

УДК 821.133.1.09 (493)-2«18/19»:792.2(477)«19»
<https://doi.org/10.33989/2524-2490.2019.31.195631>

ТЕТЯНА КОНЄВА

ORCID 0000-0003-2374-2579

(Полтава) (Poltava)

Place of work: Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

Country: Ukraine

Email: tmixalov@ukr.net

ТЕАТР М. МЕТЕРЛІНКА Й УКРАЇНСЬКЕ ДРАМАТИЧНЕ МИСТЕЦТВО ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті здійснено спробу компаративного аналізу творів М. Метерлінка («Сліпи») й О. Олеся («Танець життя») на вісі специфіки реалізації їхніх ідейно-естетичних концепцій. Окреслено корінні зміни в жанровій структурі драматичного твору межі ХІХ – ХХ сс., виявлено загальноєвропейські й національні окраси розвитку символістського театру. З'ясовано, що концентрація уваги письменників на розкритті внутрішньої картини світу, переміщення динаміки розвитку з учинків на сферу психології створили умови для нового типу побудови твору, де велике значення має ідейна, пізнавальна структура, тобто внутрішній сюжет. Підкреслено, що використання митцями елементів символістської драми (песимізм, містика, ірраціоналізм, умовний хронотоп, внутрішня дія, аналітична композиція, підтекст, розгорнута система символів, метамова тощо) зумовлене не особистими вподобаннями, а насамперед їхньою інтенційованістю на інтелектуалізм драматичного мистецтва.

Для висвітлення концепції символістського театру у ході порівняльного аналізу в проблемне поле дослідження було залучено теоретичні напрацювання бельгійського письменника.

Ключові слова: символістська драма; «статичний театр»; «театр мовчання»; «театр другого діалогу»; «театр смерті»; конфлікт; внутрішня дія; символ; метамова.

На межі ХІХ–ХХ сс. європейський театр знаходить нові імпульси для свого потужного розвитку. Глядацькі симпатії здебільшого на боці нетрадиційної форми драматичного мистецтва. Творчі пошуки Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Чехова, Б. Брехта та ін. спрямовано на створення так званої «неаристотелівської», або «відкритої» драми, головне завдання якої – активно впливати на інтелект глядача, змушувати його критично оцінювати дійсність, ухвалювати нестандартні рішення, формувати особистість. Серед митців-модерністів своєю унікальною здатністю проникати в сутність речей, спираючись на новітні закони естетики, виділяються засновники поетичного символістського театру – бельгієць Моріс Метерлінк й українець Олександр Олесь.

Словесне мистецтво М. Метерлінка й О. Олеся настільки всеосяжне й багатогранне, що природним видається прагнення літературознавців і критиків розкрити його таїну. І хоча в наш час уже існує ряд наукових розвідок, присвячених огляду творчого шляху як М. Метерлінка (праці В. Богословського, З. Гражданської, О. Ніколенко, С. Рудаківської, Ю. Еткінда та ін.), так й О. Олеся (монографії і статті Л. Дем'янівської, М. Неврлія, О. Олійник, Р. Радішевського та ін.), відчутна потреба в дослідженні компаративного характеру, у якому було б виокремлено як споріднені (загальноєвропейські), так і суто національні особливості символістського театру.

Отже, **актуальність** статті визначена відсутністю в сучасному літературознавстві праць, присвячених висвітленню типологічних зв'язків драматичного твору М. Метерлінка та О. Олеся, потребою розвитку українського дискурсу в метерлінкознавстві.

Мета статті – на основі компаративного аналізу дослідити типологічну спорідненість символістських драматичних творів «Сліпі» М. Метерлінка й «Танець життя» О. Олеся, виявити корінні зміни в структурі драматичного мистецтва початку ХХ ст.

Ще за життя М. Метерлінка його театр був добре знаний в Україні. Твори письменника перекладали українською мовою Леся Українка («Неминуча», 1901), Євген Тимченко («Сліпці», 1909, «Всередині», «Синій птах», 1918), Марія Грінченко («Монна Ванна», 1907) та інші. Його театром захоплювались Іван Франко, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, Олександр Олесь.

Творчість Метерлінка, лауреата Нобелівської премії (1911), яку він одержав за багатосторонню літературну діяльність, й особливо його драматичні твори, що відрізняються багатством уяви й поетичною фантазією, неоднорідна. Дослідники (В. Богословський, Ю. Еткінд та ін.) умовно поділяють її на два періоди: песимістичний (1886–1896), пов'язаний із формуванням символістської концепції світу й людини, символістської поетики, й оптимістичний (1896–1918), позначений поглибленим психологізмом, розкриттям складної суперечності людських почуттів, загальним оптимістичним тоном.

Філософські погляди Метерлінка в перший період творчості будуються на багатьох стандартних елементах філософії ідеалізму. Вихідна ідея полягає в тому, що всім розпоряджається Невідомий, панують «невідомі рокові сили», але подальша конкретизація цієї загадки неможлива. Людина – жертва Невідомого, безсиле й жалюгідне створіння, «без усякої видимої мети віддане у владу байдужої ночі» (Рудаківська, 1996, с. 33). Відповідно, «наша смерть керує нашим життям, і наше життя не має іншої мети, як наша смерть» (Рудаківська, 1996, с. 33).

Матеріальна дійсність, яка дана людині у відчуттях, на думку письменника, – це лише відблиск далекої й незнаної істини, світової душі, що недоступна ні почуттям, ні розуму людей. Містична сутність світу може тільки невиразно сприйматися винятковими натурами, які далекі від бруталного земного буття.

Символістська концепція двосвіття знайшла свій теоретичний вираз у трактаті «Скарб смиренних» (1896) – так званому «Евангелії символізму» – і стала основою естетичного вчення письменника.

У статті «Трагізм повсякденного життя», уміщеній у праці, Метерлінк розгортає теорію «статичного театру» й теорію «другого діалогу», а у статті «Мовчання» – теорію «мовчання».

Символістська теорія «нової драми» віднайшла своє втілення в так званих «маленьких драмах» Метерлінка («Сліпі» (1890), «Неминуча» (1890), «Там, усередині» (1894)), тема яких – неминуче вторгнення смерті в повсякденне людське життя.

У центрі драми «Сліпі» – шестеро сліпих чоловіків та шестеро сліпих жінок, котрі приведені з притулку на прогулянку на пустинний берег моря. Їхній поводитир – старий священник – раптово помирає. Сліпі марно намагаються вибратися з лісу й поспішають назустріч звукам, які здаються їм людськими кроками; але це шум хвиль, які

наростають, шум припливу. Стоїть темрява, сліпі чекають повернення поводиря, бушує море, воно погрожує затопити зголоднілих людей, і поступово сліпі втрачають надію на порятунок. Собака, який прибіг на берег із притулку, підводить їх до трупу священника, тоді вони остаточно переконуються: порятунку чекати марно. І раптом роздаються кроки, плаче єдине серед них зряче немовля. Що воно побачило? Чиї то кроки?

«Самая старая слепая. “Они уже здесь! Они среди нас!..”

Слепая девушка. “Кто ты?”

Молчание.

Самая старая слепая. “О, смилуйся над нами!”

Молчание. Затем раздаётся отчаянный крик ребёнка» (Метерлинк, 1958, с. 82).

Отже, сліпі, не маючи можливості уявити смерть матеріально, переживають її поетично. Напругу цього переживання дублює бій годинника, плескіт хвиль, шелест сухого листа. Звуковий супровід появи Невідомого доповнюють асфодели («квіти мертвих») у волоссі юної сліпої. У зв'язку з тим, що персонажів у творі дванадцять, глядач мимоволі уподібнює їх апостолам, котрі перебувають перед таємницею Голгофи й Воскресіння. Проте персонажам не дано стати свідками Дива: їхня віра мертва, як мертвий їхній пастир, котрого вони інколи не слухали. Фізична й духовна сліпота вразила цих людей різною мірою – дехто відрізняє світло від темряви, дехто, утративши зір у зрілі роки, зберігає спогади про світ, який колись бачив, дехто не знає нічого, крім тваринного остраху за своє життя. Найбільш чутливим слухом і найбільш розвиненою духовною інтуїцією відрізняється юна сліпа (вона єдина, у кого була надія на зцілення), але вона не розуміє того, що відбувається навколо, хоча готова зустріти Невідоме більш рішуче, ніж її побратими.

Серед людей живуть сили, наближення яких може відчути лише мудрий старець, а побачити – мале дитя.

Символіка драми чітка: сліпі чоловіки й жінки – це символ людства, яке вічно блукає в темряві. Океан (море) – символ смерті. Мертвий поводитир – це образ віри, релігії, яку втратило сучасне людство (Эткинд, 1958, с. 12).

Кожний зі сліпих символізує конкретну сферу людського життя: юна сліпа – мистецтво й красу; божевільна – натхнення; її зряче немовля – новий містичний світогляд, що народжується; маяк на березі океану (моря) – науку (Эткинд, 1958, с. 12).

Глядачі залишаються в невіданні, прийшла до сліпих смерть чи надія на спасіння. «Кінець» і «початок» виявляються ніби різними іпостасями одного-єдиного символу, що не підлягає розподіленню.

Як бачимо, «Сліпі» – яскраво виражений символічний твір. Про це свідчать не лише символи, концепція людини, але й портретні характеристики, пейзаж, на тлі якого розгортається дія й у якому домінують темні кольори: «Старый-старый, первобытный северный лес под высоким звёздным небом. Посредине, окутанный ночным мраком, сидит дряхлый священник в широком чёрном плаще. Он запрокинул голову, прислонился к высокому дуплистому дубу и застыл в мёртвой неподвижности... Недалеко от священника в ночной темноте цветут высокие асфодели...» (Метерлинк, 1958, с. 57). Прагнучи досягнути не зовнішню видиму площину світу, а його сутнісний початок, драматург удає використувати можливості внутрішньої дії. Увагу зосереджено на розкритті так званого «другого діалогу» – діалогу людських душ поміж собою, діалогу душі з невідомими роковими силами, від яких і залежить по-

дальша доля сліпих. Натомість зовнішня дія (учинки персонажів) залишається майже статичною. Розкрити внутрішній стан персонажів, трагізм їхнього буденного життя митцю допомагають різноманітні елементи «театру мовчання»: натяки, недомовленості, оклики, сугестія, метамова, підтекст.

Український поет-символіст Олександр Олесь, захоплюючись театром бельгійського письменника, упродовж 1909–1914 рр. створює низку символічних драматичних етюдів, які згідно з тематичним принципом можна поділити на дві групи. «У драмах першої групи сюжет побудований на перипетіях кохання чи спокутування. До цієї групи належить переважна більшість його п'єс – «Над Дніпром», «Трагедія серця», «Тихого вечора», «Осінь», «На свій шлях», «При світлі ватри», «Ніч на полонині». Друга група – це п'єси, присвячені суто філософським проблемам – таким, як розкриття сутності особи та визначення її місця в суспільстві й історії, визначення цінності життя та його найзагальніших сутнісних рис. До другої групи належать драматичні етюди «По дорозі в казку», «Золота нитка» й «Танець життя» (Олійник, 1994, с. 17).

За ідейним та тональним спрямуванням типологічно споріднені драма М. Метерлінка «Сліпі» (1890) та драматичний етюд О. Олесь «Танець життя» (1913). Твір українського письменника присвячено ще одному виду людської сліпоти та безпорадності – зображенню підсвідомого стану душі людини з фізичними вадами, людини-горбаня.

Одвічне протистояння страждання – раювання – розкривається в досить звичайному для символістської драми сюжеті. У родині народилися й виховуються п'ятеро дітей-горбанів: чотири брати і красуня-сестра. Має народитися ще й шоста дитина: яка ж вона буде? Здорова чи знову каліка? Моторошне, напружене чекання виповнюють трагічні роздуми, міркування й дивовижні сповіді дітей-калік:

«Другий брат. ...Коли б він народився здоровим, се зробило б його самотнім серед нас. Ми, може б, його зненавиділи, як голодні ситого.

Перший брат. О ні, мій брате! Він страждав би менше нас, і в своїм стражданні він ніколи так високо не зміг би піднятися. Ти пам'ятаєш останню книжку нашого батька?! Ти пам'ятаєш його слова: “Страждання – се стежка, яка веде на високі гори раювання. Тільки той, хто страждав, пізнав світ і поділив тугу його Творця. Тільки той був щасливий, чиє щастя згоріло в стражданні”. Так говорить наш батько.

Другий брат. І для того він погасив світ сонця в наших очах і наповнив наші душі пільмою розпачу. Хіба він спитав мене, чого я хочу? О, коли б спитав, я сказав би йому: “Жити я хочу! Радості, боротьби, любові, взаємності, роботи! Я хочу цвісти, як цвіте усе весною, любити, як любить все в природі, і розлучитись з нею і з життям, як з молодістю, як з келихом допитого вина! Я хочу земних радощів і не вимагаю ніяких нагород після життя”. Ось моя філософія, і кожний має право мати свою...» (Олесь, 1990, с. 110).

Конфлікт, що виникає на сімейному ґрунті навколо долі ще не народженої дитини, поступово набуває філософського забарвлення й торкається важливих проблем буття: що таке життя, світлі чи темні відтінки домінують у ньому? Що собою являє людина? Від чого залежить її доля?

Певний життєвий досвід дітей, знуцання, глум, насмішки, яких вони зазнали ще змалечку, дають їм підстави вважати, що життя – це суміш протилежних початків: добра та зла, радощів і мук, вічно нова казка, а людина як її частка «вічно

блукає» в зачарованих лісах цієї казки (Олесь, 1990, с. 114.). Проте другий брат розглядає життя як агонію, де найбільший успіх має «великий, вічний, дужий Хам» (Олесь, 1990, с. 114). На його переконання, якщо у світі залишиться лише двоє людей, то один буде Хамом.

Не маючи змоги пояснити всі причини, від яких залежить доля ще не народженого члена їхньої родини, вони не відкидають як метафізичні – вплив загадкових містичних сил на людину («Перший брат. Нікому не відомо, яка чекає його доля») (Олесь, 1990, с. 108), соціальні (вплив соціуму на людину), так і природні (спадкові) чинники. Другий брат навіть звинувачує батька в тому, що той посприяв появі на світ ще однієї каліки.

Концепція людини у творі закроена на перетині ірраціональних і раціональних констант: метафізичних, позитивістських і соціальних. Людська доля залежить від багатьох чинників, але кожен має право вибору свого шляху, і ніхто не повинен, використовуючи ті чи ті обставини, позбавляти людину цього вибору.

Фінал драматичного етюд – танок-агонія горбанів – виступає як прагнення подолати приреченість, переступити через вічне, нав'язане їм чужою волею страждання. Так у абстрактно-фантастичній ситуації реалізовано проблему свободи особи. Але цей танок такий страшний, що «батько... з жахом в очах спиняється на порозі і падає» (Олесь, 1990, с. 115).

Песимізм етюд відзначав М. Вороний. Після вистави цього драматичного твору в театрі Садовського він писав, що слід за Метерлінком, який уявляв людство в постанях сліпих, що заблукали в хащах і намагаються вийти з них, Олесь в етюді проголошував: уся людськість – «обридливі, горбаті потвори, ідіоти, їх життя, немов жакхливе сницце, повне зневіри й розпуки, завершується божевільним танком» (Дем'янівська, 1992, с. 27).

Порушуючи головний конфлікт (протистояння поміж зовнішнім світом, який фігурує лише як уявлення та спогад горбанів і тому постає ірреальним, та вузьким, обмеженим світом родини горбанів), Олесь, як і Метерлінк, зумів у символістському творі досягти статичності і слова, і дії, яка повністю переноситься у сферу підсвідомого. За зовнішньою статикою у творі чітко вимальовується внутрішня напруга. Душевне збентеження героїв відбивають їхнє розірване мовлення, паузи, багаторазова повторюваність окремих фраз, підкреслена увага автора до рухів і жестів, почування й пози, світла й тіні, ритму й інтонації персонажів.

Внутрішній стан батька під час молитви напередодні появи на світ нового рідного життя передає розірване мовлення першого брата, у якому домінують повтори окремих фраз та звернено увагу на рухи, жести, міміку персонажа: «Батько упав на коліна і молиться... Його обличчя перекошене жахом, а очі світяться чимсь невимовним. Здається, чорна, як ніч, скорбота злилася з ясною, як сонце, вірою, покинула свої темні оселі, спинилась в очах і застигла в німім крику, в німім благанні. Здається, сама душа плаче великими слізьми, своїми поглядами проймає небо і в його безмежних просторах шукає Бога... Здається, вона найшла його і говорить без кінця, і благає...» (Олесь, 1990, с. 108). Водночас драматург вдається до прийому контрасту, який допомагає не тільки показати напругу в душі персонажа, але й створити враження повноти світу, його дуалістичної сутності.

Важливим і досить точним виразником внутрішнього стану персонажів є й музика. Веселий-веселий таночок, якого написала сестра для маленької крихітки, передає її радісне сприйняття довгоочікуваної події. Його описано за принципом контрасту до жагучих і сумних звуків скрипки третього брата, котрий, як і його музика, лютує та шле прокльони на адресу темних сил, які руйнують людські долі.

«Музичне оформлення п'єси, як справедливо вважає О. Олійник, надає композиції оригінальної ритмомелодики, водночас посилюючи песимістичне забарвлення» (Олійник, 1994, с. 19). Зокрема, у фінальному танці злилися воедино і звуки природи, які сняться деревам і квітам у саду під широкими, тихими крилами ночі, і трагедійно-запальні звуки скрипки, що символізують одвічне протистояння світлих і темних початків життя.

В етюді наявні всі ознаки символістської драми: «Дія відбувається в умовних обставинах; немає ознак дії і часу, тому твір набуває позачасовості; персонажі, позбавлені індивідуальних рис, стають уособленням страху, безнадії, беспорядності – це вже не характери, а символи. Чотири брати-горбани і їхня горбата красуня-сестра символізують панування у світі нещастя і зла, поруч з якими існують також краса й добро. Батько, який після божевільного танку своїх синів падає непритомний, символізує людство, яке іманентними шляхами йде до невідомої мети» (Неврий, 1994, с. 109).

Талант, краса й потворність та їхній взаємоперехід, геніальність і кохання, роль спадковості в житті людини, духовне й плотське, ненависть і любов і ще багато інших проблем переплелися в «Танці життя» в один розгорнутий і багатогранний символ нелегітимності життя, у якому герої постійно мусять відповідати на гамлетівське питання: «Бути чи не бути, діяти чи ні, брати на себе відповідальність чи не брати?» (Олійник, 1994, с. 18).

Абсолютизуючи свої ущербні почуття, персонажі О. Олесья уподібнюють зовнішнє, уявне до свого внутрішнього світу, створюючи ситуацію повної безвиході. Тому п'єса однозначно трагічна.

Як бачимо, «Сліпі» й «Танець життя» виконані під знаком символізму та декадансу. Звідти до творів приходять вельми характерні для літератури межі XIX–XX сс. теми смерті, мовчання, людської беспорядності, сліпоти (декаданс), а також тенденція до зображення фактів і явищ буття крізь призму символів (символізм). У творах митці прагнули насамперед передати через «словесну матерію» світ «ідей», містичну таїну буття, невидимі «вищі» сили, що керують долею людей.

Проте, виділяючи спорідненість творів бельгійського й українського драматургів як на рівні змісту (порушення вселюдських проблем: сліпа покора фатуму й безсиле бунтарство особистості, місце людини в житті, добро та зло, життя та смерть й інші, що засвідчує й назва творів), так і художньої форми (наявність, за термінологією М. Метерлінка, елементів «статичного театру», «театру мовчання», «театру другого діалогу»; розгорнута символіка, яка вказує на панування у світі зла й беспорядності), варто підкреслити й суто індивідуальні риси стилю О. Олесья. Зокрема, це своєрідне проблемно-тематичне поле «Танцю життя», де не останню роль відіграють теми кохання та спадковості, потворності й краси, свободи й мистецтва, а також наявність біблійних мотивів. У творі відчувається вплив як романтичних, так і позитивістських тенденцій. Концепція людини закроена в межах ірраціональних та раціональних.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Дем'янівська Л. С. Символізм як один з напрямів української літератури (Драми Олександра Олесья). *Українська мова і література в школі*. 1992. № 9–10. С. 25–28.
Метерлінк М. *П'єси*. Москва : Искусство, 1958. 573 с.

- Неврлий М. Драматичні твори, проза, переклади, дитяча література. Олександр Олесь: *Життя і творчість*. Київ : Дніпро, 1994. С. 102–125.
- Олесь О. Танець життя. Олесь О. *Твори* : в 2 т. / упоряд., авт. приміт. Р. П. Радішевський. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. С. 106–116.
- Олійник О. Крізь шати повсякденності (Особливості символістської драми Олександра Олесь). *Слово і час*. 1994. № 4–5. С. 15–19.
- Рудаківська С. В. Вічний пошук щастя. Два уроки по вивченню п'єси-феєрії М. Метерлінка «Синій птах» 11 кл. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 1996. № 1. С. 31–35.
- Эткинд Е. Театр М. Метерлинка. *Метерлинк М. Пьесы*. Москва : Искусство, 1958. С. 5–32.

KONIEVA TETIANA

THE THEATER OF M. MAETERLINCK AND UKRAINIAN DRAMATIC ART OF THE EARLY XX CENTURY

The **topicality** of the article is determined by the lack of works in the modern literary criticism devoted to the illumination of the typological links of the dramatic editions of M. Maeterlinck and O. Oles, the need for the development of the Ukrainian discourse in Maeterlinck studies.

The **aim** of the article is to study the typological affinity of symbolist dramatic works "The Blind" by M. Maeterlinck and "Dance the Life" by O. Oles, to reveal basic changes in the structure of dramatic art of the early twentieth century.

Was done the attempt to compare *Les Aveugles* ("The Blind") by M. Maeterlinck and "Dance the life" by O. Oles on the axis of the specifics of their ideological and aesthetic concepts. The basic changes in the genre structure of the XIX - XX centuries dramatic work are outlined, and the general European and national colours of the development of the symbolist theatre is revealed. It was stated that the concentration of writers' attention on the disclosure of the internal picture of the world, the movement of the dynamics of development from the actions into the field of psychology, created conditions for a new type of structure of the text, where the ideological, cognitive structure, or the inner plot, is important. It was emphasized that the use by artists of elements of symbolist drama (pessimism, mysticism, irrationalism, conditional chronotope, internal action, analytical composition, subtext, expanded the system of symbols, meta-language, etc.) due not to personal preferences, but above all to their intentions on intellectualism of dramatic art.

In order to cover the concept of the symbolist theatre while conducting the comparative analysis the theoretical work of the Belgian writer was involved in the problem field of the study.

The article also outlined the fundamental changes in the genre structure of the dramatic work of the late XIX – early XX century, identifies the European and national features of its development. The author underlines the emphasis the writers put on revealing the inner picture of the world, the ways the actions are transformed into the sphere of psychology. All these facts advance the creation of a new fiction in which alongside the ideological and cognitive aspect there is an inner plot.

Key words: symbolist drama; "static theater"; "theater of silence"; "theater of the second dialogue"; "theater of death"; conflict; internal action; symbol; metalanguage.

REFERENCES

- Dem`ianivska, L. S. (1992). Symvolizm yak odyń z napriamiv ukrainskoi literatury (Dramy Oleksandra Olesia) [Symbolism as one of the directions of Ukrainian literature (Drama by Alexander Oles)]. *Ukrainska mova i literatura v shkoli* [Ukrainian language and literature at school], 9-10, 25-28 [in Ukrainian].
- Etkind, E. (1958). Teatr M. Meterlinka [Theatre of M. Maeterlinck]. In M. Meterlink, *P'esy* [Plays] (pp. 5-32). Moskva: Iskustvo [in Russian].
- Meterlink, M. (1958). Slepce [The blind]. In M. Meterlink, *P'esy* [Plays]. Moskva: Iskustvo [in Russian].
- Nevrlyi, M. (1994). Dramatychni tvory, proza, pereklady, dytiacha literatura [Dramatic works, prose, translations, children's literature]. In *Oleksandr Oles, Zhyttia i tvorchist* [Alexander Oles: Life and Creativity] (pp. 102-125). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Oles, O. (1990). Tanets zhyttia [The dance of life]. In Oleksandr Oles, & R. P. Radyshevskyi (Ed.), *Tvory* [Writings] (Vol. 2, pp. 106-116). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Oliinyk, O. (1994). Kriz shaty povsiakdennosti (Osoblyvosti symvolistskoi dramy Oleksandra Olesia) [Through the apparel of everyday life (Peculiarities of Alexander Oles symbolist drama)]. *Slovo i chas* [Word and time], 4-5, 15-19 [in Ukrainian].
- Rudakivska, S. V. (1996). Vichnyi poshuk shchastia. Dva uroky po vvychnniu p'iesy-feierii M. Meterlinka «Synii ptakh» 11 kl. [Eternal search for happiness. Two lessons on play-extravaganza studying of M. Meterlink's "Blue Bird" 11th class.]. *Zarubizhna literatura v navchalnykh zakladakh* [Foreign literature in educational institutions], 1, 31-35 [in Ukrainian].

Отримано 12.06.2019 р.