»	60
4.1.1. «По дорозі в...» театр «Вірино», м. Дніпро, реж. В. Петренко	63
4.1.2. «По дорозі в Казку» театр «МЕТА», м. Львів, реж. З. Грегорійчук	66
4.1.3. «По дорозі в Казку» студ. театр ХНУМ ім. І.П. Котляревського, реж. Г. Серебряннікова	69
4.2. Актор, як елемент пластичної вистави на прикладі драматичного етюд «По дорозі в Казку»	72
ВИСНОВКИ	76
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	80
ДОДАТКИ	87
Додаток 1	87
Додаток 2	89
Додаток 3	102

Вступ

Актуальність. Українська символістська драма була важливою сходиною для національного театального мистецтва у становленні власного шляху формування самобутньої режисерської та акторської школи і долучені до загальноєвропейського досвіду. Попри порівняно невеликий часовий проміжок її розквіту, вона вплинула на революційні зрушення в українському театральному мистецтві, і досі надає режисерам та акторам величезне поле інтерпретаційних можливостей та залишається цікавою для глядача. Споріднення українського та зарубіжного символізму не викликає сьогодні питань, але вимагає дослідження спільних та самобутніх рис, одна з яких – єдність тематики творчих артефактів. Тож вивчення сценічного буття драматичного етюд О. Олеса «По дорозі в Казку», який написаний у руслі тогочасних символістських пошуків, дозволить краще дослідити місце актора в символістській драмі, яка спрямована на відображення внутрішнього світу людини. І прояснити спільність з європейськими традиціями, оскільки символізм, як метод існування поза місцем і часом, продовжує породжувати унікальні рішення для кожної доби і кожного покоління.

Об'єктом дослідження є місце та значення акторської гри, як однієї зі складових сценічної реалізації символістської драми.

Предмет дослідження – особливості акторського втілення ролі у символістській виставі.

Мета – визначення особливостей акторської гри, що притаманні символістській драмі (на прикладі вистав «По дорозі в Казку» за драматичним етюдом Олександра Олеса). Дослідження спрямоване на вивчення взаємодії акторської гри зі сценографією та іншими елементами вистави, а також на визначення впливу акторського мистецтва на інтерпретацію символістської драми та її сприйняття глядачами.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання:**

- розгляд особливостей формування українського символізму у порівнянні з європейським досвідом;
- вивчення характеристик символістської драми, а також її особливостей та способів інтерпретації на театральній сцені;
- розгляд творчості О. Олеся в аспекті становлення символістської естетики;
- аналіз акторської гри в інтерпретації символістської драми, зокрема у виставі «По дорозі в Казку»;
- аналіз взаємодії акторської гри з іншими елементами вистави, зокрема з сценографією та музичним супроводом;
- визначення впливу акторської гри на інтерпретацію символістської драми та її сприйняття глядачами;

Теоретико-методологічна основа дослідження: в даній роботі використані наукові дослідження, статті у друкованих джерелах та електронних ресурсах, критика та публікації періодичних видань, фото та відео вистав.

Методи дослідження: історико-хронологічний, описовий, метод аналізу, біографічний, порівняльний, метод реконструкції вистав, суб'єктивний (емпіричний), інтерв'ю.

Наукова новизна представленої роботи полягає у залученні до наукового обігу сценічних реалізацій драматичного етюд О. Олеся «По дорозі в Казку» та спробі дослідити риси, що притаманні українським творам цього напрямку, в аспекті акторської реалізації режисерського рішення.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані у методологічних розробках дисциплін, що вивчають історію сучасного українського театального мистецтва. Окремі положення даного дослідження можуть сприяти досягненню та поглибленню теоретичних знань студентів, що вивчають акторське мистецтво та режисуру.

Апробація дослідження відбувалася на двох науково-практичних конференціях, на яких були представлені доповіді за темою: «Специфіка

акторського існування в символістській драмі на прикладі вистави «По дорозі в Казку» Ганни Серебряннікової за драматичним етюдом Олександра Олеся», а саме: Міжнародна мультидисциплінарна наукова інтернет-конференція «Світ наукових досліджень. Випуск 18» (м. Тернопіль (Україна) – м. Переворськ (Польща), 20-21 квітня 2023 року) та IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20- 21 травня 2023 р).

Публікація: Жигалко Б.Ю. Специфіка акторського існування в символістській драмі на прикладі вистави «По дорозі в Казку» Ганни Серебряннікової за драматичним етюдом Олександра Олеся. Світ наукових досліджень. Випуск 18: матеріали Міжнародної мультидисциплінарної наукової інтернет-конференції, (м. Тернопіль, Україна –м. Переворськ, Польща, 20-21 квітня 2023 р.) / [редкол. : О. Патряк та ін.] ; ГО «Наукова спільнота»; WSSG w Przeworsku. – Тернопіль: ФО-П Шпак В.Б., С. 184-188.

Структура і обсяг кваліфікаційної роботи: робота включає в себе вступ, чотири розділи, висновки, список літератури (63 джерела), додатки, загальний обсяг роботи складає 110 сторінок.

РОЗДІЛ I. ОГЛЯД ДЖЕРЕЛ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія питання

Дана робота складається з кількох розділів кожен з яких потребував вивчення та аналізу цілого спектра різнобічної літератури. Під час написання II розділу дослідження, що стосується теми символізму, ми опосередковано звернулись до філософських текстів, що були опрацьовані у наступних роботах українських та зарубіжних науковців. Отже, під час написання підрозділу «Естетико-філософські засади символізму та поняття «символу»», нам стали у нагоді такі праці: Л. Бондарук дисертаційне дослідження «Роль символу в структурі символістського нарративу (на матеріалі творів Марселя Пруста і Моріса Метерлінка)» [4], О. Червінська монографія «Аргументи форми: монографія» [55], О. Чичерін «Треба бачити і розуміти серцем...» [58], М. Хасапетова «Ернст Кассіер про символічну природу людини» [45], також корисними були П. Паві «Словник театру» [37], Ж. Деріда «Письмо та відмінність» [18], оскільки нам треба було з'ясувати причини і витоки появи символу, його властивості і вплив на різні сфери діяльності.

Роботи С. Хороб «Українська модерна драма кінця XIX- початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія» [49], О. Клековкін «*Mise en scène: Ідеї. Концепції*» [23], Н. Köhler «*Symbolist Theater*» [63], М. Моклиця монографія «Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму)» [28], Т. Ганжа «Символістська поетика драматургії М. Метерлінка і Лесі Українки» [12], Дж. Стайн «Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці» [44], допомогли в написання підрозділу «Розвиток ідей символізму в західноєвропейській літературі», адже українська література XIX-XX ст... розвивалася під впливом Західної Європи і нам важливо було зрозуміти всі схожості та відмінності драматургії того часу.

Окремо треба зазначити роботи вітчизняних дослідників, що вивчали становлення та розвиток українського театру, ці дослідження задіяні майже у всіх підрозділах нашої роботи, адже не вичерпуються лише пошуками

символістської драми. Звісно ми звертались і до робіт початку ХХ ст.. - Д. Антонович «Триста років українського театру 1619-1919» [2], М. Вороний «Театр і драма» [10], В. Василько «Театру віддане життя» [7], а також до класичних сучасних робіт – Г. Веселовська монографія «Український театральний авангард» та її статті [8], М. Гринишина «Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть» та «Синтетичний театр» [15; 16], Н. Єрмакова монографія «Березільська культура: історія, досвід» [19], С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» [36], статті з книги «Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття» [30], С. Хороб «Українська модерна драма кінця ХІХ- початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм)» [49] та ціла низка статей окремих науковців, що стосувалися деяких цікавих для нас аспектів дослідження.

Великим пластом у роботі є звернення до життя і творчості письменника Олександра Олеся в Україні та еміграції. Розібратися в його політичних, життєвих та творчих поглядах нам допомогли: М. Неврлий «Олександр Олесь: Життя і творчість» [31], Н. Осьмак «Образи – символи музичних інструментів як засіб художньої трансформації архетипу пісні у поезії Олександра Олеся та Грицька Чупринки» [35], І. Чернова. «Жанрово-стильові домінанти творчості Олександра Олеся» [57], Л. Райська. «Метафоричність поезії Олександра Олеся» [41], О. Блашків «Ліризм як визначальна ознака авторського світобачення (на матеріалі драм Олександра Олеся та В.Б. Єйтса)» [3], статті І. Цуркан «Олександр Олесь як медіум між європейським та українським символізмом», «Малярські імпресії у творчості Олександра Олеся та європейських символістів», «Символістські контексти національної ідентичності» [51; 52; 53], Л. Завалій «Світоглядні засади поезій Олександра Олеся» [20], Л. Семененко «Сатира Олександра Олеся в контексті сьогодення» [42], О. Галич. «Олександр Олесь у щоденникових записках Олеся Гончара» [11].

Драматургія О. Олеся була об'єктом послідовних досліджень як унікальний феномен символістської драми в українській літературі. Таке

розуміння творчості О. Олеся стало можливим завдяки визнанню її відмінності від позитивістських традицій театру та народно-побутових театральних форм. У працях О. Олійника «Початки символізму в українській драмі (на матеріалах творчості О. Олеся та С. Черкасенка), Л. Мороз «Про символізм в українській драматургії», Р. Пархомика «По дорозі в казку українського модернізму», Р. Радишевського «Журба і радість Олександра Олеся», аналізуються різні аспекти символізації художньої дії на основі драматургічного бачення О. Олеся. Досліджується питання поетики символізму в контексті неоромантизму, природи символу та загалом образності. Також розглядається запозичення прийомів західноєвропейської драми, зокрема У. Єйтса, М. Метерлінка, Ю. А. Стріндберга.

Багато науковців зазначають, що поетична та драматична творчість О. Олеся досить довгий час була «в тіні» для дослідників української літератури, хоча перші відгуки на його твори були ще у 1906 р., але стаття «Панорама Олесезнавчих праць» [Див. 9] містить відомості майже про пів тисячі праць, що так чи інакше стосуються постаті поета та драматурга від 1906 по 2008 рр.. І практично немає років, коли б не виходила хоча б одна стаття про О. Олеся (єдиний просвіт з 1937-39 рр., але, дивлячись на кількість звернень до та після цих років, можна припустити, що науковцям не вдалося знайти повну інформацію). Звісно, починаючи з 1919 р. все активніше проявляється західна преса, а у період з 1940- 57 рр.. навпаки, майже немає українських джерел, або коротесенькі біографічні довідки у поетичних антологіях, натомість праці представників української діаспори охоплюють країни західної Європи та північну і південну Америки. Вже після виходу у 1958 р. в «Літературній газеті» статті О. Бабишкіна «До питання про місце Олеся в українській літературі», науковий інтерес до постаті митця присутній у вигляді невеличких заміток, спогадів, статей, що охоплюють різні питання творчості та життя. Вже у незалежній Україні з'являється перше дисертаційне дослідження, а згодом і монографія, Р. Пархомика «Драматургія Олександра Олеся. Питання модернізації» (Львів, 1993 р.)[38],

а наступного року (Дніпро, 1994 р.) виходить друком визначний труд словацького дослідника українського походження М. Неврлого «Олександр Олесь: життя і творчість». Після цього починаються активні наукові розвідки які тривають по сей день.

З більш широким ознайомленням автобіографій та творчої спадщини О. Олесь, допомогли роботи Н. Лисенко: «Невідомі автобіографічні записи», «Творчі матеріали та листування О. Олесь в його еміграційному архіві», «Емігрантські ювілеї» [24; 25; 26].

Для аналізу драматичного етюд О. Олесь «По дорозі в Казку» ми звертались до наступних робіт: А. Шашко «Жанр літературної казки у творчості Олександра Олесь» [59], «Історія української літератури ХХ століття» [21], Н. Акулова «Мотив пошуку «іншої країни» в драмах Гергарта Гауптмана «Затоплений дзвін», Олександра Олесь «По дорозі в Казку»: дві версії антиутопії» [1], І. Цуркан «Музичні імпресії у творчості Олександра Олесь та європейських символістів» [54], В. Школа «Проблема «Герой і маса» [61] та інші.

Проаналізувати, порівняти і зрозуміти місце драматичного етюд «По дорозі в Казку» О. Олесь в контексті сучасного театру допомогли рецензії та інтернет джерела: «У рамках програми Бориса Філатова «Культурна столиця» в Дніпрі відбувся вечір пам'яті видатного поета Олександра Олесь» [39], І. Литвинець «Виставу «По дорозі в Казку» презентували у ЛДУФК» [27], J. Karow «Piosenka jest dobra na wszystko? W głębi ciemnego lasu» [62].

Ці праці були основними в написанні роботи. Слід зауважити, що такі науковців як: М. Неврилий, І. Цуркан, С. Хороб, Н. Лисенко зробили великий вклад в дослідження творчості О. Олесь і дали змогу детально розглянути біографію письменника під різними кутами, в різні періоди життя.

1.2. Методологія дослідження

Дякуючи різним методам, ми маємо змогу розглянути те чи інше питання під різними ракурсами, що допомагає детальніше ознайомитися з варіантами існування проблеми та шляхами її вирішення.

На початку роботи ми активно залучали метод критичного аналізу та первинного збору даних, що допомогло зрозуміти логіку соціально-історичного розвитку естетики символізму у світовому мистецтві загалом та становлення його в українській літературі зокрема. Також був задіяний порівняльний метод, який допоміг досягнути відмінності та спільні риси, що притаманні різним проявам символізму як однієї з течій модернізму.

У роботі активно використовувались біографічний та історико-хронологічний методи, оскільки нам треба було відтворити повну картину життя О. Олеся. Ми намагалися зібрати і організувати події з життя письменника, щоб потім встановити послідовність подій і зрозуміти їх зв'язок між собою.

Дослідження біографії письменника є дуже важливим, бо з тих чи інших причин можна дізнатися, що штовхнуло до написання даного твору. Тому знання зовнішнього і внутрішнього світу автора необхідні для розуміння його мотивів і цілей, оскільки часто твори письменників несуть особистий досвід.

Методи аналізу, порівняння та опису стали у нагоді, коли ми працювали безпосередньо з твором письменника та роботами інших драматургів: українських і зарубіжних. Цікаве спостереження, що на період написання драматичного етюдів «По дорозі в Казку», не тільки Олеся хвилювала тема «героя і маси». Дуже багато письменників зверталися до неї. Тому важливо було зрозуміти всі схожі риси творів, а також ті, які відрізняються, адже змінивши декілька деталей, твір можна буде трактувати по-іншому. Ось це і було на меті – зрозуміти головну суть драматичного твору О. Олеся.

У роботі згадано три вистави за мотивами драматичного етюду «По дорозі в Казку». Ми використовували метод реконструкцій вистав за допомогою фото, відео та рецензій, щоб зобразити повний спектр думки режисерів у цьому напрямку. Це було дуже корисно, адже кожен режисер інтерпретував виставу під власне розуміння та світобачення. Три вистави мають різні: темпоритм, атмосферу і навіть підтексти, тому і глядач зможе побачити різні сенси і знаки. Адже у цьому і розкривається символістська драма, де немає конкретних рамок і точних значень, де один і той же символ може набувати різних значень, якщо дивитися з різних боків.

Також у науковій роботі був використаний такий метод, як суб'єктивний. Тому що окрім різних думок науковців, які вже дослідили детально творчість О. Олеся, важливо висловити своє відношення і дати особисту оцінку. Спираючись на власний досвід, після аналізу й порівняння вистав від різних режисерів, ми висловили свою думку щодо творчих задумів режисерів.

Піж час роботи над науковою роботою був також використаний такий метод, як інтерв'ю – були проведені інтерв'ю з акторкою А. Глушак [13] і режисеркою Г. Серебрянніковою [43], які працювали над виставою «По дорозі в Казку» ХНУМ, а також бесіда з режисером дніпровської вистави театру «Вірино» В. Петренком. Нам було важливо зібрати якомога більше інформації про бачення драматичного етюду в контексті сьогодення. Цікаво було дізнатися про їхній досвід, їхні надбання і знахідки в процесі роботи.

Отже, можна зробити висновок, що під час написання роботи ми використовували такі методи: біографічний, історико-хронологічний, порівняльний, описовий, метод аналізу, реконструкцій вистав, суб'єктивний та інтерв'ю.

II РОЗДІЛ

СИМВОЛІЗМ ЯК ХУДОЖНЄ ЯВИЩЕ НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ

2.1. Формування естетики символізму у Західній Європі

Символізм, як одна з течій модернізму, з'явився наприкінці XIX століття у протиставлення натуралізму, що зображувався в мистецтві надто прямолінійно. Символізм, у свою чергу, створював нові грані реальності, показуючи звичні речі під іншим кутом зору, активізував сферу підсвідомого, містичного, трансцендентного, створивши нові підходи до філософсько-поетичного осмислення дійсності. Митці, що стояли у витоків символізму, спирались на ідеалістичні принципи філософії А. Шопенгауера та Ф. Ніцше (культ «надлюдини», вторинність розуму по відношенню до волі та інстинктів), «теорію несвідомості» Е. Гартмана. Але звісно, потяг до символів, котрі детермінують окремі предмети, явища чи усталені погляди, був і до того – десь виразніше, як, наприклад, теорія афектів у бароко, або геральдика з розвинутою мовою символів, теорія і практика середньовічної герменевтики з теологічним ставленням до символів, десь менш показово, але не менш важливо, як зображення риби, що символізувала Христа у перших християн і допомагала їм знаходити однодумців.

2.1.1. Естетико-філософські засади символізму та поняття «символу»

Стрімкий розвиток символізму у різних аспектах (психологія, філософія, математика, логіка, лінгвістика літературознавство, історія, культурологія, етнографія, релігієзнавство та ін.) дає зрозуміти, що кожна сфера трактує його по-своєму. Насамперед «символ» поняття філософське, ним цікавилися такі філософи «класики», як: Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, І. Кант, Г. Гегель та й представники найрізноманітніших філософських течій. Так, дослідженням символізму у руслі філософії займався Е. Кассіер, у роботі «Філософія символічних форм» він узагальнив вивчення попередніх філософів у одну теорію, де символ є засобом для моделювання дійсності людської діяльності. Основна думка Е. Кассієра: «Символ – ключ до

природи людини» [Див. 45, с. 11]. Філософ вважав, що людина настільки бачить і розуміє все прямолінійно, що їй необхідне втручання символу.

В ХХ столітті символізм став розглядатися в семіотичному аспекті. Започаткували цей напрям такі філософи як: В. Гумбольдт, О. Потебня, Ф. де Соссюр. І пізніше розглянули структуралісти: У. Еко, Ч. Пірс, Р. Барт та ін. Під символом Ч. Пірс розумів «знак, що відсилає до предмета, переважно позначеного ним за законом асоціації узагальнень, де асоціація визначає інтерпретацію символу порівняно з об'єктом» [37, с. 395]. Те що Ч. Пірс позначає як «символ», у роботах Ф. де Соссюра стає «знаком», точніше знаком довільним. В цьому випадку терміни «символ» і «знак» тотожні і відображають не дійсність, а певну модель дійсності. Досліджування системи знаків, дуже важливе, бо своєю природою і розвитком воно розвинулося і вплинуло на найглобальнішу знакову систему – мову. Хоча, науковці вважають, що народження символу аналогічне до народження знаку, Ж. Дерида висунув гіпотезу, що як тільки знак з'являється як такий, він неодмінно повториться, без цього знак, не був би знаком. Так з'являється можливість закріплювати усталені і тверді значення, що в свою чергу дає змогу формуватися новим знаковим системам на рівні суспільної і комунікативної функції [18, С. 595-597].

Так само символ пов'язаний з алегорією, цей напрям отримав назву міфокритичний, його представниками є М. Еліаде, Є. Мелетинський, Н. Фрай, А. Хансен-Льове, Дж. Фрезер, Е. Тайлор, та ін.). Започаткований в ХІХ ст. з праць дослідників фольклору, які вивчали національні міфології і образне мовлення, пов'язане з цим. Характеристика цього напрямку починається з теологічних засад. А. Хансен-Льове мав думку, що для кожної людини трактування символу буде своїм, в залежності від обізнаності та світосприйняття. На думку науковця, якщо людина необізнана, то вона вважає, що усі знаки і символи є відображенням предметного виміру. І тільки лиш людина з багатою уявою здатна відчувати першоджерело і абсолютну точність значення знаку чи символу [Див. 4, с. 33].

Лінгвофілософський напрям вивчає символ як соціально-культурний знак, його представниками є П. Серіо, Е. Кассіер, М. Гайдеггер, Е. Гуссерль, К. Леві-Стросс та ін.. Сенс цього напрямку – це сприйняття символу на інтуїтивному рівні, без вербального вираження. О. Потебня вважає, що суть символу у слові, яке відображає лише найважливіше значення. Також він додавав, що впорядкувати символи можна лише за допомогою мови. У статті «Учення О. Потебні про літературний стиль» О. Чичеріна йдеться про «внутрішню форму слова», як естетичну категорію. Автор статті зазначає: «Тому вірне розуміння стилю полягає в тому, щоб розкрити характерні властивості використання слів, зокрема епітетів, показати зв'язок цих мікроорганізмів з особливостями синтаксичної будови, в одному і другому побачити той спосіб мислення, який створює образи, звідси – природний підхід до композиції і розкриття внутрішньої форми – «поєми». Тоді в стилі виявляється жива мускулатура, що добуває і пояснює ідеї» [58, с. 298].

Багато філософів (О. Лосєв, Г. Гадамер, М. Гайдеггер тощо) використовуючи знання і досвід герменевтики, концентрували свою увагу на мовному рівні думання. Г. Башляр стверджує: «буття Слова – лише форма загального буття. У бутті Слова завжди є буття власного буття; Слово «висловлює» буття цього висловлювання є лише делегованою формою буття, «модусом» людини, яка говорить. мова образів, як і мова поетів, являє собою таке сильне Панування мови, що вона не потребує жодних пояснень» [Цит. за 4, с. 32].

Вивченням та дослідженням символів у житті та внутрішніх переживаннях людини займається лінгвофілософія у одному зі своїх практичних підходах – лінгвокогнітивному, що поєднується з психоаналітикою: З. Фройд, Е. Фромм, Р. Солсо та ін. Найбільш популярний та цитований з цих вчених – З. Фройд стверджував, що «символ – це «таємний код», якому належить функція замаскувати суть прихованого бажання, а тлумачення несвідомого – його розшифровка» [Цит. за 3, с. 35]. Саме З. Фройд констатував, що наші сні відносяться до символів, що

розташовані на межі свідомого і несвідомого. Несвідоме дає імпульси до свідомого, мовою символів, образів, які є відображенням внутрішнього світу сприйняття, але які розум не в силах досягти [Див. 4, с. 35].

При написанні літературного твору митцю важливо урахувати інтерпретацію символу. Його потрібно вписати таким чином в контекст твору, щоб урахувати попередній досвід його значення для читача. Символ не можна скласти за визначеною формулою, він багатогранний і вміщає в собі накопичені значення. Тому під час сприйняття того чи іншого символу відбувається активна внутрішня робота, яка аналізує попередній досвід. Також варто враховувати життєвий досвід, знання в окремих галузях, мотивацію. Символ не має універсального значення і кожною людиною сприймається індивідуально. О. Червінська вважає, що з часом символічна форма долає свої рамки і бар'єри і починає існувати окремо, самостійно, переходячи в інші виміри. Її форма, призначення, зміст, структура згодом можуть виявитися кардинально протилежними від її попередньої форми [55, с.157]. Але передбачити це заздалегідь, при самому створенні цієї форми все ж таки не є можливим, тобто потенційно ресурс символу стає невичерпним, але він у кожному конкретному реципієнті отримує своє реальне, кінцеве значення. Тож, багатозначності символу, його асоціативних зав'язків, по суті закінчується (втрачається) на кожному інтерпретаторі. Тим паче, автору не завжди з першого разу вдається в правильному ракурсі подати символ, його смислові нюанси і значення. Зазвичай це відбувається поступово, з більшим заглибленням у матеріал.

У процесі моделювання символічної картини світу стає зрозумілим, що символ займає важливе місце, бо є універсальним засобом. Дослідниця творчості М. Метерлінка Л. Бондарук вважає, що: «Символ – це конкретне поняття, ужите як абстрактне, механізм узагальнення й універсалізації, реалізація закладеної в слові здатності називати словом окреме та загальне. Мова символів – це середньовічна мова про божественне й сакральне, яка в літературі модернізму доповнюється мовою про індивідуальне та

суб'єктивне. Символи активізуються в процесі самовираження, заснованого на інтуїтивному пізнанні непізнанного, таємничого, містичного..» [4, с. 96]. Автор, при написанні твору, не спрощує, не робить ідею і символ подібними, але за допомогою символу створює складний абстрактний код, який формує ідею, щоб споживач при читанні, поступово відкривав таємний сенс задуманого. Розумне прочитання символістського тексту – це розшифровка коду(символів), пошук їхніх зав'язків між собою, узагальнення їх в одне ціле і виявлення стилю, до якого належить ця мова символів.

Вищеперераховані філософські погляди на структуру, природу символу (та символізму як течії), безумовно, не можуть претендувати на вичерпність характеристик, оскільки і зараз йде активне залучення цього поняття у філософських студіях сучасників. Для нас було важливим окреслити естетико-філософські підходи, що надихали митців на створення символістського мистецтва. П. Паві у своєму «Словнику театру» зазначає, що й досі можна зустріти ідею символізму в понятті «символічної репрезентації» (Б. Дор): «Спроба вибудувати на сцені світ (закритий чи відкритий), запозичивши декілька елементів з очевидної дійсності через посередництво актора, відсилає глядача до іншої дійсності, ніж та, яку він мав би собі розкрити» [37, С. 395-396].

2.1.2. Розвиток ідей символізму в західноєвропейській літературі

Більш репрезентативний показ «символізму» як явища був можливий тільки через мистецтво, тож він почав з'являтися в літературі, поезії, театрі, а згодом і в живописі, архітектурі, музиці тощо. Символізму притаманний глибокий культ «Слова», що вбирає в себе таємничість і містичність, використовуючи натяки і недомовленості, тож доволі часто послідовники цього напрямку використовували великі літери, щоб наголосити на важливості того чи іншого слова, як, наприклад, слово «Казка» в назві драматичного етюд Олександра Олеса.

Вперше до символізму в мистецтві звернулися П. Верлен і С. Малларме та їхні учні-поети А. де Реньє, П. Клодель, Сен-Поль Ру, Сюллі-Прюдом,

Андре Жид та ін. Своїм попередником вони вважали Шарля Бодлера. А саме термін «символізм» вперше було вжито і обґрунтовано Жаном Мореасом у «Маніфесті символізму» 1886 р.

Оскільки символізм – це стильова течія модернізму, а сам символ – це умовне вираження якогось явища чи поняття більш стислим значенням, то за допомогою нього вираження думок поета, композитора, драматурга набувають більше змістовності, за допомогою одного слова. Тепер не треба описувати якісь події змістовним текстом, достатньо дібрати влучне слово. Але в свою чергу один художній образ (символ) може мати дуже багато значень, що дає змогу розширити коло його інтерпретацій та тлумачень. Сам символізм веде до нематеріального світу, де все не так однозначно, як у реальному. Час, місце не мають значення, лише емоції і почуття, які приховані за символом. Тому часто автори звертаються за допомогою до снів або видінь, у яких матерія сама по собі змінюється і приймає форму того, що у людини відбувається всередині, а не зовні. С. Хороб зазначає: «Сутнісною рисою естетики символізму є прагнення його носіїв створити новий, модерністський тип художнього мислення, який би різнився від традиційних моделей авторської свідомості. Якщо реалістська структура світобачення і світовідтворення виводиться з принципу «наслідування життя», імпресіоністська – з «недовіри до дійсності», неоромантична – із «заперечення дійсності», то символістська базується не так на «неприйнятті реальності», як загалом на іншому її трактуванні» [49, с. 22].

Розквіт символізму у театрі приходить на 1880-1890-ті роки. Один з основоположників символістської естетики у мистецтві С. Малларме, прагнучи створити «синтетичний театр», який мав об'єднувати в собі колір, музику і слово, та матиме загальний, синкретичний вплив на глядача. О. Клевокін, вивчаючи театр символізму, пише, що театр символізму на своїх засадах визнавав автономність творчості режисера та художника стосовно драматургії. Символісти використовували техніку та стилі різних епох для реставрації таких видовищ як середньовічні міраклі та містерії тощо. «У

театрі символізм стверджував розрив із реальною дійсністю»[23, с. 128]. Спираючись на праці теоретиків, можна визначити чіткі назви характеристик символізму у театрі – синтетичний театр, театр мовчання, театр художника, театр однієї волі, театр умовний, театр очікування, театр статичний, театр поета.

Важливим є визначення різних національних особливостей розвитку символізму, хоча франко-бельгійський символізм і вважається основним та характерним щодо вираження. Так у збірці статей «The Symbolist Movement in the Literature of European Languages» 1974 р. містяться праці європейських науковців стосовно різних аспектів вивчення символізму та особливостей його формування та розвитку на прикладі західних та східних країн Європи [63]. Важливість саме національного дискурсу підкреслював і О. Потебня: «заслуга митця у художньому творі не у тому мінімумі змісту, який автор закладає у ньому при творенні, а в певній лабільності образу, оскільки внутрішня форма може збуджувати найрізноманітніший зміст. Різноманітність сприйняття художнього твору значною мірою залежить від національних особливостей не тільки автора, а й ментальності того чи іншого читача» [49, с. 129]. Це дуже цікавий аспект, адже демонструє розуміння потягу символізму до фольклорних джерел, де одні і ті ж самі символи набувають різного значення для різних народів.

Розвиток символізму у поезії та драмі проходив нерівномірно, але обидва літературні напрями впливали один на одного та стимулювали. Розрізняючи вираження символізму у драмі та поезії Г. Кьолер зазначає, що в поезії на відміну від драми є рудименти міметичного [Див. 63, с. 413]. Тому на початку XX століття поєднання драми і символістської поезії здавалося досить суперечливим. Символізм поєднує в собі творчість і пізнання, саме пізнання мистецтва допомагає дослідити драму в межах символізму, натомість саме драма є більш вдалим взірцем символізму, ніж роман. «В усі часи свого існування драма була тією чи тією мірою символічною і як рід літератури, і як жанр театрального мистецтва згідно зі своїм призначенням –

передати конфлікт у дії» [4, с. 228]. Драма є більш лаконічною і стислою, тим самим вона загострює конфлікт, але ж завдяки більшій сконцентрованості на проблемі, драма з точки лексико-семантичного боку наближається до поезії. Символістська драма показує можливості символу, які універсально можуть бути застосовані в різних ситуаціях, а письменники-символісти вдало інтерпретують символ під свою ситуацію, свій твір. За словами дослідниці українського модернізму М. Моклиці: «драма завжди об'єктивує пережите (віднімає від автора, опосередковує), а подію суб'єктивізує, насичує емоціями, активним ставленням учасників подій. Драма зосереджена на процесі зіткнення, зустрічі суб'єкта і об'єкта, на з'ясуванні стосунків людини і навколишнього світу. Драма теж має відповідні мистецькі прояви – вона тяжіє до з'єднання умовних і життєподібних форм (те ж саме в мистецтві загалом здійснив модернізм)» [28, с. 114].

Спроба типізації символістської драми міститься у праці Г. Кьолера, він визначає три категорії творів: перша вказує на так званий «ідеальний театр» – поезію, яка писалася для театру і має відношення більше до традиційного театру. Друга категорія – це драматургія, яка з самого початку писалася, як символістська і шукала методи реалізації на сцені. Ця символістська драма не набула успіху, а скоріше зазнала «фіаско» і не вийшла за межі Франції. Автори третьої категорії – це письменники окремих країн, які запозичили щось у символістської естетики і поєднали її з традиціями своїх країн [63, С. 413-415].

Досліджуючи взаємозв'язки поезії і символістської драми, Т. Ганжа підкреслює, що автори ставили за мету відтворення невловимої абстрактної реальності, вловимими матеріальними засобами на сцені. Символізм у театрі радше створювався декораціями, музикою, словом, світлом, але не людиною, її значення тут найменше, вона – це поріг між глядачем і дійством, яке відбувається на сцені [12, с. 13]. Через те, що людина ставала перешкодою на сцені, драматурги і поети створювали драми, які за змістом і будовою нагадували сюжети міфів, легенд, казок. Г. Кьолер також вважав, що

головним принципом цього періоду в драматургії є створення центрального символу у головному героєві, що є характерним й для міфів.

Також символізм у драматургії досліджував англійський вчений Дж. Стайн. Він пише, що предмет або явище у символістській виставі може значити набагато більше, ніж те, чим воно є. «Буря завжди символізує незадоволення небес та гнів богів. І у високій трагедії, і в популярній мелодрамі грім та блискавка промовляють до аудиторії зловіще. Корона – цей могутній символічний атрибут у Шекспіра, коли її тримають між Королем та Болінброком у Річарді II, – безперечно, символізує королівську владу, за яку йде боротьба». [44, с. 15]. Дуже цікава думка Дж. Стайна про те, що сам театр, як явище, вже є символічною субстанцією, що створює одночасно і абсурдне поняття і ексклюзивне.

Необхідно зазначити, що символізм ніколи не був однорідним явищем, весь шлях його формування проходив через взаємодію з іншими мистецькими течіями та стилями. Так, Д. Наливайко визначає принаймні два періоди розвитку символізму: ранній і пізній. Перший період символізму (його ще називають ареальним) у драматургії асоціюють насамперед з Г. Ібсеном, а другий (реальний) – з М. Метерлінком. М. Неврлий, аналізуючи український символізм, також вдається до позначення «пресимволізму», коли мова йде про творчість О. Олеся, М. Вороного та саме символізму, коли говорить про творчість П. Тичини, Я. Савченка, Д. Загула та інших [Див. 31, с. 11]. «Визначення генези європейського драматургічного та сценічного символізму доводить водночас спільність та окремішність українського інваріанту цієї стильової формації, що її виявила зокрема творчість О. Олеся, В. Пачовського, С. Черкасенка...»[16, с. 6.] Одним з нових аспектів стало співіснування театру з авторами драми, а також формування нового типу сценічного видовища. Українські трупи також стали використовувати перекладну символічну драматургію та формувати свій театр.

2.2. Репрезентація ідей символізму в українському культурному просторі

2.2.1. Витоки та особливості формування символізму в Україні

Сучасна наукова думка (Г. Веселовська, С. Павличко, С. Хороб та ін..) стверджує, що українська символістська поезія почала розвиватися під впливом європейського символізму на початку ХХ століття. Зокрема це дуже яскраво видно в творчості О. Олеся, М. Вороного, Г. Чупринки, М. Філянського, В. Пачовського, М. Яцкова, П. Карманського, в творах учасників галицької «Молодої Музи». Більш усталені риси українського символізму є у творчості П. Тичини, К. Поліщука, О. Слісаренка, В. Ярошенка, Д. Загула тощо. У цьому ключі хочеться згадати слова М. Вороного (збережено орфографію автора) «Потебня вчив, що всяке позичання і наслідування у сфері мови, народної поезії, літератури є тільки особливий – початковий етап творчості і що всяка національна творчість перш ніж досягти самобутності, обов'язково переходить через фазу наслідування, переймання. Так звана «самобутність» є в дійсності ніщо иньше, як здатність асимілювати, обертати чуже в своє» [10, с. 33].

Перша спілка течії українського символізму з'явилася в Києві в 1918р. Учасниками раннього українського символізму були П. Савченко, Я. Савченко, О. Слісаренко, М. Семенок, В. Кобилянський та П. Тичина, а також актори театру Леся Курбаса й Миколи Терещенка і художника А. Петрицького разом зі спільнотою «Біла Студія».¹ Результатом діяльності цієї спілки став «Літературно-критичний альманах» з теоретично-програмовими статтями, до якого увійшли твори вищеназваних митців. На

¹ У 1918 році в Києві було створено літературне об'єднання українських символістів, яке отримало назву Біла студія. Серед його учасників були Леся Курбас, П. Тичина, М. Терещенко, В. Ярошенко, М. Семенко, К. Поліщук, Я. Савченко та інші. Представники групи поєднували принципи езотеричних і містичних мотивів з ідеєю національного відродження і проводили пошуки філософської концептуальності на основі «філософії життя».

початку 1919 р. виникла ще одна спілка, яка мала назву «Музагет»² І вже в травні того року відбулося видавництво однойменного журналу за редакцією П. Тичини, Д. Загула, В. Ярошенка, Ю. Меженка. Самою вдалою збіркою українського символізму стала «Сонячні кларнети» (1918) П. Тичини.

Виникнення українського символізму пов'язують з реакцією митців на революційні і дореволюційні події. А саме їх відношення і протест проти влади і її вчинків, що вказує радше на культурно-історичні витoki саме українського символізму, а не естетичні, як це було у західній Європі. Письменники намагалися укорінити символізм, як напрям в Україні, показуючи своїми творами обурення і реакцію на події, що відбуваються в країні. Якщо порівняти український символізм з європейським, можна зробити висновок, що він відстає за часом та має свої унікальні особливості. Ця специфіка полягала у тому, що він вбирав в себе різні напрямки: від народницької поезії до чужих, зовсім непок'єднаних з символізмом до цього напрямів (футуризм тощо). Сучасні науковці – С. Хороб, Н. Єрмакова, О. Рафальський, В. Коцур, Я. Калакура, М. Юрій та ін., приходять до висновку, що в ХХ столітті, символізм переживав лише етап формування і був далеко недовершеним, тому чітко логічного визначення з певними ознаками він не мав. Тому різні письменники трактували його по-своєму, знаходячи різні характеристики і тлумачення символізму, як явища. Скажімо, М. Сріблянський порівнював його з неоромантизмом, М. Вороний – із романтизмом, С. Єфремов вважав, що він схожий з декадентством. Дуже важливу роль у характеристиці тогочасного символізму відігравали певні ознаки часу, риси людей, які його описували і стиль написання творів. Досвід західних та європейських дослідників кінця ХІХ віку приводить до висновку, що абсолютно всі системи і напрями не являються чистими і окремими, завжди є змішання напрямків, методів тощо.

² У 1919 році в Києві було засновано літературно-мистецьке об'єднання, яке отримало назву «Музагет». Об'єднання зібрало митців різних напрямків, з переважанням символістів. До складу групи входили А. Павлюк, М. Бурачек, М. Жук, Д. Загул, Ю. Іванів-Меженко, Я. Савченко, П. Тичина, В. Ярошенко та інші.

Можна стверджувати, що символісти захоплювались фольклорними джерелами, оскільки там завжди багато перетинів з міфами та казками, тобто є відхід від реальності. Українські митці не були виключенням, наприклад, творчість Лесі Українки просякнута любов'ю до народної поезії – в родинному маєтку Леся Українка збирала, записувала, колекціонувала народні пісні, всі їх знала на пам'ять, а згодом М. Лисенко поклав їх на ноти. Чув їх і К. Квітка (чоловік Лесі Українки), який у 1917 р. спромігся випустити видання «Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядкував Климент Квітка». «Сі пісні переймала Леся Українка найбільше від люду свого рідного і коханого волинського краю в дитячі літа і в ранній молодості. Деякі з них Леся знала від своєї матері. Олена Пчілка з любов'ю переносила в родинне життя кращі мелодії, які знаходила в народі. Шістнадцять народних пісень (шість уміщені в цьому збірнику) Леся Українка використала як додаток до драми «Лісова пісня» під заголовком «Народні волинські мелодії» [12, С. 8-13]. Але інтерпретації міфів і фольклорних мотивів у письменниці значно відрізняються від її попередників – представників інших мистецьких течій.

Багато українських письменників цікавилися таким мистецько-літературним явищем, як символізм (І. Франко, Леся Українка, М. Вороний, М. Євшан, М. Сріблянський тощо). З цього можна зробити висновок, що цей ідейно-естетичний напрямок зробив відбиток на українській літературі і навіть театрі. Однак постійні суперечки і дискусії щодо цього напрямку показують, що символізм на початку ХХ сторіччя виходив далеко за рамки сценічного і літературного напрямку, а створював свої власні характеристики, показуючи структурованість, емоційність своїх творів. С. Хороб помітив, що всі дослідники, які працюють над вивченням українського символізму (Т. Ганжа, Л. Бондарук, Я. Бабченко, А. Соломахін, О. Хамедова, І. Цуркан та ін.) зосереджуються на розкритті національної ідеї, її потужності і самоцінності. Результатом чого є майже аналогічні дії зі сторони західноєвропейських дослідників: така собі боротьба проти сталої

ієрархічної системи, створюючи свої естетико-духовні цінності. Таким чином український символістський напрям у галузях літератури і театру почав набувати нових обертів, привласнюючи собі дуже важливі ознаки, які сильно впливали на розвиток історичного процесу.

Діячі українського театру були зацікавлені в структуруванні авторського висловлювання, роботах з діалогами та монологамі лірико-інтимної драми з символізацією її образності. Сценічний символізм, який був новою та нетрадиційною формою мистецького мислення, відкривав необмежені можливості режисерської та акторської майстерності. Ці нові тенденції сприяли створенню «коротких» за своїм хронометражем жанрів, таких як етюд, монодрама, ескіз, мініатюра, балада, казка-феєрія тощо. Цікаво, що подібні короткі жанри активно використовувалися викладачами у Музично-драматичній школі М. Лисенка для формування азів професійної майстерності майбутніх акторів та режисерів. М. Неврлий, описуючи драматичні етюди О. Олеся, вказує, що саме етюдність, як жанрова риса, вимагає лаконічного зображення героя через образи-символи, адже цього потребують просторові межі даного жанру [31, С. 106-109]. Але, звісно, не всі сценічні реалізації були вдалим, так Ю. Раєвська приводить враження М. Вороного про одноактівку О.Олеся «Танок життя» у театрі Садовського: «п'єса наскрізь символічна, вимагає настроєвої гри, повільно-розміреного до crescendo наростання музики жаху...». Натомість «... в трупі Садовського вона йшла в грубо реалістичних тонах і зробила в кінці враження безглузлого гармидеру» [30, С.117-118]. Так само критик був невдоволений грою акторів у іншій виставі за твором О.Олеся «Осінь» - називав гру акторів «примітивною, фальшиво-патетичною», вважав, що їм не вистачає необхідних для показу символістської вистави акторських технічних засобів [30, С. 117-118]. Все це доводить наявність специфічної акторської майстерності, що має бути притаманна символістському театру.

С. Хороб підкреслює, що український символізм яскраво відображає характеристики модерну. Це відчутно як в літературі так і на сцені,

створюючи різні синтети жанрів і родів, тим самим модифікуючи їх. Таким чином ми можемо спостерігати, як у прозі, ліричній драмі, поетичній виставі з'явилася синкретична поезія. Історики української літератури виділяють окремо розвиток поетичного символізму. Зокрема це прослідковується в поезіях «молодомузівців»³ М. Філянського та О. Олеся, так званих поетів-«хатян»⁴, символістів 20-х років (П. Тичина, Д. Загул, Я. Савченко тощо) і також галицьких символістів 30-х років. Дослідник стверджує, що прозовий символізм вітчизняних письменників не здобув такого успіху, як це вдалося поетичному символізму (М. Хвильовий, М. Яцков, Г. Орлівна) [50. с. 5].

Якщо брати до уваги європейських митців, творчість яких так чи інакше відбивалася на українському символізмі, то слід відзначити М. Метерлінка, бельгійського теоретика символізму і драматурга. Його творчість користувалася великою популярністю в Україні. («Неминуча», переклад Лесі Українки, п'єса у Львівському «Літературно-науковому віснику» тощо). Філософію, спосіб розуміння і трактування символу, головні засади символічного мистецтва М. Метерлінка підтримували і розвивали багато українських письменників (Ю. Липа, Л. Мосендз, Я. Мамонтов, І. Дніпровський, І. Кочерга, С. Черкасенко, Є. Карпенко, В. Винниченко, Леся Українка, зокрема і О. Олесь).

Як ми вже підкреслювали вище на український символізм, зокрема драматургічно-театральний, мали вплив західно- і східно-європейські філософи, психологи, та інші діячі науки і мистецтва. Ф. Ніцше і А. Шопенгауер з їхніми специфічними поглядами щодо людини і світу, в якому вона живе, А. Бергсон і його теорія людського існування на

³ У Львові у 1906 році з'явилася літературна група під назвою «Молода муза», яка приєдналася до загальноєвропейського руху за оновлення літератури. Угрупування існувало до 1909 року та об'єднало таких письменників, як В. Ачовський, М. Яцків, С. Твердохліб, П. Карманський, О. Луцький, Б. Лепкий та інші.

⁴ «Українська хата» була літературно-критичним і громадсько-публіцистичним місячником, що належав до національного поступово-демократичного напрямку та був спрямований на молоду інтелігенцію. Він був видаваний у Києві з березня 1909 року до вересня 1914 року, а редагували його П. Богацький та М. Шаповал.

інтуїтивному рівні, З. Фройд та його метод психотерапевтичного психоаналізу, К.-Г. Юнг з його думками про міф і архетипи свідомості. Їх праці і наукові доробки тісно пов'язані з ідеями символізму, що допомогло розвинути й українській драматургії у сценічному мистецтві.

Українська драматургія тісно контактували з німецькою, австрійською, польською літературами. Крім того такий вплив західної і східної Європи сильно відображався на українському символістському напрямку, тому що більшість поетів, які ототожнювали символізм з романтизмом, який відображав ознаки національного відродження, черпали натхнення у загальноєвропейського романтизму. До прикладу, ідеї самотності і сили, що втілені у творах німецьких митців – драматурга Г. Гауптмана та композитора Р. Вагнера знайшли своє місце у творах українських драматургів («Лісова пісня» Лесі Українки, «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка, «Казка старого Млина» С. Черкасенка, «Сон української ночі» В. Пачовського, «Ніч на полонині» О. Олеся тощо). Аналогічним прикладом є п'єса польського драматурга С. Виспянського «Весілля», в якій використано модерністично-символістський декор, де виявлена ідея єдиного цілісного процесу, як символ духовних і моральних цінностей. Ті ж самі мотиви і ідеї ми можемо спостерігати в «Орґії» Лесі Українки, «Про що тирса шелестіла...» С. Черкасенка, «По дорозі в казку» О. Олеся та багатьох інших письменників, які писали у символістському напрямку. Також сучасні українські та іноземні дослідники нерідко вдаються до порівняння нашої вітчизняної драматургії з західно- і східноєвропейською («Казки старого млина» С. Черкасенка порівнюють з «Затопленим дзвоном» Г. Гауптмана, «Лісову пісню» Лесі Українки з «Зачарованим колом» Л. Риделя чи зі «Затопленим дзвоном» Г. Гауптмана, «Свічкиного весілля» І. Кочерги із «Синім птахом» М. Метерлінка та ін.). Але ж, звісно, не дивлячись на єдність прийомів, саме національні чи то ментальні риси відокремлюють твори, що наче і пропонують подібність в образній сфері або ж ідеї твору і це не є лише проявом символізму, адже і в інших епохах та художніх течіях відоме

інтерпретування класичних ідей чи персонажів як от міф про Орфея чи подорожі Одисея, які мають чимало версій по всій історії літератури.

Не всі дослідники однозначно ставляться до українського драматургічно-театрального символізму, чи не найвідданішим послідовником символізму в українській драмі вважається М. Вороний, який провівши ряд дослідів українського символізму, вперше вжив термін «живий символ», що визначає символом не предмет чи якесь явище, а саме людину [Див. 10. с.24]. Таким чином він визначає дійових осіб (персонажів) з творів письменників, які на його думку являються «живим символом» (персонажі творів «Брехня» В. Винниченка, «Золоте руно» С. Пшибишевського, «Самотні» Г. Гауптмана, «Жінки з моря» Г. Ібсена та ін.). М. Вороний дуже вдало підібрав термін і його визначення. Дуже правильно провів сам процес становлення цих «живих символів», які допомагають розвинути ідеології персонажа. Підбивши підсумок М. Вороний зазначив, що символістська драма і поетика виражається через семіотику (систему знаків), де відсутнє прямолінійне трактування написаного. Він писав: «Символічна драма 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» [50, с. 8]. Трохи згодом М. Вороний змінить свою думку, щодо своїх тверджень про символізм, його погляди і думки зберуться воедино у цілісній естетичній системі.

Про модерністські і зокрема символістські тенденції в українському театрі пише Г. Веселовська. Дослідниця підкреслює зміну манери акторської

гри, появі нової концепції у підході режисера до акторів, нових стенографічних пошуках, в роботі. Інші частини театральної творчості, через які постає естетика модернізму в українському театрі – це новий малюнок сценічного пластичного простору. На початку ХХ ст. відбувається перехід від традиційної фази минулого століття до створення нових театральних постановок, сценічний простір яких, наповнений певною концептуальною атмосферою. Оскільки драматургія подібних творів вже розглянута у роботах С. Павличко, Н. Мірошніченко, О. Левченко, тож Г. Веселовська зосереджує свою увагу на концептуальній, «нелітературоцентричній» авторській режисурі. Вона вважає, що в історії української театральної культури фундаментальні зміни традиційно ініціювали драматурги. Для трансформації театральної культури потрібен був особистий творчий тандем драматургів. А точніше – тандем драматурга і режисера. Дуже вдалим прикладом з точки зору «не втілення» режисерами задумів драматургів є творчість Лесі Українки та І. Франка. Оскільки останній був ще й відомим істориком театру, критиком, а не тільки драматургом, то ж з його робіт можна дізнатися про програмні засади розвитку. Вона визначає основні завдання та пріоритетні напрямки українського театру. Однак при написанні твору для театру «Руська бесіда», автор розумів даремність своїх зусиль, його прагнення реформувати національну сцену було марним.

Г. Веселовська звертається до розгляду вчення Ж. Далькроза про вплив ритміки на психо-біологічний устрій людини⁵, що є дуже цікавим і корисним для нашого дослідження, тому що останній досліджував спосіб відображення музики пластичною мовою. Він вважав, що мелодії, тембри, глибина та ритм музики можуть бути втілені в рух тіла, щоб доповнити музичне оформлення. Він прагнув розвивати музичну складову в поєднанні з актором, щоб зробити

⁵ Необхідно зазначити, що Ж. Далькроз не єдиний вчений-практик, що на початку ХХ сторіччя зацікавився психо-біологічними аспектами виховання, Вальдорська педагогіка та Евритмія, засновані на вченні Р. Штайнера, також знайшли своїх прихильників не тільки в освіті але й у сфері театального мистецтва, так видатний актор М. Чехов створив на їх основі власну театральну практику.

не тільки аудіо-картинку, але й візуальну. «Для мене роль танцівника полягає в тому, аби втілити пластичне у музиці, це пластичне начало перетворити у фразу, яка має єдиний ритм, єдині мелодичні контури, гармонічний розвиток; танцівник повинен кожним м'язом відгукуватися на динамічні зміни в музиці і намагатись зробити їх видимими оку». [див. 8, с. 31]. Для Ж. Далькроза кожна пауза та зупинка в русі має велике значення в розвитку пластичного образу. Митець вважав, що зупинки це готування до нового етапу у виставі. Він розвивав пластичний аналіз, який був важливою частиною його вчення. Пластичний рух може допомогти відобразити музичну драму. Все це робилося задля того аби зробити музику більш доступною та виразною для слухачів. Для повноцінного втілення цього принципу, Ж. Далькроза вимагав від акторів абсолютного володіння різними частинами свого тіла. Руки, ноги, голова та тулуб мають вміти виконувати різні задачі одночасно. Для створення цілісного пластичного образу необхідна неперервність мислення, яка може бути досягнута через тривалий рух, де уява передує дії. Для пояснення цієї ідеї Ж. Далькроз використовував музичні терміни – стаккато (різкі, короткі рухи) та легато (плавні, довгі рухи). Він вважав, що пластичність рухів має бути такою, щоб вони не просто відтворювали ритмічну структуру музики, але і виражали її емоційні та драматичні нюанси.

Продовжуючи тему пластичного театру, О. Бойко визначає, що з приходом символізму у драматургію і театр, хореографи більше не обмежувалися тільки рухами танцю, а намагалися додавати йому нові змістовні образи. «Бажання хореографів популяризувати танець за допомогою нових форм, які дали б змогу побачити в ньому не тільки яскраве, динамічне і емоційно-видовищне шоу, а й засіб серйозного інтелектуального спілкування з глядачем» [5, с. 49]. Це призвело до виникнення танцювальних театрів, які стали дуже поширеними у постмодерному суспільстві. Хореографи проводили експерименти та шукали нові форми вираження, що суттєво змінило підхід до танцю та сприяло розвитку хореографічного мистецтва в рамках театральної індустрії. Науковиця вважає, що танець має будуватися, як діалог (актора з

самим собою, з глядачем, з реальним партнером або уявним). Тому глядачі не можуть бути просто сторонніми спостерігачами, оскільки танець впливає на них психологічно, стимулюючи їхні емоції. Відтак стає складно зрозуміти, де межі реального світу, а де уявного. Танець у театрі змінює всі відносини між автором, актором та глядачем і повністю занурює в історію.

2.2.2. Особливості акторського існування в українській символістській виставі

Окреслення символістської естетики в українському просторі та її сценічного втілення неможливе без висвітлення ролі актора та режисера, пошуків новітніх засобів виразності задля глибшої реалізації нової естетики. «Мистецтво театру як синтетичне явище перейняло від символістської ідейно-естетичної свідомості чимало цінних рис, одну з яких – виокремлення психологічного світу однієї особи із середовища юрби – культивували у своїх сценічних постановках такі режисери, як Рейнгардт, Крег, Мейєрхольд та ін. Їх вистави проектували свідомість індивіда на загальнолюдську, суспільну свідомість, чим, власне, й забезпечувався справжній успіх у глядачів того часу [46, С. 128-129]. З праць М. Вороного можна почерпнути багато саме про акторське існування у новій системі координат, так у праці «Театр і драма» він зазначає (лишаємо авторську орфографію): «Актьор не єсть копіїстом, механічним виконачем того, що написано, не є й простим посередником між автором-творцем і масою... Своїм талантом і особистою творчістю він статичне на динамічне, мертвим знакам, писаним словам дає життя в звуках свого голосу, проєктовані образи вбірає в живу плоть, абстрактну ідею робить «зримою» [10, с. 15]. Також він зазначає, що «старий» театр (реалістичний, побутовий) не опікувався філософсько-естетичними абстракціями, а ось у новій реальності актор повинен через самостійну працю передавати «ненаписану трагедію життя» [Див. 10, С. 16-17], а одним з головних засобів своєї творчості символістський театр вважає стилізацію.

Досліджуючи розвиток символістської драматургії і театру ми не в змозі оминати «Молодий театр» Л. Курбаса і психологічно-експериментальний театр «Березіль», що вже не є настільки репрезентативним у сфері символістського мистецтва, але формував все ж акторів нової генерації. Звісно, акторські студії не вичерпуються цими двома театральними трупам, але саме тут пошуки нової акторської виразності отримали наукове висвітлення в працях дослідників: Г. Веселовської, М. Вороного, М. Гринишиної, Н. Єрмакової, С. Хороба та ін... З оновленими трактуваннями і баченнями новітнього сценічного простору у рамках символізму, попередні вистави відійшли на другий план. В режисерів з'явилися амбітні цілі і задачі, змінився також аналіз і підхід до роботи. Відбуваються нові інтерпретації як зі сторони режисера, так і з акторського боку, змінюється навіть атмосфера всього сценічного і драматичного дійства. З'являються і нові думки у дослідників щодо цього, наприклад, Л. Мороз пише, що західноєвропейська символістська драми уступає українській тим, що вітчизняна стає соціально затребуваною. А дослідниця Л. Залеська-Онишкевич підкреслює те, що українська символістська драма підіймає настільки різні і не схожі між собою теми і проблеми, чого західноєвропейській навпаки бракує. У творчому доробку української драматургії є теми: лірико-інтимні, філософські, історичні, соціально побутові; одноактні п'єси та інші жанрові утворення. І все це в котрий раз доводить про багатство української культурної спадщини в театрі і драматургії ХХ століття.

Н. Єрмакова наголошує на тому, що «системи Курбаса» як такої не існує, бо сам автор не дійшов до остаточного її закінчення. Л. Курбас прагнув до високого рівня акторського мистецтва. Він встановив високі вимоги до психофізичного, пластичного та мовного апарату. Більш того, він створив режим роботи, який змушував акторів регулярно й всебічно розвивати свої навички і вміння. Постійні етюди, тренінги, вправи доповнювалися, змінювалися, перероблялися, але ніколи не відмінялися. На думку Л. Курбаса

акторська складова його часу не відповідала його стандартам. Тому він вдавався до експериментів на сцені, але актори, які не були підготовані до такого не розуміли режисера. Це ледь не привело до великого застою, І. Мар'яненко згадує: «Програми ніякої не було, робота проводилась самотужки і досить безпланово. Я опрацьовував зі студентами уривки переважно з тих п'єс, в яких доводилося грати» [19, с. 204]. Саме зі ставлення Л. Курбаса до необхідного зламу усіх існуючих театральних традицій можна зрозуміти, яких саме акторів він волів виростити. Так, у своїй статті «Нова німецька драма» для альманаху «Музагет», Л. Курбас висловлюється проти «старого» театру і пише, що: «Мусить прийти нове покоління сильне волею і індивідуальностями, що я к непотрібну шмату викине з театру весь хлам традиції, шаблону, нутра і безграмотності, перед яким наші плосколобі, патентовані громадяни палять фіміями» [Цит. за 36, с. 182].

В «Молодому театрі» (1917-19 рр.) Л. Курбас вірив, що успіх режисури у театрі залежить від акторської складової. Тому він добивався створення творчої атмосфери в театрі і гарних взаємовідносин між акторами та режисерами. Саме з приходом Л. Курбаса до молодотеатрівців почався їх активний професійний розвиток, бо до того, як вказує Н. Єрмакова, актори активно вивчали історію мистецтва, театру, захоплювалися системою Дельсарта і гімнастичними вправами «за Міллером», але далі теорії «драми живих символів» М.Вороного не йшли, адже не мали якогось бачення подальшого розвитку, програмної мети [Див. 19, С.14-15]. Л. Курбас стає головною рушійною силою в концепції нового театру, побудові мислення акторів, режисерсько-педагогічна діяльність впроваджується рішуче та стрімко, але при цьому він проявляє тактовність по відношенню до амбітних молодотеатрівців. Він проголосив, що нові методи мають проникнути в театр повністю і вплинути на акторів, оскільки вони є невід'ємною складовою театру. Ось як він описує свого улюбленого актора Й. Крайнца, якого також вважав в деякій мірі і своїм вчителем: «цей незрівняний майстер акторського мистецтва видобув блискучу, віртуозну техніку: інтелектуальність плюс

емоційність та дивовижне почуття міри (ритм) у поєднанні зі смаком» [цит. за 19, с.16]. Л. Курбаса особливо цікавить культура слова акторів, тож він проводить заняття декламацією під метроном у супроводі фортепіано, додаючи туди поволі елементи пластики, шукаючи ансамблевисті в акторах. І навіть ті критики, що скептично відносились до роботи Л. Курбаса (М. Вороний) помітили зростання професійної складової у трупі театру.

У своїй роботі режисер та педагог не покладається на якесь примарне натхнення, а годинами відшліфовує окремі жести, рухи, вимову та інше, адже мав на увазі, що мистецтво – це уміння. Але коли створювався Березіль (1922 р.) він змінив свою думку і почав ставити акторів в критичні ситуації, змушуючи його діяти. Пізніше, він почав вважати, що актор і режисер є рівноцінними партнерами, які впливають один на одного з психологічно рівноцінних позицій. Тоді і з'явився термін, як «березільський актор», який характеризував певний спосіб мислення, рівень майстерності та спрямованість на пошук. Представники цієї школи мали вміння точно визначати своє місце в загальній концепції вистави, збалансувати інтелектуальну та емоційну складові сценічного образу, використовувати інші техніки та були високо кваліфіковані. На це неодноразово вказує М. Гринишина, цитуючи рецензії на різні вистави «Березолі», зокрема виставу «Мікадо», що стала своєрідним іспитом для акторів [15, С 382-387]. Г. Фількевич також зазначала, що синхронність музики та пластики були для Курбаса обов'язковими синтетичними компонентами акторської роботи у такій виставі наприклад як «Газ», де саме чітка робота акторів дозволяла з математичною точністю «запускати» машину з людських тіл, що неймовірно вражало глядачів [30, с 328].

Д. Антонович влучно описує становлення «Молодого театру», якому вдалося знайти свій шлях «чистої театральності» через так звані «умовно театральні» постановки, що не могли знайти відклик у Державному театрі [Див. 2, с. 212]. Науковець зазначає, що саме потяг до символічної театральної умовності О. Олеся притягував молодотеатрівців і допоміг їм

реалізуватися, «в той час як в Державному театрі постановка «По дорозі в казку» обмежилася на тому, що автор її прочитав трупі» [Див. 2, с. 212]. Становлення модерністської стилістики в «Молодому театрі» дуже гарно видно на прикладі постановки етюдів за О. Олесем («Осінь», «Танець життя» та «При світлі ватри»), що були створені як «Театр О. Олеся» та супроводжувались прологом, створений Л. Курбасом у стилі японської мініатюри. Методи, які використовувалися при роботі з цим матеріалом є дуже цінним багажем для Л. Курбаса. Робота була настільки багатогранною, що містила в собі акторську гру, дію, світло, простір. «Мізансцени були побудовані так, що, залежно від ситуації і змісту слів, постать актора висвітлювалася по-різному». [7, с. 116]. Перший досвід показу символістської української вистави був неочікуваним для глядача, який звик до більш традиційного і реалістичного театру. Публіка не прийняла таке рішення від «Молодого театру», хоча й Л. Курбас передбачав таку реакцію у глядача, але зважився на цей крок і цим самим зробив перші рухи у напрямку нової мистецької доби. Але Н. Корнієнко зазначає, що саме естетичне чуття етюдів Олеся, дозволяло Л. Курбасу «ліпити актора напрочуд збудливого, з гострим чуттям нерву образу, з імунітетом до побуту» [Цит. за 46, с. 129]. Пролог звернувся до глядачів з маніфестом, який був серйозним, елегантним, естетичним за формою та змістом. Він стосувався безлічі принципових питань і тем, які проривалися через шлюзи, за якими нагромадилася сила важливих ідей та проблем, тут було виголошено «програмні цілі» «Молодого театру»: «одкинути недоречне, другорядне шкідливе: типовість, характерність індивідуальностей, тонкощі і вірність психологічних переживань, життєву правдоподібність гри і обстановки – і зосередити свою працю й увагу, щоб у своїй сфері держатися методу автора і ритмом, і інтонацією, почуттями і позами, світлом і тінями...» [Цит. за 19, с. 40]. Але, як зазначали критики, міцний пафос виступу був дещо плутаним і не зовсім зрозумілим для значної маси глядачів. Публіка, яка була не готова до видовища та дещо шокована виставою, швидко втомила і не контролювала

свої емоції. Недаремно Л. Курбас звертався до глядачів з проханням про «мовчанку та увагу». Персонаж Курбаса, одягнений у костюм П'єро, був непереконливим для деяких глядачів. Наприклад, Д. Антонович категорично стверджував, що це був не пролог, а довга, суха, педантична лекція. Цікаво, що пізніше Д. Антонович змінив свою думку про «Театр О. Олесья» і щиро привітав повернення вистави, порівнявши її з іншими, менш екстремальними роботами колективу. У першому сезоні новоутвореного студійного театру особливо виділяється символізм як основна тематика, яка приваблювала Л. Курбаса за можливість концентрувати увагу на прихованій сутності буття та внутрішньому світі людини, який завжди є суперечливим. Цей напрямок дозволяв відтворити життя людського духу в особливій умовно-поетичній формі, що допомагало запобігти неконтрольованим рефлексіям та проявам натуралізму. Попри поразку перед глядачем вистави за етюдами О. Олесья, для «Молодого театру» це була величезна вдача, так, В. Василько згадує, що: «режисерська декларація відкривала можливість увійти у символічний театр глибокої інтуїції, складних душевних колізій, незвичайної мислі» [7, с. 116].

О. Олесью вдалося створити власний жанр лірико-інтимної драми, який чітко відображав ідейно-естетичні засади символізму. Хоча цей жанр межував з поезією, він захоплював тодішніх діячів національного театру своєю заглибленістю в душу людської особистості і самовиражальними прикметами героїв. Проте, він також був викликом для режисерів і акторів, які не завжди розуміли труднощі постановки лірико-інтимної символістської драматургії О. Олесья, і тому часто зазнавали гучних провалів. «Молодий театр» Л. Курбаса зумів розкрити своєрідність таких форм символістського театру О. Олесья. Режисер та сценограф Олесевих етюдів створювали зовнішній вигляд вистави за допомогою освітлення та мізансцен. Використання таких прийомів малювало перед глядачами темну сцену, на якій виділялися лише два об'єкти - вікно та комин. Внаслідок такого освітлення дійові особи були виділені силуетом, що підсилювало враження душевного стану персонажів. За словами учасника театрального колективу

В. Василька, на першому місці у виставі був режисер та його задум, що дозволило передати неспокій та поривання людських душ, так створювався режисерський театр на Україні. ««Театр О. Олеся» також вимагав не лише тонкого режисерського та акторського першопрочитання, а й відповідно підготовленої до його сприйняття глядацької публіки» [46, с. 130].

III РОЗДІЛ. ПОСТАТЬ МИТЦЯ – ОЛЕКСАНДР ОЛЕСЬ.

3.1. Життєвий та творчий шлях Олександра Олеся

3.1.1. Становлення та розвиток стилістики Олександра Олеся

Творча спадщина Олександра Олеся⁶(див. додаток 1) включає багато жанрів та тем. Він успішно синтезував українську фольклорну та літературну традицію з модерністськими тенденціями свого часу. Це дозволило О. Олесю зробити вагомий внесок в творчу спадщину України. І. Цуркан, досліджуючи творчість попередників О. Олеся, зазначає, що раніше письменники писали у більш радикальному і експресивному стилі. «Дух поезії огнистої, дужої, сміливої, страшної, як саме життя»[див. 51, с. 108]. А з розвитком модернізму, поет О. Олесь активно починає експериментувати з естетичними формами. М. Грушевський першим звернув увагу на музичність Олесевої поезії, він називав поета «майстром півтонів» [див. 35, с. 141], і підкреслював, що О. Олесь відображає свої переживання «легкими натяками і обрисами», а його почуття не завжди передаються словами до кінця. Поширення модернізму призвело до активізації естетичних пошуків поета.

Щоб дослідити і зрозуміти істинне місце О. Олеся в культурній спадщині України, особливо слід приділити увагу соціально-політичній позиції митця, також зупинитися на його філософсько-естетичному світосприйнятті світу.

Жанрово-стильову систему творчого доробку О. Олеся вивчала зокрема І. Чернова. Вона пише, що жанрово-стильова система творів митця є

⁶ Справжнє ім'я – Олександр Іванович Кандиба, поетичний псевдонім Олесь він взяв 1906 р., готуючи до друку свою першу поетичну збірку «З журбою радість обнялась». Як вказує М. Неврлий – Олесем поета називала майбутня дружина – Віра Антонівна Сवादковська, коли була «в особливо гарному настрої». Своє перетворення на «поета Олеся» він зафіксував у вірші, присвяченому Вірі Антонівні :

Те ім'я, що мені дала Ти
У дні, осяяні Тобою,
У сні і вільне, і крилате
Літа і в'ється наді мною.
Його приймаю я в свою душу,
Зіллю з своєю кров'ю...

[31, С. 21-22].

досить різноманітною, і охоплює лірику, драматичні жанри та художню прозу. О. Олесь вважає свої твори піснями. «Поет, що на початку свого творчого шляху оголосив основними настроями власної лірики радість і журбу, часто звертався до жанру елегії. Особливо «пісні сумного змісту» поширені в емігрантській поезії» [54, с. 1]. В творах О. Олеся провідними є теми кохання, особистість та її місце у суспільстві, декларації життєвих цінностей і розкриття феномену життя. Жанрова різноманітність драматургії О. Олеся включає драматичну поему, драматичні етюди, ліричні п'єси одноактівки, прозові етюди, сатиричну одноактівку, сімейно-побутовий водевіль, політичний фарс, думу-п'єсу та інші жанрові утворення. В драматургії О. Олеся використовується феєричний жанр драми-феєрії, що є типовим для літератури кінця XIX – початку XX століття. Розвиток жанрів в творчості О. Олеся передбачав глибоке і художньо-переконливе розкриття виразних можливостей конкретного жанру та введення нового змісту. Дуже важливо звернути увагу, що митець синтезує свої твори з іншими близькими до поезії видами мистецтв, такими як: музика, танець, образотворче мистецтво. Таким чином О. Олесь формує свою унікальну творчу спадщину. [14, с. 23].

Н. Лисенко, досліджуючи автобіографію О. Олеся, підкреслює, що автор мав лише одну відому до сьогодні автобіографію, на яку посилаються всі дослідники його життя та творчості. Ця автобіографія була вперше опублікована в часописі «Сучасність»⁷. Ю. Герич пояснює, що ці записи датуються вереснем 1924 року, вони зберігалися в архіві О. Колесси⁸ і є списком, створеним, очевидно, О. Кисілем⁹. Архівні документи з еміграційного архіву О. Олеся підтверджують, що цю автобіографію поет насправді писав для О. Кисіля у відповідь на його лист від 27 серпня 1924 р.

⁷ «Сучасність» - це літературний часопис, який був заснований в Києві в 1926 р. Журнал став одним з найвпливовіших видань в Україні в період міжвоєнного часу та відіграв значну роль у розвитку літератури, мистецтва, культури та політики в Україні.

⁸ О. Колесса (1867-1945) - відомий український літературознавець, громадсько-політичний діяч, мовознавець, член Наукового Товариства імені Тараса Шевченка.

⁹ О. Кисіль (1889-1942/1937(залежно від джерела)) - театральний діяч, театрознавець.

О. Кисіль проявляє зацікавленість у багатьох аспектах життя та творчості письменника, зокрема його походженням, дитячими роками та першими літературними спробами, а також ставленням до різних літературних та мистецьких угруповань, причинами еміграції за кордон, відношенням до радянської влади на Україні, літературними впливами та подорожами. Однак, не на всі запитання дослідника О. Олесь відповів, можливо, вважаючи їх не надто важливими або надто передчасними для висновків.

Ще є інший документ з еміграційного архіву О. Олеся, який відрізняється значно від попередньої автобіографії. Це вже не сухий перелік фактів, а високохудожні мемуарні записи з розгорнутим коментарем, щедрими спогадами та ностальгією автора за рідною Україною. В цих записах О. Олесь розповідає про своє дитинство на українських степових просторах з непідробною щирістю, використовуючи свій поетичний таланти, що захоплює читачів. Його оповідання є самотутнім та оригінальним, відповідаючи жанру літератури, що вражає мистецькою довершеністю. Він не просто фіксує факти, а дійсно насолоджується спогадами та деталізацією дитячих вражень. Описуючи мальовничі околиці, природу, ліси, загадкові старі могили, тваринний світ, родину, дитячі вчинки та навіть хрест на церкві, який «усміхається золотою усмішкою» [Див. 25, с. 141]. О. Олесь чітко окреслює джерела своїх естетичних переживань. Здається, що він поставив перед собою завдання створити мистецький твір про своє життя, описати його якомога ширше, але, на жаль, розповідь уривається початком другої частини, а першу частину О. Олесь більше ніколи недописував.

Також короткі відомості про життя та творчість письменника у 1923 році отримав М. Грушевський. Пізніше він використав їх у своїй передмові до видання творів письменника [25, с. 142].

У серпні 1927 р., М. Обідний звернувся до О. Олеся з проханням надіслати автобіографію обсягом 2-3 друкованих аркушів, за що готовий був сплатити 1000 чеських крон. Оскільки М. Обідний був хранителем фондів музею-архіву, то він саме звернувся до письменника з проханням написати

автобіографію, і закликав написати її у дусі відродження та визволення України, з урахуванням поезій О. Олеся, які були повні настроїв, огню і бурі цієї історичної епохи, і з урахуванням його стиків з багатьма українськими діячами, митцями, ученими, політиками та вояками.

О. Олесь був зацікавлений, щоб головною увагою були саме його твори, а не постать митця. Він хотів, щоб люди розуміли його творчість та майстерність, а не зосереджувались на ньому, як на особі. Він не любив, коли занадто хвалили його, і відносився до цього скромно. Але ми звернемося до початку його років.

Вивчаючи автобіографію О. Олеся, можна зрозуміти, що поет почав писати відносно рано – в 9 або, можливо, ще у 8 років. Він писав багато, як українською, так і російською мовами, і відомо, що він був знайомий з «Кобзарем» Шевченка від 11 років. Цікавим є те, що вірші Т. Шевченка О. Олесь наспівував змалечку, що, напевно, наклало відбиток на його подальшу творчу кар'єру. Тому вірші О. Олеся досить легко і милозвучно кладуться на музику, що підтверджують сотні романсів та солоспівів, створених композиторами різних поколінь на його поезії¹⁰.

У 15 років О. Олесь вимушений був вступити до Харківської хліборобської школи¹¹, оскільки треба було підтримувати матір та двох сестер, а грошей на навчання у гімназії у сім'ї не було, тож Олександр змушений був давати уроки, але іноді, замість математики, навчав своїх учнів писати вірші. Вже у школі зі своїми друзями він заснував шкільний журнал «Комета», що складався з віршів та ілюстрацій. Проте, після 4-5 номерів його співредактори відмовилися продовжувати видання, тож О. Олесь самотійно

¹⁰ І не тільки поезії, сучасний український композитор Мирослав Волинський написав симфонічну поему «По дорозі в Казку» за сюжетом твору О. Олеся, також у його доробку є дитяча опера «Івасик-Телесик» за однойменною казкою.

¹¹ Надалі О. Олесь продовжував своє навчання у Київському політехнічному інституті у якості вільного слухача але не маючи змоги сплатити за навчання був змушений вступити до Харківського ветеринарного інституту і в той самий час почав працювати статистиком у земстві.

зайнявся редагуванням та написанням матеріалів – журнал зник після сьомого номера.

Під час ювілею директора школи О. Колесова, юний О. Олесь прочитав два свої вірші. Відомий співробітник журналу «Южний Край», С. Потресов (Яблоновський), запросив його до свого будинку в Харкові, щоб послухати його поеми та дати поради. Результатом стало підписання контракту О. Олеся з видавцем «Придніпровського Краю». Після закінчення школи він вступив до Київського Політехнікуму і написав драму «Родная глушь» російською. Вона здобула успіх серед друзів. Важливим є той факт, що О. Олесь у своїй творчості використовував більшою мірою російську мову, але зустріч з І. Липою¹² у 1903 р. в Полтаві, сприяла розвитку його національної свідомості, так під час революції він веде пропаганду на Харківщині, активно займається перекладами революційних пісень («Марсельєзи» зокрема) та російських революційних пісень (наприклад, «Сміло у ногу рушайте»).

Цікавий випадок трапився в кінці 1906 р., до Петербурга мала прибути делегація англійських парламентаріїв з метою висловити підтримку Конституції. Харківський університет, технологічний і ветеринарний інститути також вирішили вислати своїх делегатів. О. Олесь прибув на зустріч близько 7 години ранку у день, коли відбувалася зустріч в інституті. «Довідавшись, що сьогодні «сходка» в інституті і вислухавши «адрес», підготований товаришем П. Скачковим і ще кимсь, я на швидку руку накидав свій і пішов на «сходку»».[32, с. 154]. Після прочитання першого та другого виступів зал був наповнений аплодисментами. О. Олесь вирішив попросити слово. В результаті йому було віддано шану та обрано делегатом. Наступного дня він вирушив до Петербургу, але англійська делегація не була допущена. І О. Олесеви довелося залишитися в Петербурзі, де жили його сестри та наречена В. Свадковська.

¹² І. Липа (1865-1923) відомий як український письменник, громадсько-культурний діяч і лікар. Найбільш відомий, як один із засновників «Братства тарасівців».

В тому ж році О. Олесь отримав листа від своєї кузини, яка до того позичила йому гроші на видання збірки «З журбою радість обнялась», але тепер сумнівалася у матеріальному успіху видання його книжки. Після того, як О. Олесь відправив назад 300 рублів своїй кузині, він поїхав до П. Як. Кулакова, директора видавництва «Общественная польза». О. Олесь узгодив умови, вибрав папір та шрифт, тож книжка почала друкуватись. «З журбою радість обнялась» побачила світ в 1907 р. у Петербурзі, і все було зроблено для того, щоб книжка була вивезена з друкарні до подачі перших примірників в цензуру, так склалася історія видання першої книжки О. Олесь. У 1908 р. письменник ще мешкав у Петербурзі, де регулярно відвідував «суботники», організовані Кулаковими, зустрічався з іншими письменниками. Також він опублікував антологію української поезії «Молода Україна», перекладену І. Рукавішниковим, яку власними коштами випустив О. Степаненко. Пізніше О. Олесь опублікував свою другу книжку та інші твори. Слід додати те, що вперше в цьому році з під пера письменника з'явився драматичний етюд «По дорозі в Казку», який є предметом нашого дослідження. З робіт М. Неврлого відомо, що в 1914 році в Києві виходить четверта книга «Драматичні етюди», де дуже знаковим твором постав «По дорозі в Казку»[31, с. 102].

Необхідно зазначити, що літературна творчість не приносила автору стабільного доходу і він був змушений працювати на таких посадах, що не дуже йому личили – з жовтня 1909 р. аж до початку 1919 р. він служив ветеринарним лікарем на київській міській скотобійні. «В атмосфері кривавого пару, хрипіння й агонії конаючих тварин довелося мені «продовжувати» літературну роботу, але це вже була аматорська робота» [цит. за 31, с.23]. До речі, за цей час вийшло п'ять його поетичних збірок і драматичні етюди, цікаве питання для майбутніх психологічних розвідок, яким чином при такій роботі він залишався тим поетом-ліриком якого ми знаємо і вшановуємо.

Кожне наступне покоління українських літературознавців переосмислює творчість О. Олеся, акцентуючи різні аспекти його творчості в залежності від своїх мистецьких поглядів та контексту свого часу. О. Олесь зумів гармонійно вписатися в європейський літературний контекст та знайти себе у новій поетиці та світоглядно-естетичних орієнтирах свого часу, не втрачаючи своєї творчої та національної ідентичності. Іншими словами, він не став беззастережним послідовником стилів та ідеологій, які не відповідали українській ментальності й рівню розвитку суспільної, національної й культурно-естетичної свідомості народу.

«Україна дістала поета-лірика, котрого виглядала від часів Шевченка»[див. 41, с. 60]. Він був «майстром нової форми» і найсильнішим представником українського символізму. О. Олесь намагався розширити змістовий обсяг слів, використовуючи переносно-образні значення та підсилюючи їх експресивні властивості за допомогою метафоризації. Метафоричні образи, які О. Олесь використовує, надають його поезії особливої яскравості та неповторності. Наприклад, у вірші «Чари ночі»¹³ солов'ї не просто співають, а вони сміються і плачуть. Твори О. Олеся поєднують поезію природи з поезією серця, як зазначав М. Грушевський. У кожному творі поета присутня природа його рідного краю, що відтворюється яскраво та з любов'ю. Він використовує постійні епітети, взяті з фольклорних джерел, які трансформуються та оновлюються, що допомагає створити образеньки-України. Деякі образи повторюються у творах О. Олеся, але це не веде до втрати образності, а, навпаки, посилює її. Цей повтор допомагає створити унікальний образ України, який назавжди залишився в пам'яті письменника. В громадянській ліриці О. Олеся можна спостерігати багато метафор, які використовує поет для вираження своєї болісної туги за

¹³ У вірші «Чари ночі» створюючи образ бурхливої молодості, що нагадує про коротку тривалість життя. Поет передає радість, захоплення, любов, неповторність моменту та печаль з приводу швидкоплинності буття за допомогою лише кількох рядків. У вірші О. Олеся, молодість представлена як бенкет весни, що змушує підкреслити те, як він здатний втілити образи в словах так яскраво і зворушливо, як тільки можливо для справжнього майстра слова.

Україною та відчуття безнадії перед страшними картинами масового голоду та насильства. Він зображує тіло, поранене невиліковною раною, на якому немає місця для сліз, стогонів та слів. Ця метафора допомагає поету передати свою безнадію та відчуття безсилля перед трагічним становищем в Україні.

О. Олесь також використовує метафору чорного ворона, який став символом жахливих подій, які сталися з рідним краєм. Він описує, як ворони літають і співають божевільний сміх, свідчачи про безнадійність ситуації. Ця метафора є дуже виразною, ефективно передає настрій трагедії та безпросвітності.

Поет використовує метафору скутого та підтятого орла, щоб показати свою віру в національну гідність українців та рідний народ. Він вірить у те, що народ зможе визволитися з усіх обмежень та стати вільним, як орел.

Усі ці метафори допомагають О. Олеся відобразити глибину своїх переживань, передати настрій безнадії та трагічності того, що траплялося з краєм та його людьми. Вони створюють яскраві і виразні образи, що залишаються в пам'яті та допомагають зрозуміти, що переживав поет [див. 40, С. 158-159].

Також дуже важливу роль в творчості О. Олеся відіграють його ремарки. Які передають контекст сказаного не прямолінійно, а метафорично. Для рядового читача, який не знайомий з ліричними і символічними творами дуже складно осягнути замисел письменника [див. 3, с. 9].

Однак за життя письменника надрукованих творів налічується не дуже велика кількість. Справа в тому, що сам Олесь ставив до себе сильно великі вимоги і постійно вважав, що не досягає їх. Навіть після публікацій, приймав рішення, що твір ще сирий і потребує редагування. Також автор пильно слідкував за видавництвами до яких подавався. Було й таке, що правив помилки після випуску збірки. Письменник мав гіркий досвід, що видавництво його книги навмисне випускало в тираж з багатою кількістю помилок і невистачаючих рядків. Мова йде про IX книгу поезій О. Олеся «Червона калина» [26, С. 110-111].

Українське літературознавство, розпочинаючи з критичних суджень М. Вороного, прийняло позицію розуміння символістської драматургії О. Олеся як відокремленої від традицій позитивістського українського театру. Д. Антонович виділяє трьох письменників модерної літератури: Лесею Українкою, В. Винниченка та О. Олеся, який був молодшим за інших і писав в символістському напрямку. Часто він позбавляє імен своїх персонажів, перетворюючи їх на символи, що не завжди були зрозумілі для читача, але обов'язково цікаві. Що стосується драматургії, то й актори також не розуміли персонажів О. Олеся. На сцені їм складно було перейти від чіткого, конкретного, реального, більш земного до естетично-мрійливого, тихого, спокійного і водночас імпульсивного. Науковець у своїх працях наголошує, що О. Олесь безпосередньо участі в постановці своїх творів ніколи не брав. Для тогочасних митців театру це було щось нове і незрозуміле. Тому драматургія письменника не мала цільової аудиторії. «Ті п'єси писані для театру, якого ще не було, але який мусів бути» [2, с. 197].

Драматургія О. Олеся була об'єктом послідовних досліджень як унікальний феномен символістської драми в українській літературі. Таке розуміння творчості О. Олеся стало можливим завдяки визнанню її відмінності від позитивістських традицій театру та народно-побутових театральних форм.

Не всі погляди щодо практичності драматургії О. Олеся є однозначними. Наприклад, М. Неврлий вважає, що символізм гальмував О. Олеся у створенні драматичних матеріалів. Науковець порівнює О. Олеся з Лесею Українкою і наголошує на тому, що після великих форм з'явилися малі, чим спричинили деградацію української драматургії. На думку М. Неврлого, письменник значну увагу приділяв емоціям і почуттям, коли ж насправді мав звернути увагу на сюжет і фабулу. Але внутрішній лірик Олеся перемагав драматурга. «Він був насамперед лірик, і лірична струна його п'єс та «етюдів» саме й зашкодила його драматургії» [31, с. 152].

Практично всі дослідники розглядають творчість О. Олеся в контексті порівняння з символістськими драмами М. Метерлінка. С. Хороб виявив типологічну спорідненість у відтворенні образного світу драматургами, що дозволяє стверджувати єдність лірико-міфологічної ланки символізму, плідним джерелом якої був фольклорно-міфологічний, чуттєво-образний, архетипно-містичний світ поетичного бачення. «Реальний світ і світ фантастично-містичний не просто співіснують в одній художньо – естетичній площині, а вільно зміщуються в той чи інший бік за допомогою уяви, вигадки, сну, візій тощо... Зрештою, весь оцей мінливо-містичний світ поступово «зодягається» в шати української національної історії» [47, с. 191].

Дослідник І. Цуркан, вивчаючи український і зарубіжний символізм, вважає, що в О. Олеся, як і у творців, що успадкували спадщину французьких та польських символістів, людина є невід'ємною частиною природи. Творець, занурившись у природу, може відчуті нюанси людських почуттів та настроїв і відтворити їх у своїх творах. Природа допомагає знайти відповіді на життєві запитання та відчуті глибинну душевну велич і простоту. О. Олесь пише про оновлення світу, яке дає імпульс до відтворення виразного національного колориту та пошуку шляхів збереження духовних цінностей суспільства, відповідно до свого поетичного світовідчуття. «Справжній письменник – слуга одного народу, однієї нації, одної людськості» [53, с. 110]. Поет зображує красу природи через символічний образ степів, ставків, садочків та птахів, що надихає його на оптимізм та віру в пробудження національної самосвідомості. Також текст акцентує на почутті провини та гріха за розбрат у своїй державі, що відображається у звукових образах та образах природи. Поет стає мандрівником, що показує його бажання втекти від цього болю та провини. Звукові образи допомагають передати ці почуття та емоції. Природа є живою істотою, що дихає спокоєм, ніжністю, ліричним настроєм і мелодійністю, і є джерелом натхнення для поетів. Пошуки життєвого ідеалу і неможливість досягнення його в реальності створюють відповідну атмосферу, яка передає духовні імпресії

митця. Зачарування красою природи порами року в поетичних творах митців відображає їхню душу, яка «зіткана зі срібних струн» і «прагне в слові жити» [53, с. 111]. Музика природи сприяє максимальній реалізації авторського задуму за допомогою зорових засобів-символів та народження вмотивованих асоціацій.

С. Хороб досліджуючи творчість О. Олесь і зокрема його символізм, робить висновок, що О. Олесь в своїх драмах зосереджує увагу на конфліктах, які виникають в серці людини, використовуючи тонкий психологічний портрет персонажів та виразні словесні засоби. Його твори мають чисто автобіографічний характер та зачіпають інтимні теми [Див. 48].

І. Цуркан порівнює О. Олесь з Т. Шевченком. На його думку Олесь подібно до Кобзаря, вважає своє слово важливим і потужним засобом пробудження народу, підтримки слабких та боротьби з катами і зрадниками. У своїх творах О. Олесь використовує різноманітні образи та метафори, щоб передати силу та сенс свого слова. Він вірить в силу художнього слова і відчуває відповідальність за нього, тому просить кращої зброї для своєї боротьби. О. Олесь тісно пов'язаний з Лесею Українкою, яка теж була відомою за своєю вірою в силу слова та його значущість для народу. Митець вже в ранньому віці визнав правду, як один зі своїх ціннісних, ідеалів і шукав її протягом життя з полум'яним натхненням та пристрастю до своєї батьківщини та народу, який перебував у духовній неволі. Проте, в реальних історичних обставинах він зазнавав душевний біль і невіру в здійснення бажаних мрій, оскільки мало було хвилин для внутрішнього спокою. У той же час О. Олесь називає «правду» промінням «місяця ясного», здатного осяяти світлом всю темну ніч життя страшного. У своїх творах, зокрема в поемі «Не нам, не нам, осміяним, сміятись», він використовує типово бароковий образ контрасту неба і землі, щоб показати недосяжність небес та земних холодних мерців [Див 52, с. 64]. О. Олесь відчуває біль і розділяє трагедію свого народу в роки реакції, коли будь-які сподівання на волю були придушені. Він описує свою душевну реакцію на криваву революцію та

криваву реакцію, які спричиняють страждання тисяч невинних жертв. Однак, хоча поет відчуває біль і страждання, він має оптимістичну віру, що настане час, коли тяжкі кайдани відпадуть і народ знову зможе знайти свободу. Герой у поезії О. Олеся обирає шлях боротьби, який потребує мужності, сили волі, постійного фізичного та морального напруження. Він стикається з безнадією, яка була властива добі реакції, і відчуває страждання зраненого серця та зневіру у присутності Бога через крах сподівань і розгубленість душі. Однак, герой не відступає від своєї боротьби, він закликає інших борців не здається і не забувати про свої цілі, хоча боротьба може бути важкою і стомлюючою.

Я стояв на ниві в сірих тисках мли

Плакати хотілось — сльози не текли.

О. Олесь

3.1.2. Життя в еміграції

Коли в 1917 р. більшовики прийшли до влади, почалося нав'язування своєї ідеї і пропаганди. Найкраще – це було втілювати через поетів, письменників, які мали широкий вплив на маси. О. Олесь також підпадав під цю категорію, але не готовий був миритися з новою політикою, тому в 1919 р. в якості культурного аташе УНР він поїхав у відрядження до Будапешту, так само, як згодом і О. Кошиць з Українською республіканською капелою поїхав на гастролі і після падіння УНР вже не мав змоги повернутися додому. За 25 років в еміграції не один раз змінив своє місце проживання (Будапешт, Відень, Берлін, Прага тощо), але в жодному місці не було так гарно, як в «рідній неньці».

Перші роки еміграції О. Олеся були дуже тривожними. Радянська влада не випускала родину О. Олеся з України. Таким чином більшовики хотіли шантажем змусити письменника повернутися на Батьківщину та підтримати прорадянську ідеологію. Возз'єднання сім'ї відбулося в Берліні в січні 1923 року [24, с. 17]. Не зважаючи на труднощі, він заснував журнали «На переломі» та «Сміх» у Відні, був ініціатором об'єднання українських журналістів та письменників і активно співпрацював з Комітетом допомоги

голодуючим в Україні. Він також планував відкрити незалежне українське видавництво. О. Олесь часто виїздив на зустрічі з українцями та офіційними представниками інших країн на кілька днів, а то й на довше, з Відня. Під час цих поїздок він постійно переїздив між Віднем, Берліном, Прагою, Марієнбадом та Баденом. О. Олесь згадував, що коли йому потрібно було відпочити від «громадської» роботи, він кидає Відень і тікає або до німців, або до чехів.

Переїзд також дуже сильно вплинув на творчість О. Олеся. Зникли радісні фарби і з'явилися сірі та чорні. «Тепер поет асоціював своє життя з Україною, а смерть – з чужиною» [20, с. 65]. Стиль автора дещо змінюється з трагічно-ліричного на більше сатирично-гумористичний. Таким чином поет описує становище української еміграції, включаючи моральні і політичні проблеми того часу. З його творів можна зрозуміти, що хоча О. Олесь і виїхав за межі України, але не відвернувся від національної ідеї рідної країни під час приходу нової влади [42, с. 118]. В еміграції поет пише нові збірки та книжки: «Кому повім печаль мою», «Чужиною», «На зелених горах», «Перерва», «Княжа Україна», «Обітована Земля». Також до цього списку слід додати драматичні поеми: «Трагедія серця», «Щороку», «Над Дніпром» та ін.

Життя О. Олеся в еміграції було непростим, однак на спокуси більшовиків, повернутися в Україну, поет не йшов. «Я сам знаю, що вмираю між чужими. А ще більше мене болить, що моя дружина мучиться тут зо мною. Там я ще ожив би і тільки там і жив би. Але як туди йти? Запрошували мене до Харкова. Хотіли мої твори перевидати. Обіцювали неодноразово. Та як же йти під чобіт наїздника? Ні, краще вже збожеволіти, а не покоритися» [34, с. 1208]. З розмови О. Олеся з П. Карманським¹⁴ у Відні, бачимо, що поет дуже страждав на чужині. Результатом цього стали нові збірки творів. Та О. Олесь розумів, що на рідній землі, більшовицька влада змусить писати про їх

¹⁴ П. Карманський (1878—1956) український поет, публіцист, перекладач, громадський діяч.

ідеологію. Тому мав залишатися за кордоном не тільки сам, а й з дружиною. Перебування О. Олеся на чужині та його самопожертва в ім'я справедливості, викликали невимовну тугу та біль розлуки, але природа шовкових степів Верхосулля стала рушійною силою у протиборстві з системою зла та темряви. Описуючи свої спогади та настрої, поет використовує мініатюрні імпресії та романтичні образи, що допомагають йому знайти рушійну силу та розраду в житті. О. Олесь мав дар співця живої природи та збирався тільки жити, дивлячись, слухаючи та насолоджуючись красою світу. [Див. 53, с. 111].

Знайомство О. Олеся та В. Короліва-Старого засвідчило дуже близькі й приятні стосунки між ними. Вони були друзями, що намагалися бути відвертими, і часом зустрічалися. Обидва митці мали спільне минуле, обоє навчалися в Харківському ветеринарному училищі та мали ветеринарний фах, але також працювали на літературній ниві. У 1919 році обидва виїхали з України та мусили прилаштовуватися до життя на чужині. Їх епістолярний діалог був цікавим і оригінальним не лише своїми темами, але й формою - з використанням русизмів для підсилення іронічного підтексту, численними жартівливими пасажами, кепкуванням та сарказмом. Гумористичний тон їхнього листування відповідає настрою спогадів О. Олеся про його дитинство, які мають схожий стиль і дозволяють автору глузувати, іронізувати та гіперболізувати дитячі страхи. Таким чином, можна припустити, що написання автобіографічних спогадів О. Олеся міг спонукати і В. Королів-Старий.

У кафе «Геренгоф» часто збиралися українські емігранти, де обговорювали політичні новини, провадили громадську діяльність та зустрічалися зі своїми земляками, що приїжджали з України. О. Олесь був постійним відвідувачем кафе, адже тут були газети, журнали, енциклопедії, тому він міг проводити час з користю, читаючи цікаві матеріали і працюючи над своїми творами.

І. Цуркан у своїх працях неодноразово доводить, що творчість О. Олеся була нерозривно пов'язана з польським романтизмом 20-40-х років XIX століття. Він відчував глибоку симпатію та духовну спорідненість з польською літературою, добре знав польську мову та перекладав твори К. Пшерви-Тетмаєра («Сфінкс», «Любов», «Суд»). Спільна світоглядна основа з польськими романтиками (С. Гоцинський, А. Міцкевич, Ю. Словацький та інші) пояснювала їхню спорідненість в умовах соціальної несправедливості та національної боротьби. Обставини безправності та рабства під час поневолення викликали почуття розпачу, але спонукали творчу особистість до посиленого романтичного бунту. У цій новій соціально-історичній ситуації роль поета в суспільстві мала зовсім інший погляд. У ранніх творах О. Олеся присутній вплив романтичної поезії, де ліричний настрій та музичність поетичної фрази створюють уявні образи духовного буття, які прямують до ідеалу краси та мрії. Він використовує систему художніх образів, мотивів, настроїв та ритму й мелодики, які були властивими німецькому романтику Г. Гейне. О. Олесь включає ці елементи в свої проникливі твори, які відображають його ліризм та історичну пам'ять народу через пісні. У своїх віршах Г. Гейне також намагався відобразити умови життя свого суспільства, використовуючи народні форми в своїх творах. Такі спроби передати гейневську поезію з власним творчим обличчям здійснювали також: Ю. Словацький, А. Міцкевич, Леся Українка, М. Коцюбинський, А. Кримський, І. Франко. та інші митці. Вони віддавали перевагу народним джерелам, стилю та тематиці фольклору, а також емоціям та почуттям.

У 1930 році О. Олесь відвідав Львів під час святкування 50-річчя часопису «Діло». Незважаючи на те, що він попередньо відмовився від виступів і не хотів бути в центрі уваги, під час святкування він отримав велику увагу та овації від присутніх. Олесь відчув приємність від гідності, яку він отримав після довгого періоду еміграції, але все ж почувався

некомфортно [24, с. 19]. Це було його останнім поверненням до України при житті.

Помер поет 22 липня 1944 року, невдовзі після отримання звістки про смерть сина Олега Ольжича від рук гестапо.

18 червня 1990 року зафіксовано запис у щоденнику О. Гончара, де він нотує, що «Україні потрібен Пантеон». І наголошує на тому, що О. Олесь і ще п'ять видатних українських діячів (Лесю Українку, М. Грушевського, П. Тичину, В. Винниченка, М. Лисенка) необхідно поховати на Аскольдовій горі біля загиблих під Крутами [Див. 11, с. 44].

Прах О. Олесь перевезли в Україну вже в січні 2017 р., перепоховання відбулося на Лук'янівському кладовищі.

Не вірив я в життя по смерті,
Тепер я вірю в диво з див.
Було для мене страшно вмерти,
Умер і нагло знов ожив.

О. Олесь «На чужині».

3.2. Драматичний етюд «По дорозі в Казку»

3.2.1. Місце драматичного етюд «По дорозі в Казку» у творчій спадщині Олександра Олесь

Передусім жанр літературної казки, як визначає А. Шашко, це синтез фольклору з усіма його багатствами і власні авторські доробки, які переробляються, перебудовуються, трансформуються і виходять у щось, що має назву літературна казка [Див. 59, с. 200].

«По дорозі в Казку» – це драматичний етюд О. Олесь¹⁵. Сам автор охарактеризував новий для себе жанр, як психологічний етюд, драматичний етюд тощо. Текст був написаний 3-7 грудня 1908 р., видавався у 1910, 1914, 1921, 1934, 1939 рр.(див. додаток 1). Перша постановка драматичного етюд на сцені мала статися ще в 1910 році, зазначає український науковець М. Неврлий. Однак твір не пройшов цензуру тогочасної влади. Царське

¹⁵ У 1910 р. твір вперше був опублікований в Києві у журналі «Рідний край».

панство не вдовольнив той факт, що молоде покоління здатне творити історію і майбутнє. Тому твір був під забороною 11 років. В 1921 році виходить прем'єра «По дорозі в Казку» на сцені театру імені М. Садовського [див. 31, с. 106].

У драматичних етюдах та поемах О. Олеся можна помітити дві основні лінії візуальної концепції – реалістичну і символічну. Створений художній простір, який відображається в його творах, поєднує в собі епоху та культурний злам. Вже в ранньому драматичному етюді О. Олеся «По дорозі в Казку» можна помітити майстерне володіння прийомами художньої умовності. Драматичний етюд «По Дорозі в Казку» є одним з прикладів української символістської драми, яка розвивається на абстрактних рівнях. Ця тема стала предметом зображення в різних творах, включаючи «По дорозі в казку» О. Олеся, «Мойсей» І. Франка, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Сліпі» М. Метерлінка, «Брант» Г. Ібсена та інші. Ці твори зосереджуються на проблемі розбіжності між мрією та дійсністю, на тому, як ідеали та індивідуальні прагнення зіштовхуються з масовим світоглядом та вимагають пристосування. Цікаво, що в своїй творчості О. Олесь ще раз повертається до цієї теми у драмі «Земля обітована» у 1935 р. вже в еміграції, але це вже політична п'єса, і країна-Казка постає у вигляді тюремного льоху, де й гине герой, що повертається в омріяну країну [Див. 21, С. 677-678].

Символізм О. Олеся, який поєднувався з неоромантичними тенденціями, мав аналогії із загальноєвропейськими модерністськими течіями. Н. Акулова порівнює О. Олеся з Г. Гауптманом. «Український автор, як і німецький драматург, звертаючись до романтичної символіки, використовував символ «іншої країни» для створення контрастного світу – порівняння реальності й «Казки»» [1, с. 7].

У цих творах символістів є тенденція створювати ідеальне місце з проекцією на уявлення про земний рай і шукати іншу країну. Однак, різні автори мають відмінності у своїх творах, наприклад, О. Олесь розташовує ідеальне місце в реальному світі, тоді як у творах Г. Гауптмана «інша країна»

є результатом метафізичних пошуків героя. У кінці творів обидва автори, кожен по-своєму, руйнують утопічні сподівання читачів, надаючи драмам антиутопічного звучання. «І Гергарт Гауптман, і Олександр Олесь будували свою дистопію, спираючись на параметри християнської моделі світу – на уявлення про рай і пекло» [1, с. 9]. Основні поняття, що використовуються в цьому контексті, це символізм, антиутопія, мотив пошуку іншої країни, опозиція дійсності та мрії, компаративний аналіз. Юрба, яка обирає темний ліс, символізує людську сліпоту та неспроможність розрізнити дорогу до мрії від шляху до самознищення. Дорога до «Казки» може бути метою блукань та страждань, що вимагає очищення від темряви, та є символом двох світів – матеріального та духовного. «Мотив дороги несе в собі приховану болючу скаргу на тугу і самотність стражденної душі митця, яка не може належати світові буденного, у хвилини творчого безсилля, духовної втоми» [54, с. 76]. Автор залишає питання відкритим, чи можливо комусь знайти шлях до «Казки», але наголошує на необхідності самопізнання, віри в себе та відкритості до нового для досягнення цієї мети. О. Олесь свідомо використовує символізм, щоб узагальнити архетипову ситуацію в історії людства – мандрівка людей, довгим шляхом до «місця під сонцем». Також гостро піднята тема героя і маси, лідера і некерованого стада. Сюжет п'єси має багато спільного з фабулою поеми «Мойсей» І. Франка. Герой-ватажок, який насправді є найслабшим з громади, веде народ до ідеального суспільства майбутнього – сонячної Казки. Хоча й здолав багато перешкод, Він на мить зневірився у своїх силах і жорстоко був вбитий за це.

М. Неврлий підкреслює, що тема «одиначки і маси» у творі Олеся підіймається під впливом європейського напрямку. В кінці XIX - на початку XX століття західноєвропейських митців хвилювала ця тема. Зазвичай вони зображували героя-месію серед осліпленого натовпу, який свято вірить у свою мету і через це завжди платить смертю. М. Неврлий порівнює твір Олеся з п'єсою норвезького драматурга Г. Ібсена «Бранд». Натовп Ібсена, як і юрба О. Олеся, спочатку возносить героя і свято вірить у мету, його

прирівнюють до Бога і відчайдушно йдуть за ним, але, як тільки на шляху з'являються складнощі, вони звинувачують у всьому того, хто їх вів за собою. І тільки герой може принести себе в жертву заради його народу, але ж ніяк навпаки. Фінали у двох п'єс дещо різняться, хоча і мають спільну думку. В Ібсена герой помирає від лавини, а в О. Олеся ж його закидає камінням юрба [31, С. 102-103].

Символісти шукали шляхів подолання розбалансованості між сучасністю та вічним прагненням людини до гармонії зі світом. Одним із таких шляхів був пошук «іншої країни», який відрізнявся від романтичної утопії. Романтики створювали ідеальні всесвіти, як рецепти порятунку реального світу, тоді як символісти відійшли від цього та запропонували інше місце. Тепер герої будуть існувати у світі, де панує хаос і страх, де лише одиниці можуть зрозуміти прогнилу систему матриці. Міфологічний дискурс «іншої країни» був важливим для естетики символізму, що підтверджується появою цього образу в творах модерністів різних країн. О. Камінчук вважає, що для О. Олеся життя людини є найвищою цінністю, яка піддається міфологізації та проектується на абстрактний часовий та просторовий континуум [22]. Місце дії втілюється в опозиційній парі «свій – чужий», яка реалізується на лексичному рівні за допомогою пари слів «тут – там». Текст містить рефлексії на тему життя і смерті, що відображаються в антонімічній моделі «життя – смерть». Час та простір в тексті піддаються міфологізації та створюють атмосферу нереальності. У просторі Казки, відбувається заміщення хаотичності реального світу впорядкованістю та гармонією. Казка, у цьому випадку, виступає своєрідним раєм, де немає проблем та зла. Однак, з іншого боку, в казкових історіях часто міститься певна небезпека, яка є наслідком відходу від встановлених правил. Так, мотив шляху є важливим утопічним мотивом в творі О. Олеся. Герой повинен подолати довгий шлях, який він бере на себе, щоб дістатися до Казки, яка зображена як ідеальний світ. Цей мотив символізує пошук ідеалу і наголошує на тому, що для досягнення ідеалу необхідно покласти багато

зусиль та пройти багато перешкод. Крім того, мотив шляху також символізує розвиток героя, його зростання та самовдосконалення. Шлях, який він проходить, не тільки дає йому можливість досягти мети, але й допомагає йому зрозуміти більше про себе та світ навколо нього. Таким чином, мотив шляху у О. Олеся є важливим елементом утопії і виконує декілька функцій. По-перше, він створює образ ідеального світу, до якого можна дійти лише шляхом подолання складних перешкод. По-друге, він підсилює діалектику утопії, яка полягає в боротьбі між вірою і зневір'ям, між тим, що можливо, і тим, що неможливо. По-третє, мотив шляху дає можливість авторові відобразити внутрішню боротьбу героя, який переживає різні випробування, але продовжує йти до своєї мети. У цьому він символізує боротьбу людини за свої ідеали і мрії, незважаючи на всі перешкоди і труднощі. Подорож героя є символічним шляхом, що передбачає ініціацію та перетворення його на героя. Його подорож не тільки перевіряє його силу, але й допомагає збагнути його справжнє покликання, яке полягає в тому, щоб довести свою правоту та відвагу перед іншими. Юрба, що не змогла долати випробування, уявляє собою людей, які не готові до перетворення та не можуть досягти своїх мрій. Омріяна Казка, що залишається поза межами героя, може бути сприйнята як мета, до якої він прагне, але не може досягти, або як символ нескінченної мудрості та нерозгаданого мистецтва. В драмі «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана акцент зміщується в бік, протилежно до драматичного етюд О. Олеся «По дорозі в Казку», де присутні утопічні мотиви. Така різниця зумовлена тим, що Гауптман подає «іншу країну» як реальну, тоді як О. Олесь – уявною. Це дозволяє німецькому драматургу довести принципи перебудови й покращення світу до логічного завершення та розвінчати утопічну концепцію. Г. Гауптман та О. Олесь використовували параметри християнської моделі світу, а саме, уявлення про рай і пекло. Проте, можливість облаштування людиною раю на землі викликала серйозні сумніви. У творах протиставляються два просторових плани, один з яких заселений людьми, а інший – міфологічними істотами. Обидва простори

географічно віддалені один від одного і відмежовані лісовими хащами. Це робить шлях до ідеального «місця» випробуванням для героя.

3.2.2. Аналіз твору «По дорозі в Казку»

Оцінку і значення драматичного етюдю «По дорозі в Казку» робив не один український науковець (Р. Пархомик, В. Школа, Н. Акулова, О. Когут, Т. Івахненко). В драматичному етюдю «По дорозі в Казку», автор вирішує проблемно-тематичні питання за допомогою символіки, зображуючи персонажів без імен та зосереджуючись на абстрактних поняттях, таких як «Казка», «червоні маки» та «дорога». Абстрактність дозволяє автору передати глибокі філософські ідеї та концепції, які можуть бути застосовані до реального життя, проте вирішуються на вищому, символічному рівні. Тема взаємин між індивідуальністю та колективом, ідеалом та реальністю, є важливою та актуальною як в українській, так і в зарубіжній літературі.

Натовп О. Олеся, засліплений своїми прагматичними цілями і лінощами, блукає в темряві лісу, що є символом забуття власної духовності та моральних цінностей. Герой же, що мріє про світле майбутнє, прагне вивести натовп із цього лабіринту. Але юрба не хоче йти: «До сонця кличеш ти,— для нас дорога це далека» [33, с. 14]. За О. Олесем Казка являє собою світлу ідею, яку можуть розуміти тільки ті, хто вирішив для себе необхідність шляху до мрії і став особистістю, а не часткою безіменного натовпу. О. Олесь навмисне позбавляє своїх персонажів імен, не виокремлюючи з юрби когось конкретно. Вона (юрба) це також персонаж. Тож автору важливо показати взаємовідносини між одним героєм і масою людей, які навіть власної думки не мають. Їх репліки так і будуються — основна безлика маса слідує за більшістю, або за сильнішими [Див. 61, с. 197]. Натовп, який представлений як засліплений, лінивий і побіжний, може жити тільки у темряві лісу, адже його увага спрямована тільки на звичайне існування, а не на розвиток і досягнення мрій. Тільки той, хто знаходить свій шлях до Казки і прагне довести до неї інших, може зберегти свою індивідуальність і знайти своє місце в цьому світі. Образи Дівчини та

Головного героя виконують роль символів, що вказують шлях до Казки – бути відкритим до нового та вірити в свої сили, і показують, що досягнення ідеалів можливе тільки через внутрішню готовність та віру.

В драматичному етюді «По дорозі в Казку» відображається відношення між ватажком та юрбою, яке можна схематизувати. Незважаючи на сподівання і бажання, Казка-мрія є недосяжною і фатально не може здійснитися в реальному житті. У творі відображається вічне уявлення людства про трагічність конфлікту між рушійними силами, які направлені на реалізацію мрії керманича та безнадійного безумства та зневіри, яке мучить натовп. Сюжет і принцип розвитку дії будуються на основі динаміки асоціативних значень різних типів висловлювань, що створює символічне бачення світу. Описуючи драматичний етюд «По дорозі в Казку» О. Олесь комбінує неіндивідуалізовані голоси з юрби з висловлюваннями декількох персонажів, що ситуативно пов'язані з героями. Головний герой-поводир («Він») відображає динаміку свого стану, виражаючи безсилля, впевненість у своїх здібностях та зневіру. Висловлювання персонажів, хоча й не пов'язані безпосередньо з адресатами, відображають тенденційні гасла, які підсилюють настрій сцени. У розв'язці герой відчуває відчай від усвідомлення того, що натовп повернувся назад, незважаючи на його зусилля. Багато повторів висловів натовпу створюють враження, що мова йде про хор, який неспівзвучно заперечує слова героя. Юрба виступає як символічний образ, що супроводжується сміхом, який з часом перетворюється на регіт. Регіт натовпу стає реакцією на зневіру героя, який зрештою відмовляється від своєї ролі керманича. Сміх, який супроводжується мовчанням, є важливою ознакою драматургії твору. В ремарках згадується 18 разів, що герой мовчить!!! Це часто означає розриви в мовленні героя і його оточення, що може вказувати на несподівані повороти внутрішньої дії та нові ракурси бачення. Від 2-ї картини мовчання стає все більш помітним, часто вказуючи на протиріччя здогадки у роздвоєній свідомості героя. Автор позбавив п'єсу конкретної прив'язки до часу і місця. Це робить її універсальною і

актуальною для будь-якого часу і країни. Ця п'єса є філософським роздумом про пошук людством ідеалів, про те, що ми шукаємо в житті та про наші сподівання та мрії. Однак існує думка, що О. Олесь все ж таки завуалював час і місце твору. М. Неврлий вважає, що письменник описує наслідки революції в 1905 р.. А з приводу самої Казки, науковець вважає, що поет уособлював у цьому творення нової світлої і чесної держави, а Хлопчик, що зустрічає в кінці молодого героя символізує молоде покоління, яке покликане зруйнувати прогнившу систему і створити свою – новітню [Див. 31, с. 104].

В своєму творі О. Олесь активно використовує символічні образи, такі як «сонце» та «ранок», щоб наголосити на магічному і казковому характері світу Казки та його привабливості. Таким чином, текст пропонує читачеві зануритися у світ казкових персонажів та подій і відчуті всю їхню красу і чарівність. Герой має пророцьку місію, спрямовану в майбутнє, де очікується земний рай, що є типовим елементом утопії. Автор за допомогою натяків та символіки передає ідею про те, що існує світ, де люди можуть мати крила: «Невже він з Казки? Чому тоді він крил не має? У Казці всі крилаті» [33, с. 22]. Досягнення ідеального місця, де все єднається і де панує щастя, вимагає від людини жертв та віддачі. Автор через символіку крилатих людей (янголів), жертв та вічного щастя передає ідею про те, що ідеальний світ може бути досягнутий, але це вимагає пожертвувань та відданості. Світ Казки є ідеальним та недосяжним для звичайних людей. Проте, «Він» (головний герой твору), крізь багато перешкод та жертв, докладає зусиль, щоб дістатись до цього світу та змінити своє життя на краще. Автор показує, що існуючий світ не є ідеальним та потребує змін. В цілому, автор показує, що пошуки ідеального світу, де все буде ідеально і щасливо, можуть бути марними та безглуздими, і що людина повинна самотійно працювати над своїм щастям і задоволенням: «Ти був найдужчий від усіх. Ти не боявся ні грому, ні вітрів, і блискавки безсило падали, б'ючись об мідь грудей твоїх нелюдських. Я більш нічого не скажу» [33, с. 36].

IV РОЗДІЛ. СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОГО ІСНУВАННЯ В СИМВОЛІСТСЬКІЙ ВИСТАВІ

4.1. Сценічні інтерпретації драматичного етюду О. Олеся «По дорозі в Казку»

Сценічна доля драматичного етюду Олександра Олеся «По дорозі в Казку» доволі складна та незвична, як ми вже наголошували у другому розділі роботи, його перша постановка мала б відбутися ще в 1910 р. на сцені театру М. Садовського, але тоді все зупинилося на авторському читанні перед трупю театру. Театр повернувся до твору О. Олеся вже у 1921 р. (як зазначає М. Неврлий [див. 31, с. 106]), але, звісно, вже без участі самого автора. Втім, з номеру газети «Нова Рада» за 16.11.1918 р. можна дізнатися, що Державний драматичний театр готує до вистави «По дорозі в Казку» [Див.17]). Тож, або виставу готували декілька років, відкладаючи через різні причини, або відомості, які надає М. Неврлий не зовсім вірні. До останньої версії ми приходимо і через те, що у здобутках відомого українського театального художника М. Бурачика значиться оформлення вистави «По дорозі в казку» для Першого українського державного театру імені Т. Шевченка у 1918 р.

На жаль, знайти більше відомостей чи цей твір на українській сцені ставився при житті автора та до часів незалежності України не вдалося. Серед причин такого стану речей можна вказати на суспільно-політичну позицію О. Олеся, що не в'язалася з пануючим режимом та те, що український театр дуже швидко промайнув символістські пошуки і поринув далі – в авангард та інші течії.

У творчому доробку сучасного українського театру нам відомо про декілька постановок за цим твором О. Олеся¹⁶: Дніпровський драматичний

¹⁶ Окрім залучених до нашого дослідження вистав ми знаємо про наявність й інших звернень до твору О. Олеся «По дорозі в казку», наприклад, містерія «У темряві» театру «Гармидер» Волинського національного університету ім. Лесі Українки, що був зіграний у рамках фестивалю «Студіналія-2009», але не має в доступі відео вистави чи рецензій. Також є цікава радіо-вистава, що доступна у форматі аудіокниги (реж.

молодіжний театр «Вірино», режисер В. Петренко, м. Дніпро, 1996 р. та 2017 р.; Молодіжний експериментальний театр аматорів «Мета», режисер З. Грегорійчук, м. Львів, 2013 р. та дипломна робота студентки кафедри режисури драматичного театру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Г. Серебряннікової, м. Харків, 2018 р. Розглянемо ці сценічні інтерпретації у хронологічному порядку звертаючи особливу увагу на режисерське рішення головного персонажа твору, що не має імені, а лише звертання до третьої особи однини чоловічого роду – Він. Необхідно зауважити, що усі розглянуті вистави належать до учбових або аматорських, при аналізі ми спиралися на відео спектаклів, що доступні в Інтернеті, рецензії на вистави, а також інтерв'ю, що були проведені з режисеркою Г. Серебрянніковою, акторкою А. Глушак, що зіграла роль Дівчини у вищезгаданій виставі, а також бесід з режисером В. Петренко. Зазначимо, що усі режисери в той чи інший спосіб вносять зміни в драматичний етюд О. Олеся – додаючи інші тексти чи вилучаючи основний, змінюючи персонажів чи вводячи нових. Рівень інтерпретаційних змін залежить від обраного способу сценічного існування (у пластичній виставі Г. Серебряннікової лишається зовсім мало текстів О. Олеся) та можливостей трупи (образ маленького хлопчика змінений на дорослу або маленьку дівчинку).

Н. Пронькова), оскільки нас цікавить саме сценічне втілення та акторська виразність, то ми не брали її до розгляду.

Порівняльна таблиця основних компонентів сценічних інтерпретацій
за драматичним етюдом О. Олеся «По дорозі в казку»

	Вистава на базі ХНУМ ім.І.П. Котляревського Харків	Дніпропетровський молодіжний театр «Вірино!» Дніпро	Молодіжний Експериментаторський Театр Аматорів «Мета» Львів
Головний герой	Мрійливий. Спокійний. Цілеспрямований. Якщо вирішив йти, то до кінця.	Зрілий, цілком впевнений у собі, зухвалий. Без вагань підє на жертву.	Безтурботний на початку, готовий до жертвності по мірі розвитку образу.
Юрба	Чітко злагоджений ансамбль. Додані два персонажа: «дівчина» і «ватажок».	Справжні дикуни. Різкі, як у слові, так і в пластиці.	Актори ведуть себе, як однорідна маса. Включаються тільки тоді, коли йде їхній текст.
Костюм та грим	Одяг з мішковини. Головний герой вирізняється костюмом. Грим має скандинавські мотиви,	Однакові костюми у всіх акторів (чорні і дуже зливаються з кулісами), однаковий грим.	Повсякденний одяг. Грим відсутній. Головний герой перевдягається у біле вбрання з нашитими маками.
Художнє оформлення	Дерево з канатів. Світло, вибудовано таким чином, щоб вся юрба виглядала, як «безлика маса». Музичне оформлення має єдиний характер і свою особливу історію.	Пуста сцена. Декілька теплих ліхтарів. Під час дороги, сцена заливається різними яскравими кольорами, що супроводжується димом. В кінці світло поступово гасне. Еклектичний добір музики, що містить як фольклорні так і класичні твори.	Пара дерев з тканини. Позаду сцени стоїть два ліхтаря, які постійно змінюють колір. Музичне оформлення відбувається через створення музики акторами, використання укр..н.п. «Вербовая дощечка» у якості лейтмотиву подорожі у Казку.
Дорога	Важкий пластичний епізод довжиною понад 10 хвилин.	Пластичне рішення. Коротка зв'язка на 2-3 хвилини	Вихід з приміщення через глядацьку залу в супроводі голосного скандування віршів.

4.1.1. «По дорозі в...» театр «Вірино», м. Дніпро, реж.

В. Петренко

У вистави Дніпровського театру цікава історія. Перший раз В. Петренко звертається до твору О. Олеся у буремні 90-ті роки, коли символізм пошуку Казки для української держави був як ніколи зрозумілий. Історико-соціальний попит на цей сюжет був дуже високий і режисер це зрозумів, але професійні театри не вбачали у драматичному етюді той сценічний потенціал. Можемо лише припустити, що саме те, що приваблювало аматорські трупи й відштовхувало професійні – невеличкий розмір твору. Згадаймо, що навіть Л. Курбас використав не один, а одразу три драматичні етюди О. Олеся для створення повноцінної вистави. Друге звернення В. Петренка до цього твору відбулося у 12.01. 2017 р. через обурення режисера історією з перепохованням праху визначного українського поета та письменника. Ми мали змогу ознайомитися саме з варіантом сценічного буття 2017 р. (але як нам стало відомо з бесід з В. Петренко, цей варіант майже не відрізнявся від прем'єри 1996 р.), коли відбувся показ на творчому вечорі присвяченому пам'яті О. Олеся. Як розповідає режисер, перепоховання поета «змусило українське суспільство згадати про те, що в нас є такий чудовий поет і драматург Олександр Олесь, ми знову звернулися до його творчості» [39]. Дивлячись на фото та відео вистави, поринаєш у атмосферу тривожності та розпачу, бо усе художнє рішення створено у чорному кольорі, навіть головний персонаж у цьому не вирізняється з того натовпу, що його оточує. Тож з самого початку зрозуміло, що марно шукати надії та сподіватися на краще.

У виставі Дніпровського драматичного молодіжного театру «Вірино», головний герой – «Він» виглядає зрілим і цілком впевненим у собі, можна навіть сказати, що він досить зухвало поводить себе вже з першої появи на сцені (див. додаток 2). У ньому відсутні поетичність та мрійливість, що притаманна початковим сторінкам твору О. Олеся, адже герой – співець, він грає на сопілці (наче той Орфей) і мало дивиться під ноги (як зазначає

Дівчина). Різко відповідає юрбі і виникає враження, що він злиться на неї, його нетерпимість або навіть зверхність може привести до самотійного пошуку кращої долі. Однак через декілька хвилин він змінює своє рішення – гуманізм одержує верх, забігає на сцену і говорить, що любить їх і поведе до «Казки». У такій поведінці є виправдання, адже Він – чоловік свого «племені» і нічим не відрізняється, це дикунство в ньому присутнє на початку і саме дорога до Казки його остаточно змінює. Дніпровський Він має мету і без вагань піде на жертву, а головна ціль – дійти. Режисер В. Петренко одягає на головного героя корону і ставить задачу перед акторами, які грають юрбу, восхваляти його. «Він» явно гордиться собою і думає, що уособлює собою месію, який посланий врятувати цих людей. Як тільки з'являється сумнів, юрба починає сміятися з нього, на що «Він» голосно кричить: «Хто смів сміятись?». «Він» голосно починає кричати на них, провокуючи, а потім спокійно стає і говорить, що плаче. Після чого юрба скаженіє, обирає нового ватажка, а головного героя вбиває, закидаючи шматками картону.

Юрба поводить, як справжні дикуни. Навіть у пластиці помічається психофізика мавп, які періодично ходять на двох ногах, але все частіше ходять «рачки». Дуже різкі, як у слові, так і в пластиці, часто лунають гучні крики і таке враження, що актори з опорного звучання спеціально переходять на форсоване горлове звучання. Необхідно відзначити, що юрба у цій виставі існує як один організм – синхронність рухів, які підкріплюються синхронністю продекламованих реплік, костюми у всіх акторів, як ми вже зазначали вище, чорні і частково зливаються із задником сцени та кулісами. Дещо дивно, що й головний герой зовнішньо ніяк не виділяється серед натовпу, тобто він плоть від плоті цієї юрби, навіть думки і поривання не можуть його піднести над ними. Гримом слугують різні чорні криві полоси на обличчі. Що означає даний символ, складно зрозуміти, можливо, це просто позначення дикунів, які розмальовують своє обличчя, щоб мати якісь певні особливості і якості характеру, наприклад: гострі лінії – холерик, плавні – меланхолік. Але, на наш погляд, щоб цей символ яскравіше

зіграв, треба було позбавити головного героя малюнків на обличчі, щоб він хоч якось виділявся з юрби. Відмова від ліній на обличчі головного героя символізувала б супротив сталій системі.

Якщо брати до уваги світло, то переважну частину всієї вистави працює лише декілька теплих ліхтарів, які створюють атмосферу напівтемряви. Вона дійсно нагадує темні хаші до яких ледь-ледь пробивається світло. Після того, як головний герой переконує юрбу слідувати за ним до «Казки», він зриває зі стелі якесь полотно, де яскраво світять білі теплі ліхтарі, ніби демонструючи, що «сонце» справді існує, але до нього треба дійти. І вони вирушають у дорогу. Під час дороги сцена заливається різними яскравими кольорами, що супроводжується димом. А після, коли у головного героя виникають сумніви щодо того, чи «Казка» справді існує, світло починає гаснути і гаснути. Певно режисер хотів за допомогою світла відобразити слова О. Олеся «Ти засвітив його, а сам безсило погасаєш» [33, с. 36]. У виставі активно використовується пластика, але вона не є надважливим засобом виразності, наприклад, дорога в «Казку» зображується через пластичне рішення – синхронні, чіткі, різкі рухи в супроводженні гучного музичного супроводу.

Значний вклад у сприйняття вистави вносить музичне оформлення, що само по собі доволі еклектичне, адже складається з фрагментів творів різних за стилістикою. Наприклад, у сцені дороги використовується головна тема з номеру «Танок рицарів» з балету С. Прокоф'єва «Ромео та Джульєтта», що деякою мірою іде у розріз з видом дикунів та їх пошуками дороги до омріяної країни. А в іншому епізоді, де головного героя «коронують» вінком із маків, квіткою, яка символізує смерть в українських традиційних віруваннях, звучать фольклорні мотиви з горловим співом, а «дикуни» синхронно вклоняються своєму вожаку. «Він» рішуче одягає свою «корону» і цим також дає глядачу зрозуміти ймовірний фінал твору. Замість хлопчика з казки, що мав би символізувати юне покоління, яке може жити в іншому світі, тут ми бачимо дівчину у білій довгій сукні та віночку, що як

янгол приходить до головного героя, коли він на порозі смерті і веде за собою у Казку.

Загалом вистава виконана в традиційному (класичному) виді – це «розмовний» театр, символічність образів подано досить прямолінійно, але необхідно зауважити, що режисерські рішення цілком зрозумілі пересічному глядачу, на що вказує реакція публіки в залі¹⁷.

4.1.2. «По дорозі в Казку» театр «МЕТА», м. Львів, реж.

З. Грегорійчук

Львівський аматорський театр «МЕТА» існує з 70-х р. ХХ ст. і має свою історію та традиції, його вистави не претендують на високу художню якість виконання, але показові в даному випадку у дискурсі «традиційних» уявлень і режисерських рішень щодо реалізації символістської драми. Ми аналізували прем'єрну виставу, що відбулася 27.06.2017 р. та мала відгуки у пресі.

В цій виставі режисерка З. Грегорійчук для втілення символістського твору О. Олеся обрала принцип «позначення», актори одягнені в повсякденний одяг, що з одного боку можна зрозуміти як умисне уникнення акцентування місця дії та часу (як це і є у драматичному етюді автора), але ж таке «осучаснення» дещо відволікає глядача і не дає змоги зануритися в атмосферу твору. На початку вистави «Він» досить символічно вдягнутий у білу футболку, а коли говорить, що поведе народ до Казки, то вдягає білий светр з нашитими пелюстками маку, що напевно символізує його жертвовність. Що стосується інших зовнішніх елементів, то грим у виставі відсутній, зачіски у всіх повсякденні та різні, у «юрби» немає ознак, що це один народ. Але при всьому тому вони одноманітно рухаються і грають ніби для себе (дуже часто розмовляють спиною до зали і це здається

¹⁷Подивитися виставу можна за посиланням:

<https://www.youtube.com/watch?v=LEzGm3IMaB4>

режисерською задачею), а не для зовнішнього глядача, ніби театр «занурення», що деякою мірою містить риси імерсивного театру.

Актор, що грає головну роль у спектаклі «По дорозі у Казку» в Молодіжному експериментальному театрі аматорів «Мета» - кремезний чоловік, який дуже виділяється на фоні «юрби», тож коли «Він» говорить, що найслабший від усіх – складно повірити у цю театральну умовність (див. додаток 2). Виглядає безтурботливим хлопцем, у якого все гаразд, на гострі слова юрби відповідає з усмішкою на обличчі. Постійно веде діалог чи то монолог спиною до глядача, але відпрацьовуючи все до партнерів. «Він» намагався прямо кожному зазирнути в очі. Люди ведуть себе як однорідна маса – включаються тільки тоді, коли йде їхній текст. Розподіл реплік ніби дотримується принципу черговості, один і той же персонаж може підтримувати головного героя, а через декілька хвилин вже не вірити жодному його слову. Чи то не вистачало акторів у трупі, чи був дійсно задум показати людей різного віку, сказати важко, це не до кінця нам зрозуміло. У акторів відбувається імітація віри того, що трапляється на сцені. Кожен співіснує з собою при цьому доволі часто юрба говорить слова окремих персонажів хором. Складно сказати, чому обраний такий прийом. Можливо для того, щоб створити потужніший ефект, ці акцентовані фрази повинні голосно і чітко прозвучати.

Тут багато факторів художнього оформлення, та чи всі вони доречні. Декорація складається з пари дерев, які зроблені з тканини і прикріплені до підлоги і стелі. Позаду сцени стоїть два ліхтаря, які постійно змінюють колір (зелений, синій, червоний). При чому ліхтарі спрямовані в глядацьку залу, тому маємо здогадку, що при яскравому освітленні, вони сліпили глядачів. Музичне оформлення через фонограму відсутнє, актори самі творять голосами звуковий (музичний, пісенний) фон через голосіння та шумові ефекти, що символізують звуки лісу, крики птахів, бурмотіння, свист, вистукування ногами по підлозі і деколи в барабани. Українська народна пісня «Вербовая дощечка» слугує ніби лейтмотивом Казки, але вона звучить

в різних місцях вистави інколи недоречно, адже входить у протиріччя з принципом неозначеності місця дії. Для позначення лісу кожен актор з юрби тримає гілку з якогось дерева. Можливо, це символізує те, що кожен обирає собі місце в цьому житті (лісі), свій куточок і привласнює його лише собі. Наприкінці вистави, коли приходить час вбивати головного героя, режисерка буквально сприйняла слово «привиди» і дала у руки акторів тотемні божества, які дуже лякають головного героя, при цьому створюється враження, що це не юрба винна у його смерті, а сам ліс встає проти того, хто зміг наблизитися до його кордонів. Замість хлопчика з Казки ми бачимо на сцені дівчинку у вишиванці, що збирає по сцені макові пелюстки, які відвалились від костюма героя.

Юрба, як і головний герой, більшу частину вистави проводять в хаотичному русі (тут треба зауважити, що розмір сцени замалий для їх рухів і фактично актори весь час рухаються по колу, хоча і намагаються від того відходити), тож пластика присутня майже весь час, але не має якогось змістовного навантаження. Вона радше сприймається як елемент, що мав би долати статику і додавати динаміки сценографії. Коли хтось з юрби має казати слова – він часто виходить на аванс сцену. Слова сильно розігруються і граються занадто виразно. Одна з акторок пластично відрізняється від натовпу, бо її рухи схожі на брейк-данс, такий аж занадто модерновий спосіб існування сильно відволікає і викликає запитання. Шлях до «Казки» вирішується простим виходом через глядацьку залу в супроводі голосного скандування віршів Б.-І. Антонича. «Образ Казки – усе те, що манить і тривожить людські уми, спонукає до руху уперед. Лише головний герой бачить, що Казка існує, а «сліпий» натовп повертає у ліс. І причина того в середині кожного з юрби» [І. Литвинець. Виставу «По дорозі в Казку» презентували у ЛДУФК].

Враження від вистави доволі неоднозначне, тут наче й присутні елементи символізму у сценічній реалізації, режисерських рішеннях, але аматорське виконання робить образи дещо плоскими та награними¹⁸.

4.1.3. «По дорозі в Казку» студ. театр ХНУМ ім. І.П. Котляревського, реж. Г. Серебрянікова

На режисерській версії драматичного етюд О. Олеса «По дорозі в Казку» Г. Серебрянікової ми зупинимось більш детально та розглянемо її у контексті символізму. «Так як я шукала якийсь матеріал, який мені було б зручно адаптувати під пластичне виконання, символізм як найкраще підходив мені. І я, звичайно, звернулась до Олександра Олеса» [43, с. 2] (див. додаток 3). Режисерка досить сильно змінила першоджерело – вистава пластична, тобто майже немає тексту, що був написаний О. Олесем, а у «юрби» з'явився Ватажок, який постає антигероєм.

Вистава створювалася у навчальному процесі, тож вибір акторів був зумовлений можливостями курсу з яким працювала режисерка. Як вона зазначала, при відборі акторського складу ключову увагу звертали на пластику, а не лише на драматичні можливості студентів. Тому інколи, як наголошує режисерка, доводилося жертвувати гарними акторами, які недостатньо добре рухалися і навпаки. Таким чином створювалася особлива команда, до якої було складно потрапити і легко втратити роль за недостатню кваліфікованість. У різних версіях вистави (І склад – 2 курс ХНУМ ім. І.П. Котляревського, м. Харків, 2017 р., II склад – 2 курс ХНУМ ім. І.П. Котляревського, м. Харків, 2018 р., III склад – мішаний, м. Краків, Польща, 2019 р.), герої виходили кардинально не схожими на попередніх. Режисерка відштовхувалася саме від акторів, а не від конкретного образу, який вона намалювала і хотіла б бачити.

Важливим завданням, щодо вирішення образу головного героя, було показати різні сторони його особистості і надати глядачу можливість самому сформувати власну точку зору, а не нав'язувати якесь рішення. Режисерка скоріше бачила його очима «ватажка» (хтось незрозумілий, вискочка), «дівчини» (герой-месія), «юрби» (неоднозначне відношення, дивлячись, як

https://www.youtube.com/watch?v=HD_K1Wwaz-4

сам актор вибудує свою лінію ставлення). У виставі на базі ХНУМ імені І. П. Котляревського, актор, який грає головну роль¹⁹ дуже мрійливий. Не стоїть на землі, а літає десь у хмарах, що проявляється і пластично, і драматично. «Він» дійсно боїться натовпу і «найслабший від усіх», дуже спокійно намагається переконати юрбу у своїх цілях і мріях. «Він» не ображається на юрбу, коли його принижують і навіть б'ють, бо розуміє, що вони не винні, це життя зробило їх такими. «Він» не проявляє зухвалість і нікому не намагається щось довести, просто впевнений, що так правильно(див. додаток 2).

Актори персонажа «юрба» - це чітко злагоджений ансамбль. Кожен персонаж – це частинка великого механізму. У виставі всі актори нагадують «розумного арлекіна» Леся Курбаса. Вони чітко знають і виконують свої задачі. Текст вишкolenий і розподілений логічно між персонажами. У кожного є вихідна історія, якої вони тримаються. Режисерка, для більшої виразності й змістовності, додала двох персонажів: «дівчину» і «ватажка». Ватажок – це уособлення найсильнішого в юрбі. Його всі бояться і поважають. І живуть за його законом і порядком. Дівчина ж показує, так би мовити, «місточок» між юрбою і головним героєм. В цій версії вона більше переконує юрбу слідувати за хлопцем. Це вона підтримує його, коли «Він» безсило падає, вона неначе підіймає його і тягне на своїх плечах. Вся юрба вбрана в мішковину і підперезана канатами. У дівчат у волоссі вплетені червоні стрічки, така ніби своєрідна нотка українського. Щодо головного героя – «Він» відрізняється костюмом від інших – не має мішковини, не має канатів, лише штани простого крою та широка футболка. Грим має скандинавські мотиви, щось на кшталт вікінгів. У всієї юрби більше червоного кольору, у хлопця ж – білий (колір чи то чистоти, чи то смерті). По центру, в глибині сцени, стоїть дерево з канатів. На нього може залазити тільки головний герой. Режисерка хотіла показати, що тільки він здатен

¹⁹ Богдан Жигалко – актор головної ролі виставі «По дорозі в Казку» студ. театр ХНУМ ім. І.П. Котляревського, реж. Г. Серебрянікова.

дивитися в небо тоді як інші ж не підіймають очей з підлоги. Загалом сцена має достатньо багато місця і дає змогу вільно рухатися. Світло, зі слів режисерки, було вибудовано таким чином, щоб вся юрба виглядала, як «безлика маса». Музичне оформлення має єдиний характер і свою особливу історію, якусь інтимну і таємничу. Воно витримане в авангардній стилістиці, що деякою мірою сперечається з символістською стилістикою першоджерела, але дуже добре «працює» на збереження містичної атмосфери повз час і простор. У виставі режисерка використовує багато символів (дерево, яблуко, канати, оберіг та ін.). Хотілося б звернути увагу на канати, у різних частинах вистави вони відіграють свою оновлену роль: лабіринту, ярма, кайданів, павутиння та ін.

Спосіб існування дуже символічний – пластичний. Що дає змогу показати не тільки зовнішній, але і внутрішній стан героїв. Загалом вся вистава виконана в активному русі. Юрба, як плем'я, виконує однакові чіткі рухи. «Дорога» зображена важким пластичним шматком довжиною понад 10 хвилин. Але виконується різноманітна пластика зі складними акробатичними елементами. Зокрема хлопець і дівчина виконують різні підтримки, зображуючи, як тяжко йти, але, незважаючи на труднощі, вони підтримують одне одного²⁰.

Д. Брюханов у своїй рецензії на виставу підкреслює, що повна відмова від слів дала поштовх до сильної фізичної дії, це добре відображалось в пластиці. Загалом у кожного є своя «казка», але не всі готові до неї йти. ««По дорозі в казку» залишає після себе певну кількість думок, бо кожен, час від часу, повинен починати боротьбу за власну «казку», аби підготувати себе до непростого шляху, який чекає попереду» [6].

²⁰ Подивитися виставу можна за посиланнями:

- <https://youtu.be/0LEcMhw2bnI>; <https://youtu.be/iqzki7oPYj8>;
<https://youtu.be/MwIBxgKG3wU> ; <https://youtu.be/MHoZTVXuA8w>

Вистава Г. Серібряннікової «По дорозі в Казку» була учасником польського фестивалю «ITSelf Festival» м. Краків, Польща, 2019 р., де Анастасія Глушак (виконавиця ролі «Дівчини») отримала нагороду за «Найкращу жіночу роль». «Коли є сенс в якійсь дії, це значно цікавіше, люди тоді розуміють, навіщо ти це робиш» [13, с. 2]. Загалом вистава справила гарне враження на глядачів і журі, увійшла у «десятку» кращих вистав фестивалю. Знаковим є те, що покази у різних країнах (Україна та Польща) не були схожими один на одного. Якщо в Україні, одразу після фіналу зал наповнився бурхливими оплесками, то в Польщі навпаки – театр опанувала тиша. «Не буду приховувати, що знаючи трохи раніше про виставу за драмою Олександра Олеся, я трохи злякався. Однак «По дорозі в Казку» вийшла чи не найбільш ліричною пропозицією серед конкурсних вистав з використанням простих і розбірливих метафор» (переклад мій – Б.Ж.) [62], зазначав польський театральний критик Я. Каров.

4.2. Актор, як елемент пластичної вистави, на прикладі драматичного етюду «По дорозі в Казку» реж. Г. Серебряннікової

Актор, як елемент пластичної вистави, має важливу роль у передачі змісту та ідеї твору, він може використовувати різні засоби пластичного мистецтва, такі як: міміка, жести, танець та окремі виразні рухи, акробатичні підтримки тощо, щоб передати настрій, психологічний стан та емоції свого персонажа у конкретний момент.

Якщо говорити про актора в контексті пластичної вистави «По дорозі в Казку», то у початкових сценах використовуються енергійні та динамічні рухи, щоб показати бажання та ентузіазм героя до подорожі. «Він» робить широкі рухи, що збільшуються пропорційно зі зростанням темпу та зміни ритму, щоб створити враження прискореної подорожі. Поступово, зі збільшенням інтенсивності подорожі, актор змінює характер рухів на більш плавні та граціозні, щоб виразити чарівність та магічність казкового світу. Під кінець вистави рухи стають повільними і навіть в'ялими. Тіло героя передає втому і втрату віри в себе. Герой начебто спонукає своє тіло до дії,

але нічого не відбувається. Лише уповільнення, а згодом і повна зупинка – тіло бездиханно лежить на підлозі і не відображає жодних ознак життя (смерть героя). «Коли відбулося вбивство, я стою позаду, а попереду всі ці люди з червоними руками і я не бачу, що з ним відбувається. А коли вони розступилися, я все розумію і бачу вбивство» [13, с. 2] (див. додаток 3).

Пластичне рішення є унікальним, через те що це – універсальна мова, яка може бути зрозумілою в будь-якій частині світу. Але поєднати пластичний жест та драматургію, і зробити так аби вони не заважали, а доповнювали один одного – це не найлегше завдання. Г. Серебряннікова вирішила це подібним чином: драматична складова мала передавати сюжет і фабулу п'єси, а пластика – внутрішній, духовний стан героїв. Для більш зрозумілішого прочитання Г. Серебряннікова додала персонажа «Ватажка», який уособлював собою панування над «юрбою». Він був залучений, щоб підкреслити недолугість маси, якою можна керувати через страх. В тексті є слова неозначених персонажів, тому для «ватажка» були обрані дуже різкі слова, що завжди суперечили ідеям головного героя: «Ватажок готовий вбити, аби не робити так, як хтось скаже» [43, с. 2].

Також був більш яскраво виражений персонаж «дівчина», яка була розкрита режисеркою для підкреслення конфліктності, що передавалося, як в словесному сенсі, так і в пластиці. Виокремлення персонажу «дівчина» з юрби дуже важливе, щоб показати, що «Він» не зійшов з розуму, а дійсно прагне дійти до світлої мети. Акторка, яка грала роль «дівчини» у цій виставі, виконувала дуже складні акробатичні елементи. Її постійно підкидали і майже не давали дістатися землі. Таким чином режисерка хотіла показати внутрішню боротьбу персонажа «дівчина», яка також пішла проти «системи». Але ця «система» настільки сильно укорінилася, що від неї надзвичайно важко позбутися. Персонажу «Він» легше з цим впоратися, тому що він із самого початку не був заручником цієї «системи». Отже, внутрішній світ «дівчини» переданий через неймовірно складну пластику. «Вона дуже близька до мене, і в характері, і у вчинках. Вона близька до мене

за моїм темпераментом. Коли я прочитала цей драматичний етюд, я зрозуміла свого персонажа як людину. Тому розуміння персонажа мені краще допомогло увійти в роль.» [13, с. 1].

Аби створити символістську виставу, просто пластики і слова недостатньо, тому режисерка вирішила звернутися до предметів, які б символізували дії, місце, стан персонажів (дерево, канати, оберіг, яблуко). Наприклад, «дерево» характеризує місце дії – ліс, це символ, який може осягнути тільки головний герой, у виставі він залазить на нього і дивиться на «Сонце», інші ж навіть голови не підіймають догори. Таким чином Г. Серебряннікова демонструє неспроможність «юрби» вірити і прагнути до чогось світлого. «Саме через канати мені хотілось передати картинку якоїсь павутини, в якій вони застрягли. Це павутиння, як боксерський ринг, який обмежений. І вони завжди в ньому. Вони або заплутуються, або розплутуються, але ці канати завжди на них. І поки вони їх не скинуть, поки вони не розплутають це павутиння, вони далі не підуть, вони не дійдуть до цієї Казки, до якої їх намагаються вести» [43, с. 3]. Та попри багату кількість різних символів, режисерка прибирає один із ключових, якому О. Олесь приділив достатньо уваги. Це маки – основний символ жертвності героя. В оригіналі драматичного етюду «юрба» навіть не вірить з початку, що це маки, але згодом переконується у цьому і вирішує слідувати за героєм. В даному випадку – це відбулося без маків. Дуже цікаво, як би на це відреагував О. Олесь, адже йому були не до вподоби правки своїх творів. На зміну маків режисерка використала мішечки з пофарбованим у червоне крохалем. У фінальній сцені (всі стоять обличчям до героя, а «Він» спиною до глядача) відбувається вбивство. Не через пластику, сцен-бій, а через здійснення рук до головного персонажа і різкого плескоту, який розриває мішечки і сцена заповнюється «червоним димом», тож у цій версії драматичного етюду О. Олеся ми бачимо колективну відповідальність юрби за вбивство «героя».

Висновки

Досліджуючи специфіку акторського втілення символістської драми, безпосередньо на прикладі ролі у виставі «По дорозі в Казку» О. Олесь, ми дійшли наступних висновків. Актор є чи не найголовнішим елементом у модерній виставі, оскільки може сам бути символом чогось більшого, вищого, а також може власними діями надавати символічності якомусь дійству. Тут меншу перевагу віддано акторському амплуа, а більше вербальному психологізму і виразовим засобам пластики – жесту-знаку, міміці, руху тощо. На сьогоднішній день існує чимало методів відтворення символістської драматургії. Одним із таких є пластика, саме через неї актор може передати внутрішній стан персонажа, якого він грає. У реальному житті люди б так не поводитися, але до цього ніхто із режисерів, які працюють у символічному напрямку, і не прагне. Навпаки, вони шукають жест чи то міміку, які б могли якомога точніше передати той посил, який постає у «надзадванні» твору.

Коли триває розбір будь-якої вистави, що режисер, що актор повинні розібратися з персонажем і збагнути всі його вчинки. Для цього дуже важливо зануритися у світоглядні засади персонажа, його думки, вподобання, риси характеру. Але часто митці віддають більшу перевагу слову і таким чином ховаються за ним, а не ведуть основну лінію. Ми вважаємо, що у роботі з символістською виставою, внутрішньому стану героя треба приділяти увагу вдвічі більше ніж у класичних виставах. Тільки через повний змістовний аналіз, можна віднайти саме влучний жест, який буде характеризувати персонажа і покаже його задуми та вчинки. Це дуже важливо, бо зазвичай слова і дії людей відрізняються, а символізм показує саме синтез цих двох речей.

Письменник О. Олесь, драматичний етюд якого ми взяли у дослідження, дуже майстерно метафорично переніс події з реального узагальненого життя у світ темряви, де існує, нехай далеко, але Казка. При чому О. Олесь не наділяє персонажів тільки однією рисою, вони

багатогранні, звісно не без вад і слабкостей. Наприклад, юрба – це узагальнений образ, але якщо правильно розподілити слова між акторами, ми зможемо побачити окремих персонажів із власною життєвою долею, характером і т.д. Не дарма М. Грушевський називає поета «майстром півтонів».

Аналізуючи період, коли був написаний драматичний етюд, можна знайти чимало схожих робіт західноєвропейських драматургів. Зарубіжні п'єси так чи інакше вплинули на О. Олеся і його мотив написати «По дорозі в Казку». Однак, якщо інші приклади («Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Сліпі» М. Метерлінка, «Бранд» Г. Ібсена та ін.) мають конкретних героїв з іменами і якоюсь передісторією, герої О. Олеся мають абстрактні образи за якими можна побачити багатьох. Тобто кожен читач зможе побачити себе у цьому творі. Тому із впевненістю можна сказати, що О. Олесь подарував українській культурі твір не схожий на своїх попередників.

Драматичний етюд «По дорозі в Казку» посідає важливе місце в культурній спадщині України, зокрема в драматургічному напрямку. Символізм виражений через драматичну дію дуже важливий, бо рідко використовується письменниками. Він передає внутрішній світ героїв, не тільки їхні вчинки та дії, але й їх прагнення та мрії. Тільки за допомогою символізму твір набуває духовних якостей і рис. Через усім зрозумілі знаки і символи, ми бачимо цілу історію. При чому для кожного вона своя, і кожен вбачає її, спираючись на свій досвід і свої пізнання світу. О. Олесеві вдалося створити не просто історію, а цілий світ, інший світ, який існує в паралельному всесвіті, наповнивши його своїми правилами, рисами, ознаками, своєю атмосферністю. Але якщо проаналізувати ситуацію, можна зрозуміти, що ці всесвіти трапляються у повсякденному житті. Вічна тема стосунків «героя і маси», де першому завжди доводиться відстоювати свою точку зору, шляхом тяжких випробувань, і, на жаль, як і за романтичною традицією – герой має бути мертвим, щоб натовп щось зрозумів з його дій або слів, але у даному творі О. Олеся навіть смерть героя не стає для юрби

показовою, не дає їй надію на порятунок. Бо не всі можуть і мають знайти власний шлях до омріяної Казки, а лише ті, хто готовий заради цього жертвувати найважливішим.

Дуже знаковим є те, що автор не показує нам саму Казку, адже вона також для кожного своя. І дійти до неї можна тільки тоді, коли ти сам будеш цього прагнути. У творі казка не відкривається юрбі, бо вони сліпо йшли за хлопцем, не уявляючи того місця, раю, утопії. Коли у людини немає свого я, їй складно уявити, що може існувати ще щось окрім того середовища, в якому вона звикла жити. Їй стає некомфортно перед чимось новим і вона готова на все, аби повернутися до цього стану стагнації.

Загалом автор навмисне позбавляє твір місця і часу дії, бо тема актуальна в будь-якому відрізку простору. Тому що в нашому повсякденні, рідко, але можна зустріти головного персонажа твору, трохи частіше трапляється персонаж «Дівчини», які розуміють, що щось не так і їм потрібен поштовх до дій. Але найбільше серед нас людей, які відносяться до категорії «юрба» – плывуть за течією і нічого не хочуть змінювати.

Дуже зацікавив той факт, що вистав за драматичним етюдом «По дорозі в Казку» О. Олеся на великій сцені не було знайдено. В основному це аматорські або студентські роботи. Виникало багато питань з приводу цього. З'явилося декілька теорій.

Нам відомо, що символічний театр існував недовго. І драми, які були написані під такий театр, не сильно прижилися. Можливо сучасні режисери не хочуть працювати з символізмом, тому що він пропонує метод позначення, пластику і т.д. Але сучасний театр навпаки прямує до пластичного жесту і все більше відмовляється від слів.

Можливо драматичний етюд не розглядається, як продукт на великій сцені через малий обсяг. Навіть Лесь Курбас, працюючи над цим матеріалом додає ще 2 етюди для більшої змістовності вистави. Одна із теорій, чому твір О. Олеся оминають державні театри, але звертаються до нього аматори – мала кількість персонажів. Загальна маса – це юрба, яка не пропонує точної

кількості, тому з цим матеріалом можна працювати недобираючи конкретні типажі.

Аналізуючи постановки сучасних режисерів звертаємо увагу на те, що прослідковується рух до значної інтерпретації тексту твору – зміни персонажів, додавання персонажів і навіть доповнення сюжетних колізій. Виникає питання чому? І як би на це відреагував О. Олесь, адже відомо, що він дуже боляче реагував на те, коли в його віршах змінювали бодай слово. Він не вважав себе великим письменником, але ж наполягав на достовірному відображенні його творчості, хоча й символізм не закликає до сталої форми, а завжди прагне до змін. Таким чином, можна констатувати, що символістська драма надає режисерам значні можливості сценічної реалізації творів через розширення тлумачень-інтерпретацій семантичного поля образного навантаження. Саме це створює умови для зацікавлення нових поколінь творами, що не втратили своєї актуальності, хоча й були написані століття тому.

Список використаних джерел

1. Акулова Н.Ю. Мотив пошуку «іншої країни» в драмах Гергарта Гауптмана «Затоплений дзвін» Олександра Олеся «По дорозі в Казку»: дві версії антиутопії. *Science and Education a New Dimension: Philology*, I(2), Issue: 11, Nov. 2013. Р. 7-11. Режим доступу: https://seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/02/seanewdim_philology_i2_issue_11.pdf#page=7 (дата звернення 17.04.23).
2. Антонович Д.В. Триста років українського театру 1619-1919. Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272 с.
3. Блашків О. Ліризм як визначальна ознака авторського світобачення (на матеріалі драм Олександра Олеся та В.Б. Сйтса). *Волинь філологічна: текст і контекст*, 2008. Том 6. В 2 ч., Ч.2, С. 23-32. Режим доступу: <http://volyntext.vnu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/116> (дата звернення 17.04.23).
4. Бондарук Л. Роль символу в структурі символістського наративу (на матеріалі творів Марселя Пруста і Моріса Метерлінка): дис.. д-ра філол. наук : 10.01.06 : Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2020. 404 с.
5. Бойко О.С. Танець-театр у сучасному європейському музично-хореографічному мистецтві. *Альманах Культура і сучасність. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 2. С. 46-49.
6. Брюханов Д. «По дорозі в казку» – щастя поруч, варто лише руку простягнути! // Сайт ХНУМ ім. І.П. Котляревського. 2019. 17 грудня. Режим доступу: [Студентські вистави | Харківський національний університет мистецтв \(num.kharkiv.ua\)](http://stud.kharkiv.ua) (дата звернення 14.05.23).
7. Василько В.С. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 407 с.
8. Веселовська Г.І. Український театральний авангард : монографія. Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ: Фенікс, 2010. 365 с.

9. Власенко В., Садівничий В., Ткаченко О. Панорама Олесьознавчих праць. *Вісник Сумського державного університету. Серія Філологія*. 2008. №2. С.24-42.
10. Вороний М. Театр і драма : зб. критич. ст. з обсягу театр. мистецтва і драм. літ. Київ: Волосожар, 1913. 166 с.
11. Галич О.А. Олександр Олесь у щоденникових записках Олеся Гончара. *Слово і час*. 2005. № 7. С.14-23
12. Ганжа Т. Символістська поетика драматургії М. Метерлінка і Лесі Українки : магістр. роб. за спец. 035.01 Філологія (укр..мова та літ.-ра). Київ, 2020. 61 с.
13. Глушак А. Інтерв'ю від 30.03.2023. Інтерв'ю брав Б. Жигалко. Дніпро. 2023. Архів автора. 5 с.
14. Гончарук В. А. Жанрово-стильові домінанти міфотворчості Олександра Олеся. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2015. № 16. С.22-24.
15. Гринишина М. Синтетичний театр. Київ :Фенікс, 2019. 416 с.
16. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть: Реалізм. Дискурс / ІПСМ НАМ України. К.: Фенікс, 2013. 344 с.
17. Державний драматичний театр. Нова рада. №215 за 16.11.1918 р. Режим доступу: <https://libraria.ua/issues/921/44774/?PageNumber=1&ArticleId=1688328&Search=%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%B9%20%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80> (дата звернення 09.05.23).
18. Дерида Ж. Письмо та відмінність /пер. з фр. В. Шовкун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 602 с.
19. Єрмакова Н.П. Березільська культура: історія, досвід : монографія. Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ: Фенікс, 2012. 509 с.
20. Завалій Л. П. Світоглядні засади поезій Олександра Олеся. *Вісник Сумського державного університету. Серія Філологія*. 2008. №2. С.66-69.

Режим доступу : <https://tractatus.sumdu.edu.ua/Arhiv/2008-2/11.pdf> (дата звернення 17.04.23).

21. Історія української літератури ХХ століття. У 2-х кн.. Кн. 1. : Перша половина ХХ ст../ За ред..В. Дончика. Кн. 1, Київ : Либідь, 1998. 464 с.
22. Камінчук О. Неоромантик, символіст чи романтик? (Естетичні тенденції творчості Олеся). *Дивослово*. 2004. № 12. С. 46-49.
23. Клековкін О.Ю. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ: Видавництво «Фенікс», 2017. — 800 с.
24. Лисенко Н. Емігрантські ювілеї О. Олеся. *Слово і час*. 2009. № 1. С. 16-
25. Лисенко Н. Невідомі автобіографічні записи О. Олеся. *Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія* / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ: ПЦ «Фоліант», 2009. Т. 4. С. 136 – 149.
26. Лисенко Н. Творчі матеріали та листування О. Олеся в його еміграційному архіві. *Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія*. / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ, 2007. Т. 3. С. 95-159
27. Литвинець І. Виставу «По дорозі в Казку» презентували у ЛДУФК. Режим доступу: <https://www.ldufk.edu.ua/index.php/id-2017/articles/vistavu-po-dorozi-v-kazku-prezentuvali-u-ldufk-86822.html> (дата звернення 09.05.2023)
28. Моклиця М. В. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
29. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії. *Сучасність*. 1993. № 4. С. 94-106.
30. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

31. Неврлий М. Олександр Олесь: Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1994. 173 с.
32. Олесь О. Автобіографічний лист. *Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія* / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ: ПЦ «Фоліант», 2009. Т. 4. С. 150 – 192.
33. Олесь О. По дорозі в Казку. Прага: Knihtiskárna aks. spol. «Záduha», 1939. 40 с.
34. Онацький Є. Українська Мала Енциклопедія. У 16 кн.. Кн. 10: Літери Ол-Пер. Буенос-Айрес, 1962. 128 с.
35. Осьмак Н. Образи – символи музичних інструментів, як засіб художньої трансформації архетипу пісні у поезії Олександра Олеся та Грицька Чупринки *Вісник СумДУ. Серія «Філологія»*. 2008. № 2. С.147-151. Режим доступу: <https://tractatus.sumdu.edu.ua/Arhiv/2008-2/26.pdf> (дата звернення 17.04.23).
36. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі :Монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
37. Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2006, 640 с.
38. Пархомик Р.Я. Драматургія Олександра Олеся. Питання модернізації: автореф. дис...канд. філол. наук: 10.01.02 . Львівський ун-т ім. І.Я. Франка. Львів, 1993. 16 с.
39. Петренко В. У рамках програми Бориса Філатова «Культурна столиця» в Дніпрі відбувся вечір пам'яті видатного поета Олександра Олеся. Режим доступу: <https://dniprorada.gov.ua/uk/articles/item/12862/2017-01-13-09-12-57> (дата звернення 09.05.2023)
40. П'єнтас Г., Бойко О.. Метафоричність поезій Олександра Олеся. *Соціально-гуманітарний вісник*. 2019. №25. 260 с.
41. Райська Л. Метафоричність поезії Олександра Олеся. *Українська мова і література в школі*. 1991, № 4. С.60-61. Режим доступу: <http://erpub.chnpu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/4984/1/%D0%9C%D0>

[%B5%D1%82%D0%B0%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C%20%D0%BF%D0%BE%D0%B5%D0%B7%D1%96%D1%97%20%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B0%20%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D1%81%D1%8F.pdf](#) (дата звернення : 17.04.23).

42. Семененко Л. М. Сатира Олександра Олеся в контексті сьогодення. *Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі* : [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 28–29 вересня 2017 р.) / [гол. ред. О. П. Новик]. Бердянськ, 2017. С.116-118.
43. Серебряннікова Г. Інтерв'ю від 28.03.2023. Інтерв'ю брав Б. Жигалко. Дніпро. 2023. Архів автора. 9 с.
44. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд / перек. з англ. К. Назар. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2003. 272 с.
45. Хасапетова М.С. Ернст Кассіерер про символічну природу людини: бакалавр. роб. за спец. 033 Філософія. Київ, 2001. 37 с.
46. Хороб С. Лірико-інтимна драматургія Олександра Олеся в сценічній інтерпретації «Молодого театру» Леся Курбаса: типологія літературного і мистецького символізму. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*.2011. № 2(14). С. 126-141.
47. Хороб С. На літературних теренах : дослідження, статті, рецензії / Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2006. 410 с.
48. Хороб С.І. Театральність поетичної драматургії Олександра Олеся *Султанівські читання*. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах. Зб. ст.. / редкол. : І.В.Козлик й ін.. Івано-Франківськ : Симфонія форте. Вип. 3. 2014. С. 214-225.
49. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX- початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) : монографія. Івано-Франківськ : Плай, 2002. 413 с.

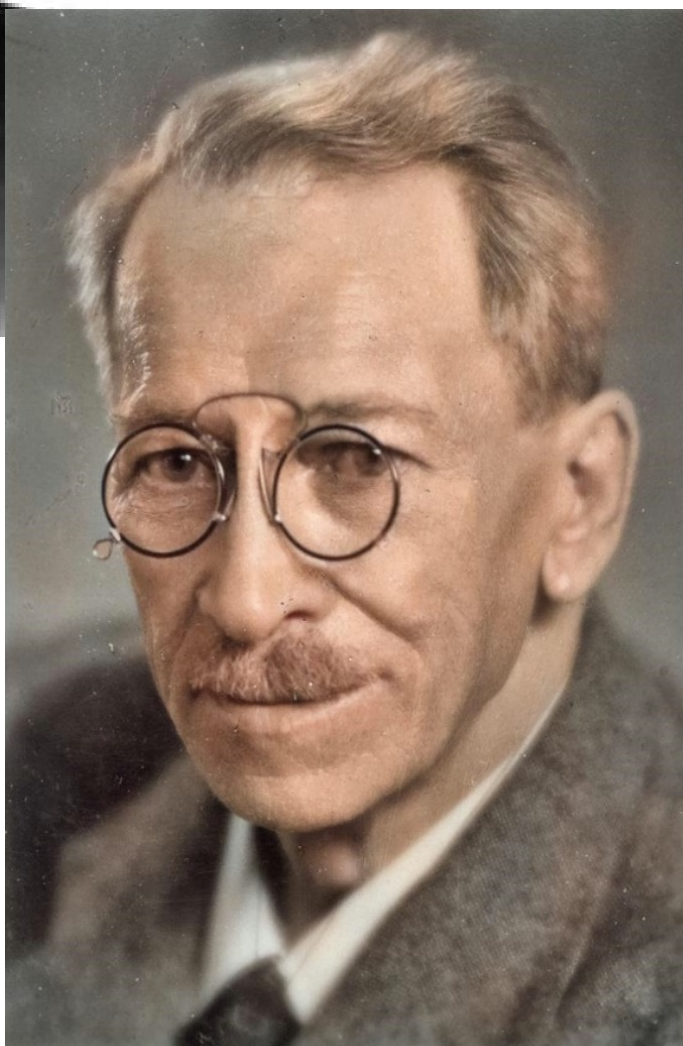
50. Хороб С.І. Український драматургічно-театральний символізм у контексті вибору між Сходом і Заходом . Режим доступу: <http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4620/1/SUV%202%20-%20si%C3%B3dme.pdf> (дата звернення 17.04.23).
51. Цуркан І. Олександр Олесь як медіум між європейським та українським символізмом. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2016. № 8. С. 107-113
52. Цуркан І. Символістські контексти національної ідентичності у творчості Олександра Олеся. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2018. № 11. С. 61-66.
53. Цуркан І.М. Малярські імпресії у творчості Олександра Олеся та європейських символістів. *Вісник ХНУ імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія»*, Вип..76. 2019. С. 107-112.
54. Цуркан І. М. Музичні імпресії у творчості Олександра Олеся та європейських символістів. *Вісник Черкаського університету. Серія : Філологічні науки*. 2016. Вип. 1(2). С. 72-81. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuF_2016_1\(2\)_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuF_2016_1(2)_13) (дата звернення 17.04.23).
55. Червінська О. В. Аргументи форми: монографія. Чернівці: Чернівець.нац. ун-т, 2015. 384 с.
56. Чернова І. В. Від первісного до синтезованого синкретизму: синтез мистецтв у творчості Олександра Олеся. *Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки*. 2001. № 1. С. 134–139
57. Чернова І. Жанрово-стильові домінанти творчості Олександра Олеся. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2013. Вип. 1. С. 211-215.
58. Чичерін О. «Треба бачити і розуміти серцем...» (літературознавчі студії) / упоряд., та ін.. Я. Кравця. Львів:ЛНУ ім. Івана Франка, 2018. 400 с.
59. Шашко А.М. Жанр літературної казки у творчості Олександра Олеся. *Вісник Сумського державного університету. Серія Філологія*. 2008. №2. С.

- 200-205. Режим доступу: <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/9750> (дата звернення 17.04.23).
60. Школа Г.М. Лінгвокультурологічний аспект міфонімів (на матеріалі творів Олександра Олеся). *Вісник СумДУ. Серія «Філологія»*. 2008. № 2. С.191-194. Режим доступу: <https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/9744/1/31FD5629d01.pdf> (дата звернення 17.04.23).
61. Школа В.Н. Проблема «Герой і маса» у творчості Олександра Олеся і Якова мамонтова (на прикладі п'єс «По дорозі в Казку» та «Коли народ визволяється») *Вісник СумДУ. Серія «Філологія»*. 2008. № 2. С.194-200. Режим доступу: <https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/9747/1/8D20B9D7d01.pdf> (дата звернення 17.04.23).
62. Karow J. Piosenka jest dobra na wszystko? W głębi ciemnego lasu. Krakow // Сайт фестивалю ITSELF Festival. 2019. 03-08 жовтня. Режим доступу: <https://festiwal.at.edu.pl/piosenka-jest-dobra-na-wszystko/> (дата звернення 17.04.23).
63. Köhler H. Symbolist Theater. Balakian A. The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1974. P. 413-424.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Портрети О. Олеся
та видання книжок
«По дорозі в Казку»



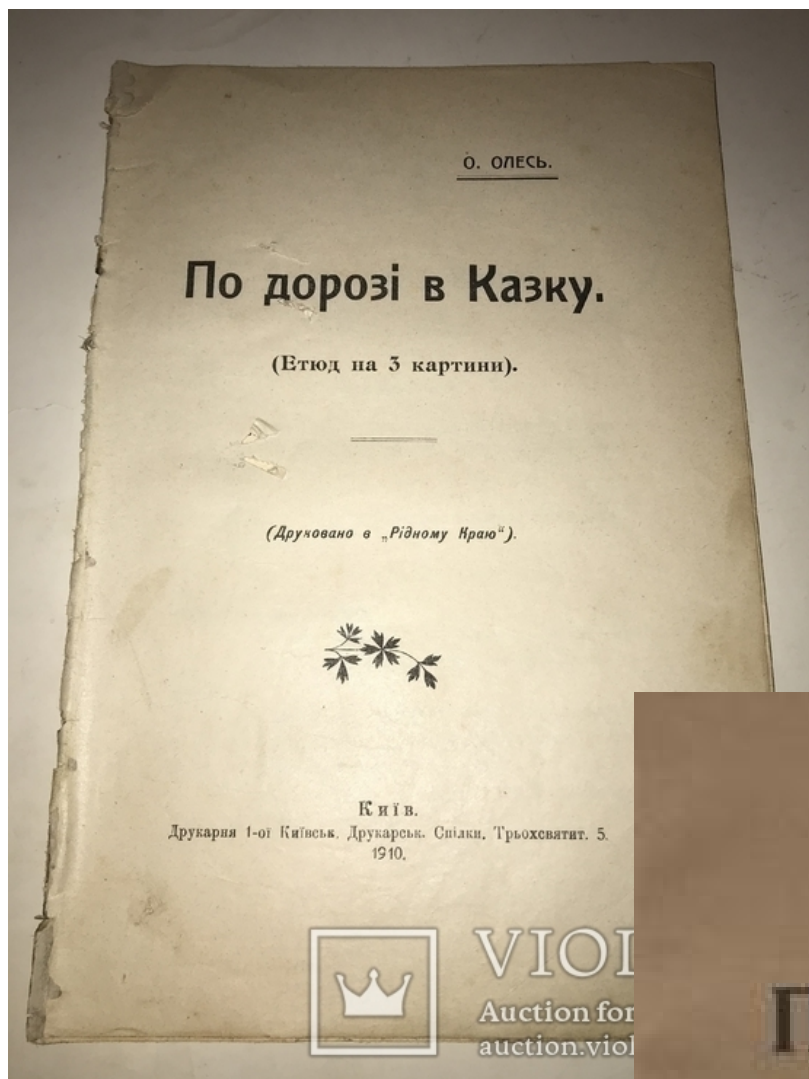


Фото з вистав за мотивами «По дорозі в Казку» О. Олеся

Фото з вистави «По дорозі в Казку». Реж. Г. Серебряннікова

Фотограф: Марія Філоненко





Фото з польського фестивалю





КУЛЬТУРА

Искусство

ХАРЬКОВЧАНЕ НАШЛИ ПУТЬ НА ФЕСТИВАЛЕ, ПОХОЖЕМ НА ШТОРМ

Студенты Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского впервые стали участниками международного International Theatre Schools Festival (ITSELF) в Польше. И вернулись они не с пустыми руками — награду за лучшую женскую роль первого плана привезла третьекурсница Анастасия Глуценко.



Уже традиционным для польской столицы стало то, что в эти октябрьские дни, раз в два года, в Театральной академии имени Александра Зельмеровича в Варшаве встречаются представители крупнейших театров мира. Это международный фестиваль ITSELF собирает друзей — в этом году в двадцатый раз с момента основания.

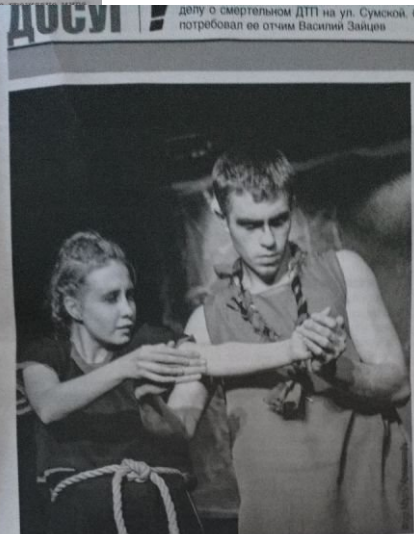
Куда мы попали

ITSELF организован Театральной академией, пользуется поддержкой городских властей и Министерства культуры и национальной культуры. Президент Республики Польша является почетным покровителем фестиваля, а Национальный театр — его организатором. — Этот фестиваль похож на штурм, который расклина-

ет нашу лодку. Мы ждем его, но когда он уходит, остается молчание, — эти слова были написаны в 2009 году Беатой Щучинской, нынешним канцлером Театральной академии имени Александра Зельмеровича в Варшаве. Для коллег этого международного форума он стал своего рода индикатором процессов, происходящих в мире театра.

Как год от года меняется в нем роль художника, какие темы волнуют сегодня людей искусства, театральную молодежь — все это становится очевидным на подобных встречах.

— Мы пытаемся доказать на практике, — отмечает профессор Владимир Рашник, — что искусство не должно знать границ, а художники — это не просто ре-



Новая «дорога в Казку»

Еще работая над постановкой своей дипломной работы — спектаклем «По дорожкам в Казку» по Александру Олеся — студентка режиссерского отделения театрального факультета Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского Анна Горбунова (Серебряникова) участвовала в фестивале в Варшаве. Тогда и зародилась идея поехать на ITSELF. Казалось, что ряд возникших организационных трудностей этого сделать не позволит. Но Анна, к тому моменту уже окончившая университет, показала себя настоящим творческим лидером: собрав группу студентов, принимавших участие в ее работах, она за июль и август создала новую версию спектакля.

В новый состав вошли третьекурсница Анастасия Глуценко, Владимир Довгий, София Калининченко и Давид Шеферштейн (мастерская заслуженного артиста Украины Анатолия Лобанова), а также студенты четвертого курса Никита Петросья, Александр Шлехун, Андрей Подкожас и Татьяна Шамякова (мастерская заслу-

женного деятеля искусства Украины Леонида Садовского). К харьковчанам присоединилась Мирослава Тичак, обучающаяся в Одесской театральной школе, где режиссер спектакля сейчас преподает. Функции помощника режиссера взяла на себя студент магистратуры, театровед Демид Вроханов. Он же занимался обеспечением света и звука в спектакле.

Таким образом, постановка стала совместным проектом двух театральных учебных заведений. В конце сентября ее показали в Одессе — это и было пробным камнем перед поездкой в Польшу.

Что говорят поляки

Анализируя показанный на фестивале украинский спектакль, польский театровед Ян Каров обратил внимание на лаконичный и минималистичный сценарий, на простоту и ясность выразительных режиссерских метафор.

— Воздушных костюмов, способствующих динамичному движению, нескольких прочных шнуров, эффективного освещения и небольшого количества дыма было достаточно,

чтобы создать целый мир, который наполнил небольшую сцену театра Каменница (частный драматический театр в Варшаве. — Прим. ред.), — писал автор фестивального обзора.

Говоря о некоем племенном Юрье, которое пытается найти выход из лесных чащоб, он акцентирует внимание на слаженности действий воплотившей его актерской группы, функционирующей как единый целостный организм. Вместе с тем, по мнению критика, молодым артистам удавалось проводить и индивидуальную линию каждой роли, что наделяло уникальным характером каждого исполнителя.

Ян Каров также отмечал, насколько сильно впечатление произвела на аудиторию эта история о мучительном поиске Пути, о любви, о вере.

— Вероятно, в сказочном спектакле трудно найти что-то более ценное, чем иллюзия, которая позволяет убедить зрителя в реальности мира, созданного на сцене, — сказал театровед.

В поисках ArtIgentum

Анна Серебряникова выступила на варшавском фестивале вполне довольная.

— Больше всего мне хотелось потренировать зрителя в этой атмосфере, в действии спектакля. Именно поэтому на 80% спектакль — это пластика. Мне хотелось, чтобы зритель сопереживал тому, что видит. И судя по реакции зала, у нас это получилось, — призналась режиссер.

Первые радости, первые успехи в профессии... Для режиссера и молодых актеров поездка на фестиваль так и осталась бы лишь ярким воспоминанием. Но воплощая на сцене драму о поиске Пути, они почувствовали духовное единство и нежелание расставаться. Так и возникла мысль о создании собственной «сказки» — творческого объединения. Общественная фамилия режиссера, его решили назвать ArtIgentum. Смогут ли оно выжить, учитывая, что актеры и режиссер находятся в разных городах? Кто знает... Хочется верить в себя и свое дело. Ведь выйти из «лес» можно, лишь светом — всегда рядом.

Ирина Долганова

Спектакли

Театр музыкальной комедии
ул. Благочиницкая, 22, тел. (057) 712-49-59, сайт: mkt.ua
26 октября, 11.00 — «Золушка», музыкальная сказка, 17.00 — «Жюль в Америке», романсы
— Ал.
27 октября, 17.00 — концерт классической музыки в зале им. «Мастера»
27 октября, 17.00 — концерт классической музыки в зале им. «Мастера», 18.30 — Балет «Сказка и сон» Глинка, балет
1 ноября, 18.30 — «Лабиринт»
Театр им. Шевченко
ул. Сумская, 9, тел. (057) 705-13-66, info@shevchenko.com.ua
26 октября, 18.00 — «Пуга», патристическая комедия, балет
— Ал.

1 ноября, 18.30 — «Облавы»
ул. Сумская, 25, тел. (057) 705-70-43, (057) 700-40-42, yabod.com.ua
26 октября, 17.00 — концерт классической музыки в зале им. «Мастера»
27 октября, 17.00 — концерт классической музыки в зале им. «Мастера», 18.30 — Балет «Сказка и сон» Глинка, балет
1 ноября, 18.30 — «Лабиринт»
Театр им. Пушкина
ул. Чернышевская, 11, тел. (057) 717-48-37 (кассы), 706-13-81, pushkin.com.ua
26 октября, 18.30 — «Наталья», балет
1 ноября, 18.00 — «Война и мир», трагикомедия, балет
27 октября, 12.00 — «Патристическая комедия», балет
— Ал.

27 октября, 18.00 — «Noises Off, або Шум за сценою», комедия, балетная опера
29 октября, 18.00 — «Танго», трагикомедия, балетная опера
30 октября, 18.00 — «Панно у трамваї», трагикомедия, балетная опера
31 октября, 18.00 — «Мина Мазайло», комедия, которая была запрещена более полувека, спектакль, балетная опера
1 ноября, 18.00 — «Война и мир», трагикомедия, балетная опера
27 октября, 12.00 — «Патристическая комедия», балет
— Ал.

СЕТЫ «ВЕЧЕРНИЙ ХАРЬКОВ» — VESCHERNIYKHARKOV.UA

Пенсия Длинныйчулок», спектакль
28 октября, 10.30 — «Приключения в стране волшебных прав», спектакль
29 октября, 10.30 — «Как жила в Васильеве женщина», спектакль
30 октября, 10.30 — «Кот против лизоводы», спектакль
31 октября, 10.30 — «Весе-

27 октября, 11.00, 13.00 — «Кошкин дом», музыкальное представление, для дошкольного возраста
28 октября, 10.00, 12.00 — «Стойкий оловянный солдатик», удивительная история, для дошкольного и младшего школьного возраста, премьера
29 октября, 10.00, 12.30 — «Шелкунчик», сказка-феерия,

18.00 — «Декамерон», фарс в стиле юнесско-карнавала, для взрослых
Театр 19
ул. Мангера, 3 (Дом актера), тел. (057) 706-31-31 (кассы), (057) 762-66-10, (050) 632-03-64, theatre19.com.ua
28 октября, 19.00 — «Наша работа» групповое собеседова-

Фото з вистави «По дорозі в..». Реж. В. Петренко

Фото у вільному доступі







Фото з вистави «По дорозі в Казку». Реж. З. Грегорійчук

Фото у вільному доступі

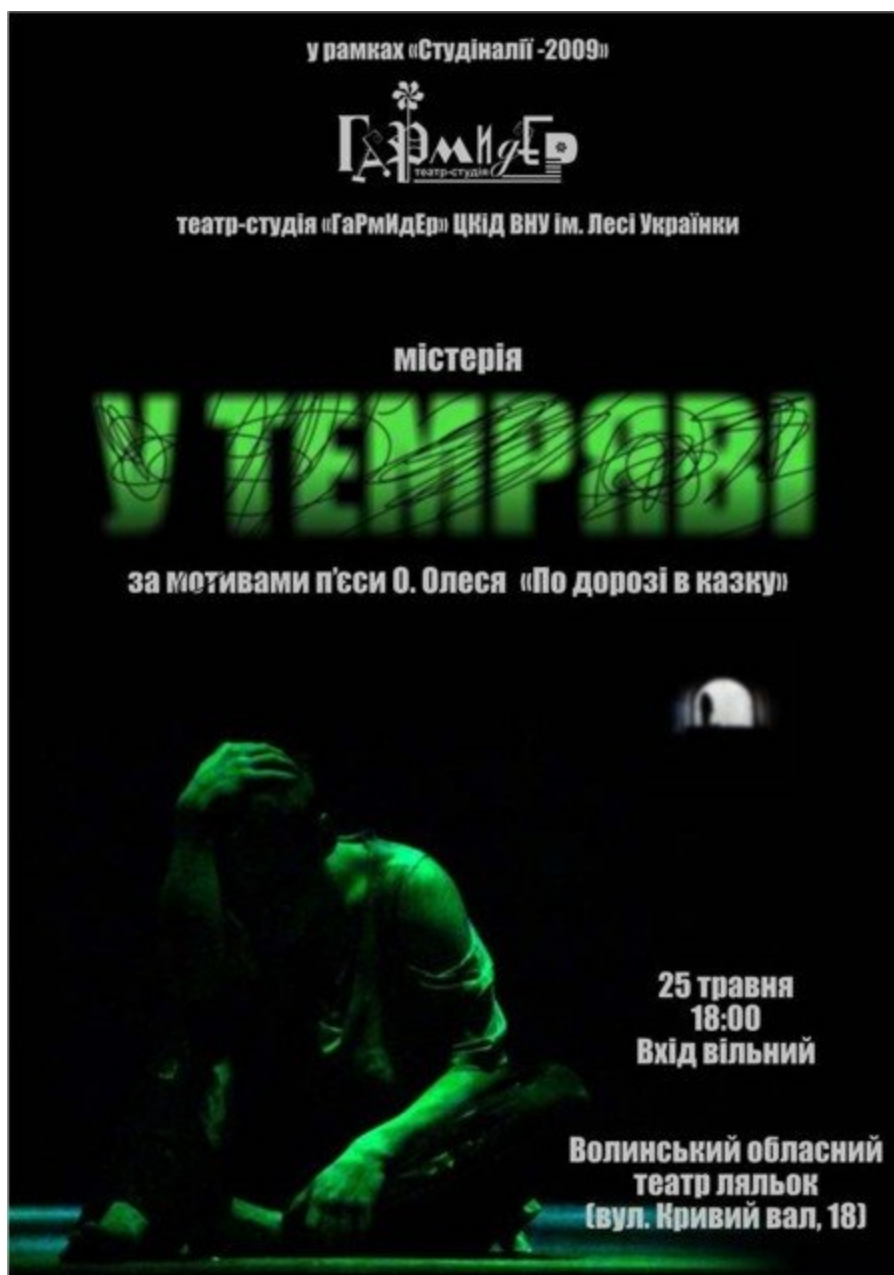






Афіші вистав за мотивами драматичного етюд «По дорозі в Казку»





Афіші вистав за мотивами драматичного етюд «По дорозі в Казку»

Інтерв'ю з режисеркою та акторкою вистави «По дорозі в Казку»

- **Тобто, це навіть дуже круто, що через пластичні жести можна розмовляти не тільки українською мовою, а польською і будь якою іншою.**

- Так, тому можна показувати у будь якому куточку світу.

- **Розкажіть, будь ласка, які задачі, як для режисера Ви поставили в роботі над виставою? Чи все вдалося виконати, а якщо ні, то чому?**

- Я не могла поставити суто пластичну виставу. Дуже складним, було для мене, поєднати саме драматичну частину, в якій був текст, і пластичну частину так, щоб вони не виходили одне з іншого. Це була моя найскладніша точка, до якої нам потрібно було дійти. Звичайно, не все виходило, деś були моменти, коли все таки пластика переважала над драматичністю, в якихось моментах драматичність переважала над пластикою. Дійти ось до цього симбіозу драматичності і пластики було достатньо важко. Я не вважаю, що ми впоралися на всі сто відсотків. Звичайно, нема кордонів і нема відчуття того, що ми все виконали досконало.

- **Я Вас зрозумів. А яке найголовніше надзавдання Ви поставили для себе?**

- Отже, я додала одного персонажа, точніше більш його розкрила, саме персонаж «дівчини». Це було зроблено для того, щоб трішки додати пластичної лексики, конфліктності у пластиці. Коли мені не вистачало конфліктності, саме у пластичній частині, щодо драматургії, там було все зрозуміло. А для того, щоб більше розкрити взаємодію між персонажами, мені потрібно було саме додати цього персонажа. Олесь і ця історія «По дорозі в Казку» мені дуже сильно відгукується. Вона дуже схожа на історію Івана Франка «Мойсея». Людину, яка веде за собою народ, а в ньому сумніваються. І мені хотілося передати

зміст, який закладав Олесь. Я не хотіла додавати чогось свого туди.

- **Повертаючись до дівчини, як правильно я зрозумів, існували три сторони: хлопець, який, веде своїх людей у Казку, юрба, яка не вірить у цю Казку і дівчина, яка між ними. Вона, хоче, щоб вони пішли в Казку, але контактує із юрбою через хлопця. Такий місточок між ними.**

- Так воно і було. Вона його кохає і, звичайно, вона дуже емпатична, ось це важливо зрозуміти, вона дійсно дуже переймається за цю юрбу, хоче, щоб вони дійшли до цієї казки і жили нормально. Але так складається, що існують люди, які готові піти на вбивство заради того, щоб не зраджувати своїм віруванням. Я про ватажка зараз кажу, тобто він готовий вбити, аби не робити так, як хтось скаже, тому що в нього є свої переконання. І він зробить все, щоб тільки вони були праві.

- **В принципі, Вам це вдається. Якщо говорити за символістську виставу, Ви використовували різні символи, як через пластику, так і через якісь предмети. От, наприклад, у дівчини був оберіг? Можете про нього розповісти, що він означає?**

- Оберіг, як оберіг, тобто це просто річ. Оберіг – це такий дуже найлайтовіший, як мені здається, символ. У моїй задумці більшим символом я надавала саме символу дерева, яке було зроблене з канатів. Канатами були обвішані персонажі, які потім задіявалися у наступних сценах. Саме через канати мені хотілось передати картинку, якоїсь павутини, в якій вони застрягли. Це павутиння, як боксерський ринг, який обмежений, і вони завжди в ньому. Вони або заплутуються, або розплутуються, але ці канати завжди на них. І поки вони їх не скинуть, поки вони не розплутають це павутиння, вони далі не підуть, вони не дійдуть до цієї Казки, до якої їх намагаються вести. Це, як кайдани, які висять на персонажах. Тобто через зміст, я намагалася показати, якомога більше речей, які можуть обмежувати. І це я робила з

використанням канатів у кожній сцені по-іншому, де воно висить, як ярмо, де, як кайдани, де обмотане. Саме цей момент і використання самих канатів в моїй задумці був найсимволічніший.

- **Дуже круто, насправді їм майже вдається позбутися від цих канатів на деякий час, але ватажок одержимий ідеєю, що він зник робити все по-своєму, Він просто не сприймає того, що хтось може робити не так як Він. А якщо говорити про дерево, що воно означає? Місце, куди може залізти тільки головний герой? Наскільки пам'ятаю, інші не можуть?**

- Ну по-перше це все було у лісі. Образ дерева - це ліс, дуже банально. По-друге, дерево, як символ чогось світлого. Дуже багато сенсів можна надати саме цьому дереву, але в моєму розумінні те, то тільки головний герой, який має світлі помисли і світлі ідеї, може вище, подивитися трохи далі. Ось саме тому можливість вилазити на дерево була тільки у цього хлопця. Бо інші навіть не підіймали своїх очей, не дивились один на одного.

- **Розкажіть про костюми і грим, якщо вже говоримо про художнє оформлення вистави.**

- Було декілька варіантів: у першому - були костюми з використанням фатину, але вони були трохи важкі, а у другому - була мішковина, вона більше вписувалась. Мішковина, як і відображення чогось українського. Плюс таке трошки бачення дикарів. Ну і звичайно цей формат костюмів дозволяв вільно рухатися акторам. Також було важливим плюсом елементи червоної тканини. На разі сучасно до українського контексту. Я намагалася це все вписати в українські мотиви. Грим схожий на скандинавські мотиви. Надихнули вони мене цим, тому що в них такий характер вікінгський. Це можна було прослідкувати у ватажка і у цієї юрби.

- **Як змінювалось світло по ходу вистави, яку роль воно відігравало?**

- Світло відігравало дуже важливу роль. Мені у цьому питанні допомагав

художник зі світла Павло Кравців. Він намагався створити атмосферну обстановку. Мені здається, йому це дуже сильно вдалося з використанням саме ліхтарів, які були позаду і в якісь моменти, він вирішував освітити людей так, щоб вони були наче реально як юрба, тобто ніхто звідти не виділявся. Просто були силуети, які показували юрбу, гурт, згрупування маси, безликої маси. Ось саме в цьому моменті емоційно і зі смислом. Світло нам дуже сильно допомагало в момент вбивства. Павло Кравців зробив так, що червоне світло падає, там звичайно була фарба, але світло посилює усі ці смислові навантаження та посилює, які я вкладала у виставу, як режисер. Тому дуже важливо працювати з творчими людьми: художниками зі світла та художниками із музики, із костюмера, і всіма іншими.

- **Яку роль музика відігравала у виставі?**

- Звичайно, коли ти робиш пластику, дуже важливу роль відіграє музика. І у тебе відчуття, що дуже мало звукового, мовного супроводження. З музикою було дуже складно. Музика дуже рідкісна, я б так навіть сказала, її не так просто знайти. Треба було скачувати якісь відео, в якому мені сподобалась мелодія, її звідти діставати, потім чистити, відрізати усе лишнє, потім знаходити якусь схожу частинку, також вирізати, додавати, щось там міксувати, деś пришвидшувати, деś додавати бітів, щоб воно не було схоже на оригінал. Тому що її потрібно якось переробляти. Музика - це найскладніше у цій виставі. Я прагнула оригінальності, мені не хотілось додавати типу в українських мотивах, які ми звикли чути. І тим часом мені хотілось зробити це модерновим і щоб воно деś якісь мотиви українського і були. Тобто це дуже складно було.

- **Треба ж пройти цей важкий шлях, щоб дійсно вийшла дуже крута робота. Так і про акторів. Розкажіть про Ваш принцип підбору? Де відбирали акторів, за яким принципом це все проходило і за якими критерієм**

ви оцінювали людей, яких обрали в цю виставу?

- По-перше: для мене дуже важливим є відношення. Тобто, якщо мені, як людині і як режисеру, не дуже комфортно в роботі, за якимись критеріями, людськими якостями то я скоріш за все, не буду працювати з ними. По-друге, як режисер, звичайно, я дивлюсь на акторські та пластичні здібності. Я роблю ставку більше на пластичність. І ось така сума людських і акторських якостей була ключовим моментом у виборі і підборі акторів. Було складно, бо чимось або кимось приходилось іноді жертвувати. Але насамперед я задоволена тим, що в нас вийшло у фіналі. Дуже важливо було, щоб не тільки мені було комфортно працювати з акторами, але щоб і актором було зручно працювати з іншими акторами. Щоб кожна людина була почута і щоб кожен мав змогу зрозуміти один одного.

- **Так це дійсно дуже важливо. Як взагалі проходила робота над виставою з акторами. Які Ви ставили задачі? Чи вдалося всім акторам разом їх досягти і чи вдалося окремо комусь досягти своїх задач?**

- Складно, коли у тебе три різні збори акторів на одну виставу, деś в когось якась роль виходить краще, у когось гірше. Звичайно, це все залежить від персональних даних і персонажа, якого він буде грати. Ми не зіграємо Гамлета без Гамлета. І я намагалась максимально, якомога ближче, підібрати персонажів до акторів. Звичайно в когось воно більше інтегрувалось і було набагато ближче. Наприклад, перша версія ватажка і друга версія зовсім різні. Так само і з дівчиною, вони зовсім інші. Я працюю більше з акторами, і я намагаюсь персональні особливості знайти саме у ньому. Цей момент, здається, допомагає зробити цю виставу живою і справжньою. Тому, коли ти шукаєш це зерно в людині, а не в персонажі, одягаєш на людину, воно відчувається і бачиться зовсім по інакшому. Звичайно, в мене є уявлення

- Так-так, бачите це цікаво, тому що у творчості немає чогось правильного і неправильного. У мене звичайно, було бажання створити, не супер героя, але людину, яка може сказати: «Агов, відкрийте очі, ось так потрібно». Але бачите, у аудиторії можуть бути зовсім інші бачення щодо цього. Це дуже цікаво насправді, тому що коли ти слухаєш, ти робиш висновки, що можливо в моєму задумі трішки щось не так. Треба проаналізувати в якому моменті було це видно? Буває так, що аудиторія сприймає це крізь призму свого сприйняття життя, а буває так, що я як режисер, зробила якийсь не той посил, над яким потрібно попрацювати і, можливо, думка зміниться.

- **Це ж насправді дуже круто, коли ти плануєш показати щось одне, а люди бачать щось інше, по іншому. І взагалі, через декілька років, коли грав цю виставу, може з'явитися взагалі інший символ, як у акторів, так і у глядача.**

- Для нас, та особисто для мене, показником було це дві різних аудиторії. Це різні країни Україна та Польща. Глядач дуже різний, якщо чесно. Тобто, коли в Україні ми звикли до овацій, то поляки не так активно реагують на це, просто як звичайна вистава. У Польщі перші три хвилини після закінчення вистави була тиша, просто тиша, і ти стоїш і не розумієш, як і що робити.

- **Мені здається, вони взагалі такий народ більш стриманіший, ніж ми.**

- Так, вони мовчали, і я дивлюся на них, і ми всі отак - один на одного. Хтось хлопнув і же потім по наростаючій, вони починають апладувати. І коли вони почали виходити, я бачу ці заплакані очі. Я бачу, що вони плачуть і розумію, що ми потрапили в саме серце. Вони сприйняли цього персонажа, як месію, як героя. На нашому показі в Україні, деякі сприйняли його, як вискочку. Це певно залежить від аудиторії, або від актора, як він це зіграв, не знаю. Можливо, якби не корона вірус, можна було б повозити на

фестивалі цю виставу і точно дізнатися: чи акторська гра, чи аудиторія.

- **Дуже цікаве спостереження. Розкажіть про польський фестиваль. Як Вам вдалось туди потрапити?**

- Ми відправили заявку, і до речі, Україна вперше за двадцять років потрапила в «десятку» кращих вистав цього фестивалю. Поїхали ми від імені дитячої театральної школи міста Одеси. Це був дуже масштабний фестиваль і ми шоковані, бо брали участь такі країни: Німеччина, США, Словачія, нажалі наші сусіди. Кожна з цих країн представляла щось індивідуальне, щось особливе. От я пригадую одну виставу. Так ось, актори сиділи за столами на сцені і їли. Кожен стіл був присвячений окремому святу: Різду або Великодню наприклад. Тобто актори створювали цю атмосферу. Вони запрошували глядачів сідати за столи, і кожен з них опинявся на окремому святі.

- **Це круто! Мені нагадує це іммерсивний театр.**

- Так, це і був іммерсивний театр. Мені дуже цікаво було дивитися, як змінюються люди, як змінюється їх настрій. Це дуже цікаво з точки зору режисури, бо це викликає у глядача емоції. Ось таке сучасне мистецтво. Дуже цікаво те, що люди до цієї вистави були не знайомі, а після неї складалося враження, що знають один одного давно. Повертаючись до самого фестивалю, хочу сказати, що була сильна організація, нам дуже допомагали. Наша вистава була у класичному варіанті, якщо порівнювати з усіма роботами на фестивалі. Але те, що в нас була пластика, це дуже сильно допомогло у розумінні змісту. Увесь текст українською мовою було перекладено на англійську і польську. У нас була дівчинка з Польщі, яка мала у потрібний момент переключати текст. Вона сиділа з нами на репетиції, звіряла текст з польською та англійською мовами. Там стояв окремо телевізор.

- **Це було, як субтитри?**

- Так. Звичайно, дуже складно це зробити, бо людина не була задіяна до того. Тобто ніхто з нас цим не займався, нашою справою було перекласти все на

англійську та польську мову. Але сама реакція поляків, коли ми вже розмовляли, і люди, які брали участь у відборі, саме театрів, коли бачили відео, вони не думали, що вживу це буде виглядати зовсім по іншому. Мені всі казали, чесно, що ніхто не думав, що ця вистава буде мати таку емоційну віддачу. Всі після вистави були в шоці та захваті. А ще дуже важливо, що у журі сидів актор, який знімався в Тарантіно, він знімався у фільмі з Ді-Капріо «Одного разу в Голівуді», тобто там журі було дуже-дуже сильне.

- **Як відбувалися самі репетиції, вдома в Україні, до цього фестивалю?**

- У нас вийшло десь два тижні. Ми орендували залу у швейному цеху. Чесно, два тижні, на таку роботу, дуже мало, але ми з цим впоралися. Потім ми поїхали в Одесу, до школи, в якій я працювала. Ми зробили тренувальний передпоказ. Він був вдалим. Дуже класно, що ми мали змогу відпрацювати на нормальній сцені, зі світлом, із глядачами. Н виставі були не тільки діти зі школи, які там навчаються, але були інші і режисери, і педагоги, які там потім додали ще чогось свого, поспілкувавшись з акторами, зі мною. Це, звичайно, було дуже нам корисно. Паралельно підготовлялися нові костюми. І ось, через місяць, ми вже були у Польщі на фестивалі.

- **Я Вас зрозумів, дуже круто. Філософське питання: Чи вважаєте Ви, це гарним кроком у Вашій режисерській професії?**

- Це перша моя повноцінна вистава, але ось така доля в неї склалася. Якби не карантин, якби не коронавірус, то в нас мало бути ще два міжнародних фестивалі. Але на жаль, не так сталося, як гадалося. Звичайно, ця робота познайомила мене з дуже багатьма класними людьми і акторами. Я духовно виросла, зрозуміла, куди хочу рухатися, і що обрала правильний шлях. Фестиваль, це просто, як точка, яка підкріплює мої відчуття, про те, що я роблю є правильним і мені це подобається. Те що я бачу, як це бачу, як відчуваю, я можу спокійно транслювати це, не боячись

того, що мене хтось не зрозуміє. Бо буває таке, що мистецтво дуже важко зрозуміти. У тебе будуть свої фанати або не буде їх, але у тому вигляді, як я це бачу, багатьом людям це відгукується, і вони це розуміють. Для мене це дуже важливо. Фестиваль став показником того, що я на вірному шляху.

- **Так, я Вас розумію, це також дуже круто. Ви кажете, що не вдалося, через коронавірус продовжити їздити на міжнародні конкурси, і взагалі показувати виставу. Чи плануєте Ви, коли поліпшаться умови в Україні відновлювати показ вистави?**

- На мою думку, треба вчитися вчасно закінчувати. Ця вистава, дуже багатьом щось дала: і мені, і акторам. І на

цьому потрібно завершити, переступити і піти далі робити щось нове. Звичайно, нові роботи будуть.

- **Пластичні?**

- Так. Мені це подобається, я вже в цьому відчуваю себе. Мені подобається ставити зі змістом та смислами. Я не покидаю режисуру, я не покидаю хореографію, вона зі мною, ще все буде попереду. Але наразі з «По дорозі в Казку» це крапка. Фестиваль, це була крапка.

- **Я Вас зрозумів. Можна поставити також логічну крапку у нашій розмові. Мені здається, що я дуже багато чого підкреслив для себе з приводу і вистави, і самого матеріалу. Дякую.**

**ІНТЕРВ'Ю З АКТРИСОЮ ВИСТАВИ
«ПО ДОРОЗІ В КАЗКУ»
АНАСТАСІЄЮ ГЛУЩАК**

- **Доброго вечора! Хочу поспілкуватися з приводу вистави «По дорозі в Казку». Розкажіть, будь ласка, з самого початку, як відбувався кастинг у цю виставу? Чи сподівалися Ви, що зіграєте головну роль?**
- До нас прийшла режисерка, Аня Серебренникова, і сказала, що хоче поставити пластичну виставу з нашим курсом. Аня влаштувала нам кастинг. Всі бажаючи, хто хотів, прийшли взяти участь. Спочатку вона нам задала рухи на координацію, а потім показала танцювальну зв'язку. Все було цікаво, Аня залишилася задоволена і сказала, що ми їй підходимо.
- **Добре, розкажіть, як Ви познайомились зі своїм персонажем? Вона протилежна Вам за характером чи навпаки дуже близька до Вас?**
- Вона дуже близька до мене, і в характері, і у вчинках, близька до мене за моїм темпераментом. Коли я прочитала цю виставу, вона була зрозуміла мені, як людина, і мені легко було увійти в роль.
- **Я Вас зрозумів. Як відбувалися репетиції? Це був для Вас новий досвід проведення репетицій, чи Ви вже були знайомі з таким принципом? Що для Вас було нового чи знайомого?**
- Пластична вистава - це для мене вперше. Але я займаюся танцями шість років, і тому для мене пластичні рухи були легкі. А з нового - це були нові тренінги, які ми не проходили до цього. Було цікаво, що у виставі з партнером, саме через пластику, не кажучи нічого, необхідно відчутти один одного.
- **Як відбувався конект в колективі? Важко було притертися один до одного?**
- Якщо брати перший випадок, коли ми ставили на курсі, то мені було важко, тому що я відчувала, якщо чесно, велику заздрість зі сторони дівчат. Було складно, бо це переносилося потім на роботу і

просто на спілкуванні. Аня, можливо, це відчула і вона мене направляла на роботу і підтримувала, щоб я не звертала уваги і не боялася. Вона сказала: «Був кастинг, я тебе вибрала зі всіх, тому що ти там краще впоралась. Ти підходиш на цю роль». Що стосується мого партнера на курсі, то з ним в мене проблем ніяких не було.

- **Хто брав верх у цій роботі, танцівниця чи акторка? Чому більше приділяли увагу? Як вдавалося балансувати між цими двома аспектами?**
- Напевно, верх брав мій внутрішній стан актора. Я не пішла далі розвиватися в танцях, тому що мені не вистачає через танець показати те, що я відчуваю та що хочу донести. А от словом, це прямо моє. І тому я думаю, що був головний актор в мені.
- **Чи є у Вас улюблений момент у виставі? Чому він улюблений? Що він для Вас означає?**
- У мене не один, в мене два таких моменти. В одній із сцен, коли мене ватажок (по виставі мій чоловік) притиснув до себе, показуючи через пластику інтимність. Він розуміє, що я вже з іншим думками і серцем. І я розриваюся між двома: своїм вже сталим життям, плем'ям, чоловіком і чимось новим, світлим і неосяжним, але далеким. І не розумію, що робити. Другий момент, це коли відбулося вбивство, мого коханого, з ким я пішла та прийняла його вибір. Я стою по заду, а по переді всі ці люди з червоними руками і я не бачу, що з ним відбувається. А коли вони розступилися, я все зрозуміла і побачила, побачила вбивство свого чоловіка. В один момент, не справедливо, відібрали у мене, моє рідне, близьке, сенс мого життя.
- **А от були якісь дуже важкі сцени, з якими не вдавалося впоратися? Як Ви з ними впорались? Чи впорались з ними взагалі?**
- Для мене було складно на початку наших репетицій: з головним партнером та з іншим чоловіком вести діалог, підібрати влучні слова, передати правильну емоцію від одного актора до іншого, через

різноманітні почуття донести до глядача зрозумілі речі. Звісно, розібратися у цьому допомагав мені мій партнер та режисер.

- **Зараз буде трішки провокативне питання, але постарайтеся відповісти чесно. Знаю, що у Вас було декілька партнерів. Чи важко було перелаштуватися і працювати з іншою людиною. Чи виникали труднощі?**
- Звісно, були деякі труднощі. Перший партнер – це мій однокласник. Мені було простіше з ним, бо ми одного віку і розуміли краще один одного. Другий партнер - трішечки старший і відразу не відбулося партнерського контакту, навіть спочатку не було людського контакту в житті. Але потім ми репетирували дуже багато, кожен день, та згодом, поступово почали прислухатися один до одного.
- **Чи були якісь несподівані ситуації на сцені?**
- Був один такий випадок. Ми перед поїздом у Польщу їздили виступити до Одеси, щоб зіграти на глядача, перед фестивалем. Провірити, як глядач буде реагувати на виставу, додати собі впевненості. Фінальна сцена, сльози, крик, істерика, я бігаю. Лежить мій партнер, скрючився. Я не навмисно, в процесі трюків, боляче його вдарила, по хворому місці. Тут в кінці, коли його за планом мусять вбити, а вже все зробила сама. Ми звісно викрутилися, але згодом було дуже смішно.
- **Чи були такі моменти, протягом всієї роботи над Казкою, що Вам хотілося кинути все і піти? Якщо так, то як Ви з цим впоралися?**
- Звісно були. Інколи не все виходило, і мені здавалося, що я не тягну. В мене, взагалі така звичка, якщо в мене щось не виходить, я починаю злитися. Але через невеликий час, я заспокоювалась, аналізувала і проговорювала ситуацію з Анею. Вирішували проблему і починали рухатися далі. Ще мені не подобалося, коли виникали конфлікти між акторами. Це впливало на роботу, адже ми повинні були працювати, як один злагоджений механізм. Всі наші підтримки залежали

один від одного. Ми повинні були довіряти один одному.

- **Розкажи про роботу з режисеркою, який у неї був підхід? Як з нею працювалося?**
- У мене була повна довіра та повага до Ані. Я не знаю, як вона це робила, але вона знайшла підхід до кожного. Компетентно розповідала і ставила задачі. Вона ставила важкі підтримки, але вони були одночасно складні і зрозумілі. Вже коли ми вирішили їхати до Польщі, в нас був згуртований колектив. Це, безперечно, заслуга режесерки. Вона дуже сильно допомагала мені, особливо, додала мені впевненості, бо були великі проблеми у мене з цим.
- **Чи був такий момент, коли відбулося відчуття перевтілення, що Ви це вона? І Ви зрозуміли, що все вийшло?**
- Думаю, що я це зрозуміла вже в Польщі. І навіть не в процесі, а вже після вистави, коли все відбулось. Коли ти стоїш, і бачиш, хто сидить в залі, переповнюють емоції. Мене так трусило, аж до сліз, я розуміла, що у нас все вийшло, наші трюки були всі вдалі. Ми стояли, нам аплодували і я розуміла, що це відбувається все з нами. Все це реально.
- **Як Ви готувалися до виходів на сцену? Входили в роль, чи був якийсь ритуал для налаштування?**
- Коли ми ставили виставу з однокласниками, ми ставали в коло, бралися за руки, щоб передати свою енергію кожному, щоб ми були наповнені. А от з виставою в Польщі, кожен налаштовувався сам по собі. Мене заплітають, наносять грим, а я вся в тиші, нікого не чую, не розмовляю. Сиджу, вдивляюся в одну точку, повністю сконцентрувала себе на виставі і розкладаю все по полицях.
- **Чи допомагали в роботі Вам грим, костюм, декорації, світло? Чи заважали?**
- Звісно, коли ти в костюмі, гримі, на сцені відповідні декорації, то занурюєшся в ту атмосферу повністю. Я відчувала себе справжньою головною героїнею. Мені здавалося, що все це насправді відбувається. Я частина того життя. Моя

емоція, моя героїня, там справжня.

- **Продовжуючи грати виставу, чи це не з'їдало Вас зсередини постійно переживати цю історію?**

- Думаю, що граючи свою героїню, кожен раз, це було по різному, емоційно по різному. Кожного разу я придумувала собі нові штуки, щоб давали мені трішки нових фарб. Ні, зсередини мене не з'їдало, бо мені подобалося грати свою героїню. Я отримувала задоволення. Це як ковток повітря для мене.

- **Розкажіть, будь ласка, про фестиваль в Польщі. Які взагалі відбувалося, які враження?**

- Почну з початку. Коли була вже зіграна вистава з моїм курсом, так склалося, що більше перспективи в нас не було в цій виставі, з різних причин. Але якось, несподівано для мене, пролунав телефонний дзвінок. Це була Аня, вона запропонувала мені повернутися у виставу, але з іншим складом. Вона запропонувала поїздки до Польщі, на фестиваль. Це був шок. В голові було багато питань. Звісно, пропозиція дуже цікава, і я погодилися. Їхати нам потрібно восени, часу на підготовку було мало, лише літо. Нові люди, новий партнер, ставити треба все спочатку. Було багато питань, чи впораємося ми, чи знайдемо спільну мову? Ми працювали майже без вихідних. Чесно кажучи, зробили виставу швидко. Це була нова вистава, вона виглядала зовсім по іншому. І так, підійшов той момент від'їзду. Це була поїздка літаком. Всі були в передчутті чогось нового. Ми їхали туди за досвідом. Це був не підлітковий фестиваль, це був серйозний фестиваль, який проходить один раз в три або п'ять років. Участь брали дванадцять країн. Все було супер. Емоції переповнювали. І

ось настав кульмінаційний момент нагородження. Я пам'ятаю цей день, йшов дощ, останній етап нагородження. За кращу головну чоловічу роль нагородили хлопця із Германії. А далі ми всі такі сидимо, сидимо.... І на мене всі дивляться, а я сиджу і не розумію, що зараз йде мова про мене. Була нагорода за головну жіночу роль. І це була мова про мене. Ми це зробили. Нагородили статуеткою і призовий фонд на наші гроші – 30 000,00 грн.

- **Ви забрали собі всі кошти, чи вирішили розподілити?**

- Я не могла забрати все собі. Тому що це наш спільний успіх. Без команди не відбулося б нагородження, я не отримала б гроші. І тому було вирішено розподілити ці кошти на всіх, і звісно на режисерку. Адже завдяки Ані ми сюди потрапили і з її боку – це була титанічна праця.

- **Чи хотіли б Ви повернутися до роботи над цією виставою?**

- Думаю що ні. Якби це пафосно не було, але мені здається, що і взяла від цієї вистави все, я її вже переросла. Можливо, на постійній основі грати, систематично в театрах. То таке, можливо.

- **Яким чином ця робота вплинула на Вас у професійному плані? Що Ви взяли від неї?**

- По-перше, то це правильне сценічне мовлення, подача звука. Сподобалося працювати в команді, знаходити компроміси. Навчилася боротися зі своїми страхами, придбала впевненість у собі. І взагалі отримала величезний досвід. Кайфонула від участі. І взагалі – це була маленька і в той же час величезна пригода у моєму житті.

- **Я Вас зрозумів. Приємно було з Вами поспілкуватися.**

