

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«СИМВОЛІСТСЬКА ПОЕТИКА ДРАМАТУРГІЇ
М. МЕТЕРЛІНКА І ЛЕСІ УКРАЇНКИ»**

Виконала: студентка 2-го року
навчання
спеціальності: *035.01 Філологія
(українська мова та література);*
освітньо-наукової програми:
*Теорія, історія літератури та
компаративістика*

Ганжа Тетяна Миколаївна
Керівник: Агеєва В. П.,
доктор філологічних наук, професор
Рецензент: Семків Р. А.
кандидат філологічних наук, доцент
Магістерська робота захищена
з оцінкою «_____»
Секретар ЕК _____
«_____» _____ 2020 р.

Київ – 2020

*Моїм бабусям Соні і Зої, яким
обставини завадили здобути вищу освіту*

Зміст

Вступ.....	4
Розділ I. Символістська поетика: теоретичне підґрунтя.....	9
1.1 Символізм у драматургії.....	9
1.2 Французький символізм та український новоромантизм.....	14
Розділ II. Символізм у драматургії Лесі Українки та Моріса Метерлінка.....	21
2.1. Сновидіння і невисловлюване у драмі «Кассандра».....	21
2.2. Тиша і неказане у драматичних поемах Лесі Українки «Одержима», «Вавілонський полон», «На руїнах» та «Сліпих» М. Метерлінка.....	28
Розділ III. Містичне і міфологічне у Лесі Українки та М. Метерлінка.....	37
3.1. Містицизм і модерна філософія.....	37
3.2. Міф як символ («Камінний господар» Лесі Українки, «Блакитний птах», «Пелеас та Мелісанда» М. Метерлінка).....	47
Висновки	55
Список використаної літератури	58

Вступ

Корпус досліджень творчості Лесі Українки враховує широкий спектр застосованого теоретичного інструментарію і напрямів: від проблем версифікації і жанрових дефініцій до гендерних студій і постколоніальної проблематики. Водночас бракує компаративістських досліджень текстів української письменниці й драматургії Г. Ібсена, Г. Гауптмана, М. Метерлінка та ін., що б докладно відкрили роль і вплив того чи іншого письменника на становлення поетики, вибір тем, художніх засобів у творчості Лесі Українки.

Першу згадку про М. Метерлінка маємо у листі письменниці до тодішнього редактора «Літературно-наукового вісника» В. Гнатюка. Авторка надсилає до друку два свої вірші й обіцяє прислати згодом переклад ранньої драми Метерлінка *L'Intruse* (1890). Одноактна драма буде таки опублікована під назвою «Неминуча». Через три роки Леся Українка рекомендує до прочитання есеї Метерлінка, що на її думку належать до «новітніх напрямів у французькій літературі» [Українка 2018: 27]. Це зокрема збірка есеїстики «Скарб смиренних» (*Le trésor des humbles*, 1896), есеї «Мовчання» (*Le silence*, 1896), «Мудрість і доля» (*La sagesse et la destinée*, 1898). Остання згадка, датована 1912, роком доволі іронічна: «Євшан вважає, що пора б уже якусь нову літературну команду набрати, а то щож — “усе ті самі”. Ну й швидким же темпом іде у нас життя, коли для наших критиків уже й Олесь і Чупринка — ті самі. Хто ж для них “новий”, коли так? А у людей 50-літній Метерлінк все ще “молодий”» [Українка 2018: 576].

Літературознавці та літературознавиці І. Качуровський, В. Агеєва, О. Забужко, Г. Левченко, М. Кадо, Т. Гундорова та ін. зазначають символістську домінанту у творчості письменниці, утім варто детальніше охарактеризувати, які саме риси і аспекти символізму, яким чином, у якому ключі засвоює і відтворює у драматургії Леся Українка. У колективній монографії «Символістський рух у літературах європейських мов» (*The Symbolist Movement in the Literature of*

European Languages, 1967) під ред. А. Балакян символізм описано не лише у його вузькому визначенні — франкомовній поетичній школі, а й окреслено як широкий загальноєвропейський рух. На жаль, в окремому розділі, присвяченому національним варіантам символізму серед країн західної та східної Європи України немає. Виступаючи на паризькому колоквіумі «Леся Українка» (1982), французький дослідник М. Кадо зауважує, що пора з'ясувати різні аспекти драматичної творчості письменниці в порівняльному аспекті, наприклад відтворення давньої теми Ундіни в дусі Гауптмана чи Метерлінка. Хоч ця теза прозвучала доволі давно, вона залишається не розкритою і сьогодні [Кравець, 192]. Відтак *актуальність та наукове значення цього дослідження полягає у цілісній спробі проінтерпретувати драматургію Лесі Українки у символістському аспекті, відкрити нові, не помічені раніше, образи, художні прийоми і символи, по-новому оцінити роль М. Метерлінка та вплив символізму на поезику письменниці, поставити драматургію авторки у світовий контекст символізму поруч із франкомовною, німецькомовною, польською та іншими літературами.*

Практичною ця робота може стати для режисерів кіно та театру. Сценічна історія драм Лесі Українки знає мало успішних театральних постановок, тому детальне витлумачення тих чи інших художніх прийомів драматургії, їхнього походження, значення, розкриття їхньої символічності вказало б режисерам орієнтири до того, як можна розуміти і яким попереднім досвідом (тобто, постановок М. Метерлінка) можна користуватися.

Метою магістерської роботи є визначити контактні зв'язки у драматургії та есеїстиці Моріса Метерлінка й драматургії Лесі Українки. З огляду на мету дослідження ставлю перед собою такі **завдання**:

- охарактеризувати особливість символістської драми та поезики Моріса Метерлінка зокрема;

- з'ясувати співвідношення модерністських напрямів неоромантизму та символізму;
- знайти та охарактеризувати домінантні символістські риси, притаманні драмам Моріса Метерлінка й наявні у драмах Лесі Українки;
- з'ясувати подібності та відмінності символістських технік та прийомів.

Предметом дослідження є символістська поетика драматургії М. Метерлінка і Лесі Українки. **Об'єктом дослідження** — драми М. Метерлінка «Принцеса Малена», «Сліпі», «Непрохана» («Неминуча»), «Пелеас та Мелісанда», «Синій птах», збірка есеїв «Скарб смиренних», есеї «Мудрість і доля», «Вступ до психології снів», «Про театр»; драматичні поеми Лесі Українки «Одержима», «Вавілонський полон», «На руїнах», драми «Кассандра», «Лісова пісня», «Камінний господар», листи, статті «Писатели-русины на Буковине», «Новейшая обществанная драма», ««Михаэль Крамер». Последняя драма Гергарта Гауптмана», «Утопия в беллетристике».

Вивчення проблеми обмежене англомовними та частково франкомовними дослідженнями творчості М. Метерлінка у 1910-1920-ті роки, західноєвропейськими англомовними (або перекладеними на англійську) компаративістськими дослідженнями 1960-1990-х років та порівняно малою підбіркою праць українських літературознавців та літературознавиць 1990-2000-х років з огляду на обмежений доступ до бібліотек та архівів у період пандемії COVID-19.

Методи і способи вирішення поставлених завдань: порівняльний аналіз, дискурс-аналіз, типологічний аналіз, міфопоетичний аналіз, пошук та аналіз теоретичної та критичної літератури, аналіз художніх текстів на мікротекстовому рівні.

Методологічною основою роботи є порівняльне дослідження європейського та світового руху символізму «The Symbolist Movement in the Literature of European Languages», окремі дослідження з поетики мовчання і несказанності Л. Кейн («*Language of Silence*»), Дж. Штайнера («*Real Presences*»), С. Веллера («*The Language Crisis: From Mallarme to Mauthner*»), з історії романтизму Н. Саула («*The Reception of German Romanticism in the Twentieth Century*»), праця В. Агеєвої «Поетеса зламу століть», монографія О. Забужко «*Notre Dame D'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій.*», інтерпретації О. Галети, Т. Гундорової, Р. Веретельника, до драм Лесі Українки («Драми та інтерпретації»).

На захист виносяться такі положення:

- ознаками символістської драми є сугестивність, індивідуалізм, криза мови і слова, поетика тиші і мовчання, атмосфера жаху, містицизм, міфологізм;
- Леся Українка добре знала ці особливості символістської драми, читаючи ранню драматургію Метерлінка, його теоретичні напрацювання в збірці есеїв «Скарб смиренних» та ін.;
- у драматургії Лесі Українки засвоєно щонайменше такі символістські домінанти: мова і тиша, сновидіння, міфологізм, містицизм, архетипні персонажі;
- прикладом сомнабулічних героїв є почасти Кассандра, Мавка, довкола них розгортається поетика сну і тиші, у Моріса Метерлінка це, наприклад, Мелісанда;
- драми «Вавілонський полон», «На руїнах» Лесі Українки та «Сліпі» Метерлінка ілюструють притаманну символізму поетику жаху, страху і сну, що водночас є символом смерті або небуття;
- містицизм «Лісової пісні» глибинно відтворює містичне перетворення Мавки у вищу трансцендентну сутність, тоді як «Пелеас та Мелісанда»

Метерлінка лиш частково зберігає ознаки сюжету з містичним перетворенням;

- міфологізм і Лесі Українки, і М. Метерлінка яскраво ілюструє символістську поетику та відповідає структурі міфу.

Розділ I. Символістська поетика: теоретичне підґрунтя

1.1 Символізм у драматургії

Найбурхливіші роки для символізму у театрі припали на 1880-ті та 1890-ті [Sprinchorn, 1], що збігається із піком розвитку символізму у поезії. Говорити про символістський театр осібно складно, адже він розвивався надзвичайно тісно «у співпраці» з поезією. Теоретичні тексти символістського театру запозичені, статті є лиш додатковими свідченнями, сформульованими, щоб краще пропагувати «суть» символізму [Köhler, 413].

Почати розрізнення символістської драми від поезії варто з припущення Гартмута Кьолера, що у символістській поезії є щось, що наближається щонайменше до рудиментів міметичного, якщо не до драматичної дії. Символістська чутливість віддає перевагу рухомим контурам, численним колінопреклонінням або тихим молитвам. Цьому виду поезії притаманні тривожні очікування, примарні битви, сомнамболічні порухи, стримані крики і приглушені діалоги. Ці риси формують уявлення про драматичне мистецтво особливого виду [Köhler, 413].

Незважаючи на органічну «міметичність» і «драматичність» такої поезії, ще на початку XX століття симбіоз жанру драми і символістської поетики здавався суперечливим. 1920 року у найстарішому на сьогодні літературному місячнику США *The Sewanee Review* публікується стаття під назвою «Символізм у театрі». Автор розвідки Фредерік М. Тіздель стверджує, що фундаментальна ідея драми заперечує символізм. Драма є «імітацією осіб, залучених в дію». Драма віддзеркалює зовнішні події або інтерпретує внутрішні переживання зовнішніми діями. Внутрішні переживання не прямо пов'язані з дією здаються винятково недраматичними. Символістська поезія, на противагу драмі, цікавиться лише тими подіями, які сягають за межі драми. Символізм має справу радше із нематеріальним, аніж із матеріальним світом. Символіст має

завдання відновити певним чином втрачене відчуття містичного й апелює радше до невизначеності, емоційних злетів, снів і візій, що навпаки віддаляє таку драму від реалістичного персонажа, законів часу і місця, визначуваних меж [Tiesdel, 1920]. Про неможливість зобразити символістську ідею на сцені пише також Е. Шпрінгорн: «символісти вірили у першість духу або ідеї. Вони цікавились радше тим, що відбувалось у людській душі або психіці, аніж тим, що стосується оточення людини чи її минулого» [Sprinchorn, 3]. Перед символістами стояло завдання пояснити світ людської душі за допомогою слів і речей, пояснити невловиме за допомогою вловимого. Людина — актор на сцені — була найбільшою перешкодою для цього. На французьких символістських виставах актор зазвичай монотонно декламував, чим заколисував аудиторію.

Це завдання намагався вирішити бельгійський драматург Моріс Метерлінк. В есеї «*Menus propos*» (1890) Метерлінк доходить до висновку, що символ не суміщається з активною присутністю людини. «Існує вічна незгода, пише Метерлінк, між силами символу і силами людини; символ вірша є центром, променями, що витягуються у нескінченність; ці промені, оскільки походять із шедевр, мають значення, обмежене лиш здатністю погляду встежити за ними. Але погляд актора переступає сферу символу. У пасивному суб'єкті вірша (глядачеві) з'являється феномен поляризації; він більш не бачить променів, що розходяться; він бачить лиш ті, що сходяться; випадкова річ зруйнувала символ, а шедевр у своїй суті був мертвим увесь час такої присутності. Греки відчували таку антиномію, їхні маски, нам незрозумілі, мали вирівняти присутність людини і допомогти символу оприятитися ... Якщо людина виходить на сцену з усіма своїми здібностями й повною свободою, якщо її голос, жести, поставу не приховують численні штучні обставини, якщо навіть на мить людина здається такою, як вона є, то у цілому світі не знайдеться вірша, що протистояв би такій обставині. У таку мить видовище вірша

переривається й ми стаємо свідками якоїсь собі сцени із наколишнього життя¹» [цитовано за Sprinchorn, 3].

Утім, продовжує Тіздель, драматурги здавна потребують такого літературного засобу, щоб виразити події, які не можна оформити у дію драматичних осіб, й шукають засоби, щоб подолати природні обмеження драматичного мистецтва. Більшість таких засобів здебільшого зникли, але символ усе більше і більше використовують. [Tiesdel, 228-229].

Метерлінк, як і кожен драматург-символіст, шукає рішень, щоб відтворити символ на сцені. Одним з таких стає інтенсивне уповільнення дії і мінімальне використання декорацій. Це наближає нас до головного питання цього розділу «Що є символістською драмою?». Відповідаючи на нього, Кьолер пропонує згрупувати явища, які можна вважати концентричними, у три категорії. Перша категорія містить «ідеальний театр»: поезію із театральною цінністю, що певною мірою перебуває по цю сторону традиційного театру. Друга категорія містить численні п'єси, що заявлялися як символістські, і які робили все найкраще, щоб адаптувати для сцени теорії *Cénacle*. Така символістська драма зазнала численних невдач і одноденних успіхів, що не мали майбутнього, й в основному були створені у Франції. Третя категорія виходить далеко за межі Франції й навіть Європи. Автори цього міжнародного символістського театру усі різною мірою знаходяться на орбіті французького символізму, хоч сформовані традиціями своїх країн та прямують до різних горизонтів. Таким чином вони представили у своїх творах елементи запозичені із символістської естетики. Відтак, слушно зауважує Кьолер, ми опиняємося в ідеальному місці для досліджень з компаративістики [Köhler, 414].

Символізм у театрі означає індивідуалізм, суб'єктивізм та інтер'єрне бачення, запропоноване або нав'язане глядачем-читачем за допомогою слова і сценічних методів. Символістська драма користалася із процвітання усіх

¹ *La Jeune Belgique*, 1890, no.9

мистецтв, що вважаються підпорядкованими драматичному мистецтву: міметичного наслідування, танцю, освітлення, сценографії, не кажучи вже про музику. Головна ідея символістської драми, на думку Кьолера, мабуть, міститься у відомій інтерпретації «Гамлета» Малларме. Гамлет є «унікальним персонажем інтимної та окультної трагедії». Решта персонажів завдячують своїм існуванням лише йому, а деякі з них узагалі можна вважати лиш індивідуалізованими фрагментами його власного існування [Köhler, 415].

Індивідуальне бачення, втілене у єдиному протагоністові, тобто моногоністові, можна вважати структурним принципом для більшості драм цього періоду. Подібний принцип працює у драмі *Gestern* Гоффмансталя, головний герой якої вважає друзів і дружину представниками різних частин своєї сутності, та *Ett Drömpsel* («Гра сну») Стріндберга, де три чоловічі персонажі є насправді виявами розділення свідомості одного центрального, але відсутнього персонажа, через якого комунікують автор і глядач.

Ця суб'єктивність бачення стає системою співвідношення символістської драми. Такою системою може стати також легенда, що здатна задовольнити найбільш таємні індивідуальні прагнення, міф або певна фатальність (Малларме, Кафка, Беккет), казка («Блакитний птах», «Затонулий дзвін»), або ж язичництво чи християнство, переслідуване забобонами («Донька Іоріо» Д'Аннунціо) [Köhler, 415].

Бельгійська та ірландська версії символізму були складними. Так званий символізм на периферії, за Інгельбіном, передбачає також питання мови й зацікавлення національним фольклором та міфологією. Метерлінк писав французькою, але не вважав свої твори частиною французької літератури. Він також мав напівромантичний інтерес до народної культури, фламандських народних пісень і легенд. «Ірландські письменники хотіли висловити найглибші почуття свого народу – свої сни, прагнення і бажання. Саме тоді відбулося Ірландське Відродження. Тоді вони шукали натхнення за кордоном, аніж в Англії, а письменниками, що вплинули на них найбільше, були Вільє де

Ліль і Метерлінк. І ті ірландські письменники, що побачили у франкомовній літературі повстання бельгійських авторів, які писали французькою, але мали інше походження й традицію, ті ірландські письменники тепер почали себе вважати приналежними до іншої групи, іншої культури» [Ingelbien, 189]. Леся Українка усвідомлювала усі ці особливості драматургії Метерлінка, бачила символістські драми на сцені, читала першоджерела. Її інтерес до фольклорних джерел – загальновідомий факт. Перебуваючи у родинному маєтку на Волині, Леся Українка записує народні пісні, заучує їх і з пам'яті награв на піаніно, щоб потім з допомогою Миколи Лисенка скласти до них ноти. Пізніше деякі з них вона також наспівала чоловікові-фольклористу Климентію Квітці. У передмові до видання «Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядкував Климент Квітка» (1917) він пише: «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» [Жарких]. Пізніше ми покажемо, що письменниця інтерпретує фольклорні мотиви і міфи по-іншому, аніж це робили до неї.

Отже, автори символістської драми, що розвивалась паралельно із символістською поезією, ставили перед собою складне завдання відтворити невловиму абстрактну реальність вловими матеріальними засобами на сцені. Оскільки тілесна сутність актора на сцені була найбільшою перешкодою, поети і драматурги почали створювати драми, що б наголошували своїм змістом і структурою суб'єктивізм, індивідуалізм. З цією метою поети і драматурги зверталися до сюжетів легенд, міфів, казок. Національні варіанти символізму враховують також питання мови і національної міфології.

1.2 Французький символізм та український новоромантизм

Співвідношення термінів символізм і новоромантизм та зв'язки французького символізму й українського новоромантизму досліджено мало. Встановлення контактів обох літератур, впливів франкомовної літератури на український модернізм дало б відповідь на питання «Що таке український новоромантизм?», «Як новоромантизм Лесі Українки пов'язаний з німецьким новоромантизмом?», «Як український новоромантизм стосується символізму?», а заодно запропонувало б нові інтерпретації текстів української літератури, написаних у період кінця XIX — початку XX століття. У цьому підрозділі я подаю огляд думок стосовно варіантів символізму у світовій літературі Рене Веллека, Богдана Рубчака, Ніколаса Саула, Володимира Моренця й спробую встановити понятійне співвідношення між символізмом та новоромантизмом.

Говорячи про символізм у літературі, театрі чи будь-якому іншому мистецтві в певній країні світу, завжди варто враховувати щонайменше дві умовності. Перша пов'язана із значенням, яке надається терміну символізм, а друга стосується самого терміну і традиції його вживання на позначення мистецького явища. Цю проблему докладно описує чесько-американський компаративіст Рене Веллек у доповіді «Термін і концепт символізму в історії літератури» (*The Term and Concept of Symbolism in Literary History*), виголошеній 1970 року на симпозіумі про періоди літератури.

Терміном символізм прийнято позначати школу – групу французьких поетів, що називали себе так у 1886, у ширшому сенсі – широкий літературний рух у Франції від Нерваля і Бодлера до Клоделя і Валері, й у третьому випадку – увесь період символізму у його міжнародному масштабі. Тут, згідно з «регулятивною ідеєю» Веллека, під періодом я маю на увазі систему норм, звичаїв і цінностей, зростання, поширення і відхід яких можна простежити, а також їхнє суперництво із попередніми і прийдешніми нормами, звичаями та

цінностями [Wellek, 251]. На думку дослідника, термін «символізм» видається очевидним терміном для стилю, що переважав у літературі та інших видах мистецтва після реалізму дев'ятнадцятого століття. Цей термін запропонував Едмунд Вілсон у «Axel's Castle» 1931 року, та сприйняв за належне Моріс Бауре у «Heritage of Symbolism» (1943).

Утім, у літературознавчих традиціях Франції, Німеччини, Польщі та інших країн, де розвивався символізм, не одностайно прийнято називати цей період *символізмом*. Вплив символізму на італійську літературу порівняно дуже малий, вживання терміну символізм теж не поширене. Наприклад, Д'Аннунціо, який знав й інтерпретував деяких французьких символістів, сьогодні вважатиметься «декадентом». Веллек схиляється називати італійський символізм герметизмом – *ermetismo*, символізм принаймні як певна школа чи рух був у Італії відсутнім. Проте певні імена таки виокремити можна: “Монтале і ймовірно Кампана є справжніми символістами” (Wellek, 258). В історії іспанської поезії символізм є центральним, сюди належать імена Рубена Даріо, Хуліо Герерра, Гарсія Лорки, Антоніо Мачадо. Утім, іспанські критики переважно позначають навіть символістський період “Modernismo” [Wellek, 259].

Важливо поглянути, як розвивався і позначається символізм у німецькій літературі. Припускаю, що поширена у німецькому літературознавстві традиція зараховувати поетів двадцятого століття Гоффмансталя, Кале, Рільке, Георге до *новоромантизму та імпресіонізму* («Neuromantik und Impressionismus») (Wellek, 261) вплинула на стилістичне самовизначення Лесі Українки. Відтак, я наближаюсь до найцікавішого запитання: чи можна охарактеризувати норми, звичаї і цінності у певних текстах Лесі Українки символістськими, які вона, за німецькою традицією, називала новоромантичними?

Загалом у Німеччині, де потужно розвинувся експресіонізм, поширення символізму було менш охопним. Стефан Георге, який їздив у Париж 1889-го року, відвідував і перекладав Малларме та Бодлера, уникав терміну

«символізм» як для себе, так і для свого оточення. Веллек припускає, що це було навмисним рішенням, щоб уникати ідентифікації із французьким рухом [Wellek 1984: 25]. Поодинокі автори розвивали концепцію символізму в німецькій літературі, наприклад Гофманнсталь у «Das Gespräch über Gedichte» (1903) проголосив символ необхідною складовою поезії. Пізніше вплив Рембо можна чітко простежити на поета Георга Тракля. Утім, загалом термін символізм не прижився у Німеччині, — підсумовує Веллек, — як ім'я для певної поетичної групи. [Wellek, 260]. Незважаючи на те що у Німеччині існувала довга традиція обговорення символізму від Гьоте до Фішера, німецькі літератори рідко говорили саме про символістський рух, а радше про новоромантизм (*Neuromantik*) чи про модерн (*Moderne*) [Wellek 1984: 25].

1968 року український літературознавець Богдан Рубчак пише в США передмову до видання творів Остапа Луцького «Пробний лет», де побіжно охарактеризовує суть символістського руху в Франції та Європі й шляхи його засвоєння в Україні. Ця розвідка містить безліч суперечливих фактів, що потребують перевірки й уточнення. Зрештою, Рубчак сам зізнається, що за браком літератури не можна проводити такі дослідження на Заході.

«У Львові дуже скоро поширилися чутки про західній символізм. Там довгий час жив Ян Каспровіч. Там 1894 року Міріам виголосив доповідь про бельгійських символістів. Йому відповів Франко у статті «Доповіді Міріяма», де він ерудитно сперечається з Міріямовими поглядами на таких поетів як Метерлінк, Верхарн, Роденбах, Жількен, Жіро, Ганон, Мокен». На думку Рубчака, через Франка і прихильників символізму як Стефаник, «Галичина стала п'ємонтою модерністичних літературних течій кінця сторіччя» [Рубчак, 28-29]. 1896 р. Василь Щурат публікує у «Зорі» статтю під назвою «Французький декадентизм в польській і великоруській літературі». Пізніше учений аналізує збірку Франка «Зів'яле листя», яку характеризує як декадентську. Для Франка термін декадентизм мав винятково негативне значення, тоді як для Лесі Українки — великий інтерес. Її погляди на цю тему

й її спосіб тлумачення декадентизму, символізму й новоромантизму прояснюються в ході палкої дискусії з Сергієм Єфремовим.

Наприкінці 1902 р. в журналі «Киевская старина» публікується стаття Сергія Єфремова «В поисках новой красоты», де автор висловлює критичні зауваги щодо модерних тенденцій тогочасної української літератури. Найбільше Єфремову не до вподоби мода на символізм і декадентство серед Кобилянської, Лесі Українки, Стефаника, Кобринської, Вороного, якпй зініціював укласти альманах «хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом... де б було хоч трошки філософії» [Єфремов, 1902]. Єфремову загалом важливо, щоб література виконувала завдання суспільно-політичного характеру, що прямо суперечить «містичному змісту, вживанню символів і розширенню художньої враженнєвості» символізму. Ця стаття засвідчила глобальний конфлікт поколінь: з одного боку була стара громада, яка обстоювала літературу для «домашнього вжитку, що б боронила “малих отих рабів німих”, зберігала б чесноти і цінності народної моралі, здоровий оптимізм. З іншого — молодше покоління, до якого належала Леся Українка, що обстоювало поетику модернізму, європеїзму, віддавало пріоритети естетичним цінностям, елітарності [Агеєва, 9-10]. Позиція Єфремова і закиди українським письменницям й письменникам не на жарт схвилювали Лесю Українку, яка підготувала офіційну відповідь для «Київської старини». Журнал, на жаль, листа не опублікував й оригінал рукопису не зберігся, але деякі тези із відповіді Лесі Українки збереглися у її приватних листах за січень–березень 1903 року до Олени Пчілки, Ольги Кобилянської, Михайла Косача. З цих листів можна виокремити наступне:

- Леся Українку читає символістів й критику на них в оригіналі, французькі символисти для неї «непереводимі» — щоб могли їх інтерпретувати, треба знати мову «непереводимих».

- галицьке коло письменників не може залежати від французьких, бо не знає їх так само, як Єфремов [Леся Українка 2018: 20]. «Молоді галичане цілком, з головою» залежать від польської та німецької літератури [Українка 2018: 23].
- символізм і декадентство – різні явища, що на початку 1903 «вже вийшли з моди». Де в чому вони випадково сходяться. «Зрештою, в чистому виді символізм – логічна неможливість і на ньому ні один небожевільний письменець не втримався» [Українка 2018: 22]. Леся Українка розуміє, що символізм не може бути єдиною домінантою творчості, а проявляється у стильовій комбінації.

В примітці до вступної тези Єфремова про чергування літературних напрямів Леся Українка пише: «Де він бачив “планомірність” в “чередованні напрямів” — хіба люде ставили собі планом: оце у нас романтизм, а потім буде натуралізм, а потім новоромантизм». Вона не робить уточнень щодо власного розрізнення символізм/новоромантизм, але найімовірніше, що вживає терміни «взаємозамінно».

У планах письменниці написати статтю про символістів, які так і не здійснились. У листі до матері короткий опис майбутньої розвідки: «треба потревозити тіні старих романтиків і Бодлера з Верленом, простудіювати Метерлінка, веристів і визначити роль Мопассана яко поворотного пункта від натуралізму до нових напрямів. Далі провести виразну антитезу німецького і французького новоромантизму і навіть порівняти берлінські літературні «кабачки» з такими ж «кабачками Латинського квартала», — посередині між Францією і Німеччиною поставити польську модерну».

Тобто натуралізму слідують «нові напрями», відповідно у Франції символізм, декадентизм, а в Німеччині новоромантизм, що, на її думку, протиставляється французькому символізму. Леся Українка у цьому права — наприкінці 1880-х, частково у відповідь на невирішені суперечності у

натурілізмі, критики і письменники як Герман Бар і Гайнріх Манн почали вживати терміни «романтизм», «новоромантизм» та «неоромантизм» як лозунги на вимогу культурної переорієнтації німецької літератури [Saul 2009: 352]. До 1906 року уже були написані книжки про явище новоромантизму (*Neuromantik*). Новоромантизм, — стверджує автор найвідомішої на той час праці *Neuromantik* Людвіг Кьолен (Ludwig Coellen), — є реакцією на кризу цінностей кінця дев'ятнадцятого століття. Зцілення принесли спершу пізні драми Ібсена, а потім твори модерного містика Метерлінка. Останній особливо задовольнив прагнення висхлої ментальності дев'ятнадцятого століття до чуття єдності, цілісності і всеосяжності. Адже у всіх нас, схована за вуаллю банальної миті, лежить трансцендентальне знання первісної єдності. Це справа кожного з нас зняти цю шкаралупу й містично досягнути голосне джерело життя [Кьолен, 4-6 цитовано за Saul 2004: 330]. Зрештою Кьолен вказує на спорідненість модернізму з романтизмом початку дев'ятнадцятого сторіччя [Saul 2004: 330]. Утім хибно вважати, що новоромантизм був відродженням романтизму, а навпаки йому протистояв. Єнський видавець Ойген Дідеріхс (Eugen Diederichs) зробив своє видавництво рупором новоромантизму, що відгукнувся на прагнення значення і сенсу у житті й замінив натуралізм, матеріалізм й уламки знань холістичним світосприйняттям [Saul 2009: 353]. Той же Л. Кьолен, який у своїй праці зараховував Гофманнсталя й Георге до новоромантиків, був надрукований у видавництві Дідеріхса 1906 року.

Саул підсумовує, що новоромантизм апелював не лише до нового світогляду, а й до культурної практики численних рухів, що з'явилися близько 1900 року й, які, засвоїли, принаймні частково романтичну концепцію природи, дитини й жінки [Saul 2009: 353]. Н. Саул також описує цей проміжний шлях німецького романтизму через французький символізм до новоромантизму. На творчість Бодлера, а згодом Рембо, Верлена і Малларме вплинув Гарденберг та Е. Т. А. Гофманн, але французькі поети суттєво модернізували спадщину романтиків. Головно завдяки цій французькій трансформації історичний

німецький романтизм зберіг вплив на німецький романтизм початку ХХ сторіччя. У символізмі німецький романтизм подолав шлях від лісових усамітнень Тіка й Айгендорфа (Tieck and Eichendorf) до сучасного Парижа Бодлера [Saul 2009: 357].

Тож, заявляючи, що «хтось не думає скласти зброї і зректися прапору новоромантичного» [Українка 2018, 54] Леся Українка апелює до німецького новоромантизму, який є національним варіантом загальноєвропейського руху символізму у широкому визначенні цього терміна, і який з'явився завдяки трансформації французького символізму у вузькому визначенні цього терміну.

В. Моренець, покликаючись на Д. Наливайка, зараховує Лесю Українку до новоромантизму [Моренець, 346-367]. Але той же Наливайко пише, що «Особливою строкатістю неоромантизм відзначався у німецькій та австрійській літературах, де найвагомішим складником його був *символізм* (С. Георге, Р. М. Рільке, Г. фон Гофмансталь), хоч сам цей термін у німецькомовних літературах увійшов у вжиток після 2-ї світ. війни. Для французької літератури характерне чіткіше розмежування символізму й неоромантизму, до якого відносять такі у багатьох аспектах різні явища, як романтико-патетичні драми Е. Ростана і прозу Ж. А. Барбе д'Орвільї та Ф. О. Вільє де Ліль-Адана, що стала продовженням пізнього французького романтизму» [УЛЕ, 441-467].

Тож, символізм у Франції і новоромантизм у Німеччині й у творчості Лесі Українки, хоч не цілком, але відрізняються, адже живляться творчим надбанням різних національних культур. Водночас, є явищами одного міжнародного руху символізму.

Розділ II. Символізм у драматургії Лесі Українки та Моріса Метерлінка

2.1. Сновидіння і невисловлюване у драмі «Кассандра»

«Поетична мова має містити і створювати магію, на яку націлена символістська поезія: розмиті чи мерехтливі враження, сновидіння, атмосферу зачарування» [Vajda, 39], — пише в одному з головних есеїв про символістський рух Г. М. Вайда. Ключовим тут для мене є сновидіння, яке, на перший погляд, великою мірою дотичне до текстів Лесі Українки. Було це індивідуальною особливістю письменниці чи ознакою тодішнього мистецького часопростору? Окреслюючи контекст символізму кінця дев'ятнадцятого століття, Robert Jouanny, називає *звернення до снів* способом повернутися спиною до реальності, що стала надто жорсткою. Дендизм, бунт, окультизм, ідеалізм поруч із сновидіннями — усе було способом для митців символізму заперечити світ, у якому вони почувались сторонніми. Досвід франко-пруської війни й Паризької комуни, неприхований опортунізм нових правлячих класів спонукали більшість митців відкинути будь-які компроміси із суспільством. Символістська поезія ставала способом потрапити у темні простори, які поети знаходили у ночі, снах, мареннях, випадковостях й навіть плоті [Gullon, 213]. Певного примирення поети шукали звертаючись до книжного середньовіччя, візантійського орієнталізму, еллінізму, міфів та легенд. Втечу краще було здійснити у віддалене, заспокійливе минуле [Jouanny, 73-74]. Подібно до європейських символістів сюжети поезії і драматургії Лесі Українки найчастіше побудовані на темах з історії античності («Кассандра», «Іфігенія в Тавриді», «Руфін і Прісцилла»), християнства («Йоганна, жінка Хусова», «В катакомбах»), міфології, середньовіччя. Яку роль для руху символізму і творчості Лесі Українки зокрема відігравали сни?

Відомо, що символістський рух прискорив вивчення символізму снів З. Фрейда й у символістську теорію відбулося глибоке проникнення

психоаналітичного руху. На початку XX століття після публікації „Тлумачення сновидінь“ (1900) та пізніше праці австрійського психоаналітика Г. Зільберера «Сон: вступ до психології снів» (1918) Європа обговорює сні і сновидіння із ще більшим інтересом уже з наукової позиції. Утім, це все-таки були поети, що, починаючи з Бодлера, витворювали закони «сноетики». В есеї «Художник сучасного життя» Бодлер пише про нового спостерігача міського сучасного життя — фланера. «Натовп — його стихія... Його пристрасть і покликання — *поєднатися з натовпом*. Для вірцевого фланера, для захопленого спостерігача то велика насолода — жити в множинності, в гойдливому русі, в швидкоплинності й безкінечності» [Бодлер, 151-152]. На думку культурної історикині Н. Ласті, Бодлер, описуючи модерність у такий спосіб, визначає сучасну свідомість сповненим сновидінь переживанням, колізією між міською фантасмагорією і високочутливим враженням [Lusty, 1]. Фланер, ця модерна людина, схоплює елементи життя мов «калейдоскоп, наділений свідомістю». Отже, рецептивні здібності людини модерну ще більш загострені, її свідомість піддається впливові випадкових стимулів у хаотичному потоці життя.

Антонен Арто стверджує, що першим, хто впровадив ці множинні багатства несвідомого із вулиці в літературу, був Метерлінк. «Образи у його віршах розгортаються відповідно до принципу, що не відповідає звичному стану свідомості...» [Artaud, Douze chansons, 21 цитовано за McGuiness, 33]. В ранньому есеї «Вступ до психології снів» (1892) бельгійський поет і драматург Моріс Метерлінк пише: «Здається майже неможливим, щоб денна уява могла витворити істоти, у яких ми не зможемо впізнати себе, тобто абсолютно нам чужі, що існують, мов у справжньому світі, і можуть діяти так, що ми їх не можемо ні визначити, ні схвалити, ні передбачити» [Maeterlinck 1985]. Численні листи Лесі Українки всіяні «наріканнями» на безсоння і пізнє вкладання спати. Якщо таке ночіння докучає її співмешканцям, й гостюючи якось в Ольги Кобилянської, Лесі Українці доводиться перелаштовуватися на порядок денний, то наодинці вона приймає свою «нічну» натуру. В одному з останніх

листів до Л. Старицької-Черняхівської вона зізнається, що може писати лиш тоді, коли її «попросту гальванізує якась *idée fixe*, якась непереможня сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить як нова недуга, — оттоді вже приходить демон, лютійший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я лежу *Zusammengeklappt*, як порожня торбина. Отак я писала Лісову Пісню і все, що писала остатнього року» [Українка 2018: 589-590]. Досконалості самої лиш «Лісової пісні» достатньо, щоб віддати належне нічній уяві письменниці.

Метерлінк мав на меті створити драму, якої ще не існувало — драму про неказане і приховане. Описуючи сутність світу снів як щось цілковито чуже людському простору і тривимірності, він пише «Мені здається, що сон майже завжди німий, й що усі персонажі рухаються, говорять, поводяться у м'якій і беззвучній речовині...» [Mcguiness, 25]. Витворена ним драматургічна символістська мова передбачає театр тиші, ставить діалог на другий план, натякає на те, що не може виразити, й загалом прагне оперувати усіма елементами драми у безсловесному світі сну. У передмові до 3-томного видання «Театр» Метерлінк описує своїх персонажів «злегка глухими сновидцями, постійно відірваними від болісного сну» [Mcguiness, 25].

Ця цитата нагадує почасти сомнамбулічний стан Кассандри в однойменній п'єсі Лесі Українки. Такою її задумує й сама письменниця. У березні 1903 року, перебуваючи на лікуванні у Сан-Ремо, Італії, Леся Українка починає роботу над «Кассандрою». У листі до Ольги Кобилянської вона пояснює, чому взяла цю трагічну пророчицю за героїню. «...вона сама боїться свого пророцтва і, що найтрагічніше, сама в ньому часто сумнівається, бо не знає, чи завжди слова її залежать від подій, чи навпаки події залежать від її слів, і тому часто мовчить там, де треба говорити» [Українка 2018: 78]. Чи не співзвучно це із безсловесним світом снів Метерлінка, де діалоги втрачають значення як такі? «...вона все провидить, вона все знає, але не холодним знанням філософа, тільки інтуїцією людини, що все постерігає несвідомо і безпосередно («нервами», як кажуть в наші часи), не розумом, а почуттям, —

тому вона ніколи не каже: “я знаю”, а тільки “я бачу”, бо вона справді бачить те, що буде, але пояснити аргументами, чому воно мусить так бути, а не інакше, вона не може» [Українка 2018: 78]. Світ Кассандри інтенційно образний, інтуїтивний, у ньому має вагу несвідоме і те, що не можна виразити словами. Вона мислить передусім видивами, картинами, тим що *бачить*, й письменниця свідомо ставить перед собою суперечливе завдання відобразити словами «безсловесну» героїню.

Дослідниця В. Агеєва розглядає цю здатність героїні до сновидіння в аспекті комунікативного розриву із іншими персонажами й персонажками: «Кассандру постійно звинувачують у тому, що її мова незрозуміла, хоча ніхто й не прагне прислухатися до пророчиці, аналізувати її символіку, співпереживати її видіння й страхи» [Агеєва 1999: 13]. Такий погляд на символічну мову героїні відкриває особливість символістської драми «Кассандра». Якщо Моріс Метерлінк створює усіх персонажів і персонажок своїх драм «злегка глухими сновидами», то лише одна героїня «Кассандри» живе в інтуїтивному світі видінь, через що перебуває у конфлікті з оточенням. Такий прийом виправдовує себе, адже його існування не підпорядковане самоцілі: письменниця порушує заодно ряд інших тем — знання, пізнання, провидіння, бунту і кари за бунт, відмінність жіночого й чоловічого світосприймання, розкриття патріархальних стереотипів, вторинності традиційно жіночих суспільних ролей (Агеєва 1999: 11).

З першої дії драми Кассандра постає в образі дівчини-сновиди, про що авторка залишає яскраву ремарку:

«Кассандра ввіходить у кімнату, замислена, дивиться поперед себе, погляд її падає на Гелену, **немов пронизує її і немов бачить** крізь неї ще щось далі. Так дивлячись, Кассандра спиняється посеред кімнати і стоїть мовчки» (IV, 12).

У подібні стани вона впадає ще декілька разів, іноді доводячи до приголомшення своїх сестер, спантеличених такою сновидою. Кассандра постійно перебуває у стані заперечення світу Трої, його звичаїв і рішень. У

моменти найбільших протистоянь — проти шлюбу з Ономаєм, походу Долона розвідником в ахейський табір — Кассандра немов би повертається у реальність, дивиться Мойрі у вічі. Тоді вона повертає собі здатність говорити і бореться, що кажуть, до кінця, вигукуючи «Ратунку!», «Вартуй, стороже!», «Прокинься, Троє! Смерть іде на тебе!».

У миті ж сновидінь і марень Кассандра повністю зрікається всього, що її оточує, переселяючись у тривожне майбутнє, або згадуючи лагідне минуле. «Я не знаю нічого, окрім того, що бачу» (IV, 14). Вона усвідомлює порочність світу і його шкоду, як собі, так і іншим. Єдиним способом втекти від реальності вважає самозабуття у снах і мріях. У мить зневіри в собі Кассандра радить Андромасі перестати сподіватись на добрі пророкування і знайти собі іншого спокою:

Іди, збери своїх рабинь, звели їм
кітари й флейти взяти і музику
збратати з ніжним співом, **може, сон**
і мрію золоту вони накликають
тобі на очі, втомлені від сліз.
Є в тебе фінікіянка рабиня,
ота, що вміє змії замовляти,
вона приспить в тобі змію тривоги,
і ти заснеш, і в сні тому не буде
нічого злого, ні війни, ні смерті,
ні страху, ні Кассандри (IV, 57).

Подібне рішення вона пропонує Долону, більш здатному до кітари й весняних пісень, аніж до зброї й войовництва. Так само й Паріс — тільки й жив, як був у курені пастушім, як грав на сопілці серед отар. Кассандра прагне захистити від світу усіх, кого можливо, але усвідомлює ціну мрії і сну. Таке оманливе сновиддя, яке пропонує Трої брат Гелен, тільки загострює біль і помножує горе. Кассандра зрештою, усвідомлює, що закинута у цей світ волею

долі, вона б рада звідси втекти, але її тілесність цього не дозволяє. Ці тимчасові напади божевілля, сновидіння стають рятунком і святом для плоті [Mcguiness, 21].

Передбачуючи падіння Трої, Кассандра каже Поліксені: «я завжди чую горе, бачу горе, а показати не вмію. Я не можу сказати: тут воно або он там» (IV, 22). Така інтерпретація образу героїні відповідає дискурсу кризи мови у період модерну. Згідно з Дж. Стайнером європейський модерн є епохою «після слова», позначеною руйнуванням довготривалого контракту між мовою і реальністю, на основі якої встановлена західна культура [Weller, 15]. «Саме цей розрив угоди між словом і світом складає одну з декількох справжніх революцій духу в західній історії й визначає модерність як таку» [Steiner, 76]. Вперше ця криза оприявилась в одивненні мови Малларме й у деконструкції першої особи однини в поезії Рембо. Символістська драматургія Моріса Метерлінка також була важливою у русі критики мови: його ранні п'єси «Непрохана» (1890), «Сліпі» (1890), «Усередині» (1894) позначають «безпорадність мови». Водночас, на думку Ф. Маутнера, Метерлінк перетворив тишу на «божественне», «містичне щось» [Weller, 33]. Ідею про те, що слова не найкращий засіб для передачі реальності, артикулює також драма «Кассандра».

Андромаха. То як ми можемо вірити словам?

Кассандра. То не слова, я все те бачу, сестри, що говорю. Я бачу: Троя гине.

Андромаха. Чому? Від кого? Хто її зруйнує? Атріди? Ахіллес?

Кассандра. Не знаю, сестри. Я бачу тільки... (IV, 22)

Не отримавши відповіді від Кассандри, Андромаха вигукує: «Боги всесильні, одберіть їй мову!» (IV, 22-23). Кассандра відчуває безпорадність перед світом, що зазнає краху, Троєю, що неодмінно загине, подібно до того, як Європа втрачає відчуття слів у роки після франко-пруської війни. Стала реальність давньої Трої руйнується разом із мовою героїні, яка здатна лиш бачити образи, й не здатна їх більш відтворювати словесними структурами. Її

мова більш не може артикулювати істини підсвідомості, а несказані й несказанні слова лиш підтверджують те, що вони є породженням інтуїції Кассандри, що мають трансцендетне походження, що вона шукає втечу від світу у сновидіннях і не може ясно проговорювати істини свого несвідомого й відповідно не здатна повертатись у реальність. Відтак, слова Кассандри зберігають свою правдивість й залишаються непроголошеними [Steiner, 90].

Кассандра часто уникає говорити від свого імені, й використовує відсторонене, безособистісне трактування навіть того, що безпосередньо стосується її самої:

Я хочу його спитати. Я собі не вірю.
Вже бачиш, довершилась божа кара:
не тільки інші, а й сама Кассандра
зневірилась в Кассандрі (IV, 56).

Такий прийом відчуження — просто ще один вияв зречення світу, який стає нестерпним настільки, що героїня вдається до заперечення власної тотожності.

У певні моменти Кассандра прагне зректись і власного голосу, і власних думок — «Осліпнути я хтіла б, заіміти... // Ох, се було б таке велике щастя!» (IV, 29). Тож вона постійно перебуває у внутрішньому двобої між видіннями і словами, між несказаним і сказаним. Її оточення повсякчас заперечує її несвідоме, тож єдине, що їй залишається — це таки позбутися власного несвідомого, мови, слів. У фінальній сцені з Агамемноном Кассандра здіймає з голови діадему та ламає патерицю — символічні знаряддя, що допомагали їй розуміти світ словами, які відчитувала лиш вона. «Царице, загадай мені роботу, — // Я вмію все, окрім пророкування» (IV, 99), — прохає Кассандра свою майбутню вбивцю Клітемнестру. Таке самозречення лиш потверджує факт незгоди героїні із світом, що розпався після Троянської війни.

2.2. Тиша і неказане у драматичних поемах Лесі Українки «Одержима», «Вавілонський полон», «На руїнах» та «Сліпих» М. Метерлінка

Символістська тема неказаного і неказанного слова опрацьована також у раніших драмах Лесі Українки. У січні 1901 року авторка завершує роботу над «Одержимою», протягом лютого 1903 — вересня 1904 дописує драматичні етюди «Вавілонський полон» та «На руїнах». Вплив п'єс Метерлінка, а також інших символістів як Вільє де Лілля, Верлена чи Рембо тут виразно відчутний. Я не маю на увазі тотальне засвоєння письменницею певних технік і поетичних прийомів, а лиш їх часткове, фрагментне використання.

Наприкінці 1890-х — на початку 1900-х років Леся Українка детально ознайомлюється з новаторською на той час поетикою символізму. Особливо її зацікавив і вразив бельгійський символіст Моріс Метерлінк й вона наважується перекласти одну з його ранніх п'єс *L'Intruse* (1890). Хоч письменниця має постійні витрати на лікування і загалом своє скромне матеріальне становище намагається підтримувати літературними підзаробітками, драму Метерлінка береться перекладати без домовленостей і впевненості, чи хтось її надрукує. 18 березня 1900 у листі до редактора «Літературно-наукового вісника» Володимира Гнатюка вона пише:

«Посилаю оце для «Вісника» два свої віршики, написані ще зимою, та чомусь досі затримані дома. Згодом пришлю свій переклад одноактової драми Метерлінка «L'intruse». Хотілось би мені дуже, щоб наша публіка русько-українська познайомилась би з сим новітнім драматургом в його найкращих творах, а до того ж в українськiм перекладі. Нехай Ваша хвалена Редакція поборе відому мені свою нехiть до «модерністів» і прочитає мій переклад, я певна. Що ся оригінальна і тонко написана річ не може не звернути на себе уваги навіть «пристороннього читача». Я не абсолютна (далеко ні!) поклонниця Метерлінка і взагалі «модерни», але в трьох драмах сього автора я справді бачу нові елементи штуки, скомбіновані з великим таланом. Одну з таких драм оце власне маю подати». [Українка 2016: 202].

Драма «Непрохана» у перекладі Лесі Українки таки виходить друком в XI томі журналу за 1900 рік у Львові, без коментарів, перед- чи післямови перекладачки. Зацікавленість Метерлінком в українській літературі пожвавиться трішки згодом, коли його вірші, драми і есеї перекладуть й опублікують Євген Тимченко, Марія Загірня, Павло Грабовський, коли театральна публіка побачить декілька постановок у Києві. А поки що Леся Українка самотня в своїх інтересах новітньою франкомовною течією. «...в трьох драмах сього автора я справді бачу нові елементи штуки, скомбіновані з великим таланом» — які саме драми має на увазі письменниця? До 1900 були опубліковані п'єси Метерлінка **«Принцеса Малена»** (1889), **«Непрохана»** (1890), **«Сліпі»** (1890), **«Семеро принцес»** (1891), **«Пелеас і Мелісанда»** (1892), **«Алладіна і Паломід»** (1894), **«Усередині»** (1894), **«Смерть Тентажиля»** (1894), **«Аглавена і Селізетта»** (1896), **«Аріадна та Синя Борода»** (німецькою, 1899). Виділяю тут чотири найвідоміших та найбільш обговорюваних свого часу. Припускаю, що ці п'єси відзначила талановитими і Леся Українка.

Передусім у драматичній поемі «Одержима» авторка звертається до сюжету з часів раннього християнства й відтворює його у притаманній символізму атмосфері таємничості, а персонажів, зокрема Міріам, зображає заглибленими у себе, інтуїтивними, замисленими. Історія Міріам зосереджена довкола «потойбічного», неземного почуття, вона «одержима» духом і любов'ю. Т. Гундорова наголошує, що авторка вводить нову для українського читача початку XX століття тему смерті-любові (Liebestod). Трагічна любов до смерті, смертельна любов є переломною для української літератури, адже стверджує народження нового, модерністського мислення (Гундорова). Ю. Шевельов у рефлексіях про постановку «Одержимої» 1943 р. також зосереджений на всепоглинаючій любові Мірім [Шевельов]. Утім, досі дослідники не інтерпретували цю та інші драми у символістському ключі. Образ Міріам, народжений за трагічних обставин фатальної ночі, має в собі постійне відчуття туги й трагізму. Ніч смерті Сергія Мержинського Леся

Українка пізніше опише у листі до Франка: «Якби мене хто запитав, як я з того всього жива вийшла, то я б могла відповісти: “J’en fait un drame”» [Українка 2016: 524]. Через два роки після цих драматичних подій авторка прочитає есей М. Метерлінка, де він оповість по-своєму те, що вона пережила: «Велика тиша, тиша смерті, горя чи долі нам не підвладна. Вона приходить до нас у відведених на це час, одразу після подій, й тим, хто її не стрічав, не варто собі докоряти» [Maeterlinck 1905: 20]. У такій тиші смерті і горя постає героїня, що усвідомлює цей понад-людський і понад-реальний вимір Месії, який не здатні досягнути люди [Гундорова, 49].

Конфлікт драми апелює до характерних для символізму опозицій «прозорливість/сліпота», «життя/смерть», «світло/темрява». Згідно з ними побудований внутрішній простір драми, який розділений на тих, хто сліпий і ще не прозрів і тих, хто бачить. Месія звертається до Міріам: «Ти дивишся й не бачиш, маловірна», а згодом до учеників: «Спите? Не спіть! Моя душа сумна до смерті». Месія, розмовляючи з Міріам, створює відчуття жаху, що наближається, і постійно підживлює його картинами смерті. Мовчання, як відповідь на його повторюване «Спите?» слугує метафорою усюдисущої у драмі смерті. На учнях зосереджена увага читача, але ми їх ні бачимо, ні чуємо (Kane, 36), про що авторка залишає ремарку «Дванадцять учеників сплять непробудним сном». Цей стан персонажів нагадує «Сліпих» Метерлінка, які то впадають у летаргію, то прокидаються з неї, щоб провадити активну, за Метерлінком, тишу — розмови із «порожніми репліками» та різноманітними алюзіями, що створюють ефект сугестії Невідомого [Чистяк, 227]. Натомість учні Месії створюють пасивну тишу, що є тінню сну, смерті чи неіснування. Друга дія із сонними учнями виразно ілюструє цей прийом пасивної тиші, повторюваних запитань без відповідей. Месія вдруге запитує: «Ви спите? Не спіть! моя душа сумна до смерті!». Тема смерті домінує у діалогах Месії й Міріам, оприявнюється в третій дії — розп'яття Месії на хресті — й завершує

саму драму: Міріам закидують градом каміння. Для Метерлінка мовчання є метафорою смерті — так ця метафора працює й у Лесі Українки.

У драматичних поемах «Вавілонський полон» та «На руїнах» ще яскравіше використані символістські техніки, які докладно описує Л. Кейн у праці «Мова тиші. Про несказане і несказанне у модерній драмі». Зокрема, в розділі про Метерлінка, Кейн схарактеризовує архетипних персонажів, до яких часто вдається письменник: вони молоді, вразливі або старі, буквально чи метафорично сліпі, незахищені й ізольовані мандрівники. З опису саме таких персонажів починається «Вавілонський полон». На розлогій рівнині бачимо обшарпаних, змучених, здебільшого старих жінок, їхніх чоловіків та голих дітей. Як і в Метерлінкових «Сліпих», персонажі умовні, без імен: Жінка, Чоловік, Старий чоловік, Один дід, Другий дід, Третій дід, Діти, Дівчина. Альфред Сутро, який перекладав Метерлінка на англійську, вбачає в його архетипних персонажах фламандських селян, з якими часто стикався Метерлінк у дитинстві. «В одному селянському будинку, куди часто забігав малий Метерлінк, мешкали семеро братів і одна сестра, усі старі, беззубі, виснажені від щоденної праці на крихтньому господарстві. Вечорами, — переповідає Сутро, — вони сиділи на похмурій кухні, освітленій тьмяною лампою, усі дивились попереду себе, не кажучи ні слова. А якщо зрідка хтось кидав заувагу, то кожен по черзі урочисто її повторював, можливо трохи щось змінивши» [Maeterlinck 2002]. Тож архетипні вигнанці Лесі Українки мають реальних прототипів – таких же змучених працею і життям селян.

Як слушно зауважує О. Галета, драма починається сценою і сценою закінчується, двічі бачимо статичне, недраматичне споглядання, що є характерним також для символізму Метерлінка (Галета, Кейн). Статичність проявляється також в колізії п'єси: люд, який протистоїть протагоністу Елеazarові, прощає його провину і відмовляється діяти [Галета, 75]. Невидима мовчазна сила, що керує світом, займає центральне місце для перших діалогів. Тричі повторювані діалоги подружжів з однаковим фатальним вказуванням на

Вавілон «Там!» створює відчуття жаху, посилене використанням павз і мовчання. Відповідно до технічних аспектів символістського театру, описаних Кейн, запитання у драматичній поемі Лесі Українки пройняті одержимістю, між запитанням і відповіддю триває довга пауза [Кане, 35].

— Давай вечерю! *Жінка мовчить, не рухається.*

Чом ти не варила? *Жінка мовчить.*

Чого у тебе попіл на волоссі? *Жінка мовчить і ще нижче хилиться*

Де наша Малка?

— Там! *Показує на Вавілон, падає додолю і посипає голову попелом.*

— Адонаї! *Роздирає на собі одержу і теж падає додолю.*

Мовчання стає також способом приховати смерть, неволю, абстрактну відсутність чогось, віддалене жахіття. Коли *Дівчина* розповідає про немовля, вбите у Єрусалимі, *Товаришка* їй відказує: «Мовчи! Не говори!». Наратив нерозуміння і неможливості артикулювати істину продовжується між Дідом і Чоловіком:

— Сей молодик тобі, Елеазаре, промовив так, як і твоє сумління промовило б, — **але ж німий мовчить!**

— **Шкода і говорити до глухого!** (III, 154)

Леся Українка, подібно до Метерлінка, нарощує емоційну і психологічну напругу уривчастими, незавершеними фразами й непослідовними відповідями. Тривале мовчання і тиша переривають також монологи Елеазара.

...Хтів я промовити слово,

хтів я хоч голос подати —

кров'ю уста обізвались

і заридали — мовчанням! (III, 164-165)

Після чого, згідно з ремаркою, ридання в народі стихає, настає довге мовчання і тиша. Ще одному запитанню Елеазара слідує знову тривожне мовчання. Наративом каміння (тиші) або слова Леся Українка висловлює складні стосунки серед іудеїв, що супроводжуються взаємними прокльонами, погордою, стражданням через вигнання і рабство. Довгі паузи і тиша замість слів мають передати атмосферу жаху, що огортає вигнанців її драматичної

поєми — і авторці це успішно вдається. О. Галета інтерпретує цю тишу, що настає після тричі проспіваної жалобної пісні, як мить «цілковитого єдинокліштя: слово Елеазара і дія народу зливаються в одно» [Галета, 80]. Дослідниця цитує Т. Карлайла, останнього філософа романтизму, — «Розмова належить часові, мовчання — вічності» [Галета, 80], що геть невипадково. Саме цю ідею Карлайла мовчання як вічності опрацьовує в есеї «Мовчання» М. Метерлінк, тому самому, який Леся Українка радить до ознайомлення О. Пчілці. Метерлінк бере за основу матеріальну тишу Карлайла і виводить її на рівень сакрального, до якого треба прислухатися, інакше можна навечно втратити усі скарби людської мудрості [Maeterlinck 1905: 5]. О. Галета ще декілька разів повертається до мотиву мовчання у драмі й її інтерпретації доволі суголосні символістським ідеям. «Значуще мовчання», що введене до діалогу співця Елеазара з народом як непогора, як вирок, як спільність чуттів, відповідає ідеї мовчання як метафори відсутності, як каналу до містичного знання (Галета, Кейн). Зауважений Галетою символ арфи, що замовкає, аби не осквернити священну традицію, служить тій же ідеї — нездатності сказати словами істину. Чужинцям Елеазар не може грати, бо вони потребують іншої мови й інших подвигів, для своїх слова співця також невчасні, бо нагадують про поразку [Галета, 81]. Слова мають замовкнути, щоб дати змогу юрбі і співцю перейти від взаємного насильства до примирення. З моменту, коли нам є що сказати одне одному, варто замовкнути — інакше втратимо нагоду послухати іншу душу, й хоча б на мить дати існування власній [Maeterlinck 1905: 5].

На початку 1903 року Леся Українка пише з Сан-Ремо довгого листа до матері, де заодно рекомендує до прочитання збірку есеїв Метерлінка «Скарб смиренних», а також есеї «Мудрість» і «Мовчання». Саме останній є теоретичною концентрацією естетики тиші і несканованого, яку опрацьовує Метерлінк у ранній драматургії. Вплив елементів цієї естетики простежується також в драматичній поємі «На руїнах», що є продовженням «Вавілонського полону», над якою авторка працюватиме через рік. Опис драматичного тла

включає уже звичний для ранніх драм Лесі Українки архетипний символ ночі і місяця, сонних людей і атмосферу жаху, яку підсилює приглушене ридання і шепотіння. Образ сонних людей супроводжує відчуття смерті – «сонні здаються вбитими», «поле.., наче вкрите трупом». Авторка повторно зображує архетипних персонажів й персонажок, зраних, знедолених, заблукалих, голодних, втомлених. Протагоністка пророчиця Тірца намагається збудити натовп сонного люду закликами «Устань, Ізраїлю», але повсякчас натрапляє на опір і нехіть — пасивне мовчання, яке впроваджує Метерлінк як прийом символістської п'єси. «Сліпі! нещасні!», — прорікає Тірца гуртам левітів й іудеїв. Утім, ці прийоми є лиш спорадичними уривками діалогів, образи персонажів лиш схематично дають відчуття світу несказанності (inexpressability). Діалог Лесі Українки, на відміну від Метерлінкового, не оголюється повністю, її персонажі, хоч не всі, продовжують відчувати «тоталітарну» спокусу мови. Очевидно, найбільше до слів вдається пророчиця Тірца, що відповідає Метерлінковому уявленню про тишу натовпу. «Ми можемо стерпіти власну тишу, тишу усамітнення, але тиша багатьох — множинна тиша — й понад усе тиша натовпу — надлюдська ноша, чия незбагненна вага наводить жах навіть на наймогутнішу душу» (Maeterlinck, *Treasure*, 8). Пророчиця є носійкою містичного знання, — сакрального послання, якщо тлумачити за Карлайлом — вона знає способи, як вивести вигнанців Вавилону з рабства [Забужко, 568]. Тірца всіляко намагається розбудити камінний сон байдужої юрби й не знаходить із нею порозуміння, тієї бажаної миті поєднання в тиші, як це вдалось Елеазару. «Ми бачимо багато душ, що ведуть даремне й безглузде життя, тому що вважають, що воно безкорисні, їх не помічають і не люблять, й переконані, що не мають нічого в собі, що варте любові», пише Метерлінк в есеї «Мудрість і доля» [Maeterlinck, *Wisdom and Destiny*]. «Для чого? Нащо маю я вставати?», — відповідає Тірці Старий на заклики вставати з ярма і неслави. «Робота наша марна...», — відповідає Тірці Дівчина. «Нащо [вогню] горіти?», — дивується розпачливо Жінка. Тірца, подібно до мудреця, описаного Метерлінком, приходить до усвідомлення, що

кожна душа, яка існує, заслуговує на любов і визнання. Утім, не вся юрба охоче сприймає заклики Тірци устати й робити намети. Самоідентифікація народу зводиться саме до «все більшої і більшої скорботи й безпорадності»:

Проклятий той, хто будить подоланих,
проклятий той, хто краде сон в рабів.
бо менший гріх ограбувати старця,
голодному скоринку одібрати [Українка 2011: 89].

Зрештою, Тірца стає невинною жертвою розлюченої юрби, що також вписується у символістську поетику Метерлінка, у кожній п'єсі якого гине невинний герой чи героїня (Кейн). О. Галета звертає також увагу на символічне використання чисел у драмах «Вавилонський полон» і «На руїнах»: потрібне повторення мотиву звертання чоловіків до жінок, Тірца на початку тричі звертається до жінок, які сидять при одному багатті. Такий чисельний символізм є звичною справою для Метерлінка, який, на думку Кейн, відступає від слова, й звертається до невербальних засобів мистецтва — зокрема повторення містичних чисел три, сім, десять. У «Принцесі Малені» представлено 7 монахинь, у «Неминучій» трьох чоловіків, трьох молодих дівчат, у «Сліпих» шістьох сліпих чоловіків і шістьох сліпих жінок, одне немовля [Капе, 33]. У «Вавилонському полоні» Лесі Українки бачимо трьох жінок, трьох дівчат, трьох хлопців, трьох чоловіків, трьох дідів, трьох левітів. У драмі «На руїнах» трьох жінок і одне немовля, що голосить, мов у «Сліпих». Представлення немовля може слугувати символу майбутнього визволення. У «Сліпих» Метерлінк веде фінал до того, що новим поводитирем-пророком, якого вони шукають, має стати немовля, яке втілює містичний світогляд [Чистяк, 228]. Леся Українка не дає надії на розв'язання конфлікту драми «На руїнах», й залишає фінал відкритим. Проте у першій редакції п'єси Тірца перед відходом в пустелю промовляє такі слова: «Тепер старий сліпець провадить хоче // дітей видючих...» [Галета, 103]. Відтак майбутню долю можуть вирішити молоді і зрячі — молодий робітник гукає до свого гурту «Ходімо на роботу, вже світає»

([На руїнах. Автограф](#)). Такий оптимістичний фінал пропонує Метерлінк, але вже у драмах театру абсурду драматурги відмовляться від віри в Невідоме, що може вивести людство до світла [Чистяк, 228].

Розділ III. Містичне і міфологічне у Лесі Українки та М. Метерлінка

3.1. Містицизм і модерна філософія

З чорнового варіанту своєї першої драми «Блакитна троянда» Леся Українка викреслила уривок про тлумачення символу блакитної квітки. «Блакитна троянда — то був поетичний символ чистої, високої любові, в лицарських романах часто говориться про цю квітку, що росте десь у «містичному лісі» серед таємних символічних рослин.». Починаючи з цієї драми авторка розробляє сюжет про високу, містичну любов й у наступних текстах знову до нього повертається, звертаючись щоразу до інших символів. Про це зокрема драми «Одержима», «Руфін і Прісцилла», поеми «Віла посестра», «Ізольда Білорука». О. Забужко розглядає цей сюжет в аспекті *містичного шлюбу-на-смерть*, почерпнутого Лесею Українкою з лицарсько-християнської гностичної містики пізнього середньовіччя. Відтак мука і самогубство Любові Гоцинської у «Блакитній троянді» не що інше, як *духовний голод*, туга за манихейським («єретичним») містичним шлюбом, у якому засуджується плоть, намагання витворити з любові *нову релігію* [Забужко, 166]. Тема шлюбу є центральною і в драмі «Руфін і Прісцилла», де конфлікт накладений на римсько-християнське протистояння. Поганин Руфін і християнка Прісцилла не можуть поєднатися, бо вони — духовно передусім — належать до різних світів. «моя душа забороняє / мені сей шлюб, поки твоя душа / не може з нею злитись без останку». У «Лісовій пісні», «Вілі посестрі» та «Ізольді Білорукій» релігійний конфлікт і містичний шлюб як таємне інтимне поєднання з Христом втрачають акцент, а тема шлюбу двох героїв з різних світів, опрацьована у символістському містичному ключі возз'єднання душі і духа в любові.

Містицизм є однією з найочевидніших рис символістської поезики, що спадають на думку. Містицизм поруч з музичністю, міфологічністю, запереченням світу, зверненням до снів, окультизмом, ідеалізмом, інтелектуальністю є невід'ємною складовою символізму як математичного так й

емоційно-інтуїтивного [Vajda, 32]. Що прикметно, критики розглядають містицизм у символізмі у поверховому розумінні як щось містичне, таємне, і у безпосередньому зв'язку з вченням містиків та середньовічним містицизмом. У цьому підрозділі я спробую охарактеризувати поетичний містицизм «Лісової пісні».

Пролог «Лісової пісні» відкриває перед читачем «Старезний, густий, предковичний ліс на Волині». Такий простір з усіма його «впадинами» і «проваллями»: яро-зеленою драговиною, озером, хащами цілком вписується у поетику таємничого простору символізму. Що прикметно, будь-які проломи і розколини у такому просторі необхідні, вони, подібно до реквізитної рушниці в театральній постановці, що має обов'язково вистрілити, завжди означають, що у цих «проломних» просторах живе міфічна сила, або що туди потрапить котрийсь з героїв. Леся Українка й сама знаменує цей простір місциною «дикою, таємничою». «Правічний опівнічний ліс під високим зоряним небом», — описує простір п'єси «Сліпі» Метерлінк. Затінення місця дії тисами, плакучими вербами (Метерлінк) і гущавиною лісу (Леся Українка) створює образ темного лісу, що є насправді символом порогу, зайшовши за який, герої потраплять у чарівний ліс, простір невідомого, смерті, де має відбутися певна ініціація, «символічна смерть перед обрядом переродження» [Соорег, 201]. Відтак авторка задає підказку до прочитання — Лукаш, який приходить до лісу вперше, не ініційований й не має того містичного знання, яке дозволило б йому вижити у чужому для нього просторі. Носієм сакрального знання є дядько Лев, що може легко переходити між двома просторами-світами — людським і таємничо-лісовим, фізичним і трансфізичним [Забужко, 634]. Він подібно до старого Священника «Сліпих» задавав менш видющому поколінню орієнтири, як керуватися у цьому незбагненному просторі. Подібні ролі, тільки по «той» бік лісу, мають Водяник і Лісовик, що бережуть закони водяного й лісового роду. Відтак першим табу є не «водитися» з істотами *чужого* світу: «Не задивляйся ти на хлопців людських. / Се лісовим дівчатам небезпечно...». [Забужко, 549]. Але героїня Мавки

протистоїть, насмілюсь сказати, патріархальному устрою лісу, де вона «як добре зважити, то <...> зовсім самотня...».

Простір лісу відчужує Мавку від Лукаша передусім усіма його внутрішніми законами світобудови й атрибутами: символістськими за природою сном, таємною мовою та зрячістю (сакральним знанням). Достоту половину свого життя Мавка проводить у сновидіннях («Ох, як я довго спала!») і мареннях: «По білих снах рожевії гадки / легенькі гаптували мережки, / і мрії ткались золото-блакитні / спокійні, тихі, не такі, як літні...» [Забужко, 553]. До зустрічі з Лукашем дійсність лісу була для Мавки мало пригідною, у сні їй біло і чисто, і дихається вільніше. Нарікання на швидкоплинність світу — «от налетить, закрутить та й покине» — не даремні, адже вона усвідомлює певну нетерпимість до простору лісу і його законів. Маючи *волю*, їй бракує почуттів, що, як їй здається, у людей «навіки». Тому стан сну сприймається нею як щось закономірне, спасення від дійсності. Як донька лісу — а ліс на усіх рівнях символізму поєднаний з принципами жіночності або Праматір'ю [Cirilot, 112] — Мавка розмовляє таємною мовою лісу і його духів. Почасти їй не потрібні слова — лиш жести, натяки, поскрипування. Про це одразу здогадується Лукаш, якому, щоб повністю увійти у світ лісу, потрібно «по-тутешньому навчитись». Таємна мова Мавки провокує Лукаша не на порозуміння, а на зачаровування. Коли Лукаш відмовляється прислухатися до невиразної «мови серця», й коли припиняє гру на сопілці, то руйнує єдині для обох можливі канали комунікації. Саме сопілкова гра, таємна мова, якою володіє Лукаш, принадила в свою чергу Мавку. Символіка флейти тут не вичерпується трактуванням відповідно до греко-римської емблематики (сопілка як атрибут спокуси, надмірних емоцій), а апелює також до божественного «голосу вічності», що належить і християнській (сурма ангелів), і індуїстській емблематиці [Cooper, 199]. Відтак, і Лукаш, і Мавка наражаються на комунікативний розрив, подібно до Кассандри, що не може говорити, а лиш бачить, себто розуміє світ образами. Лукаш, маючи співочу душу, тобто певний зародок сакрального знання, *духовно* насправді

сліпий. Наблизившись до метафізичного світу, він злякався сакрального, містичного знання. Натомість Мавка, втративши тіло, зберегла, що важливо, свою мову, якою й далі може апелювати до метафізичного універсуму (виділення моє — Т. Г.):

Будуть приходити люди,

<...>

Я обізвуся до них

шелестом тихим вербової гілки,

голосом ніжним тонкої сопілки,

смутними росами з вітів моїх [Українка 2011: 620].

Переживши врешті очікуване для читача *переродження*, Лукаш по-справжньому увійшов в «той» світ і став носієм сакрального знання. Щоправда, тілесність втрачає не лише Мавка, а й він, тому існувати його душа і Мавчин дух можуть тепер лиш у такій безтілесній метафізичній сутності.

Я їм тоді **проспіваю**

все, що колись ти для мене співав,

ще як напровесні тут вигравав,

мрію збираючи в гаю... [Українка 2011: 621]

Якщо шлюб героїв був неможливий у матеріальному світі, де вони існували ще й по різні боки лісової межі, то його уможливив перехід обох до вищої, трансцендентної сутності. Спів і голос звучатиме не випадково, адже він віщує нове народження: доеллінські богині материнства зображені із сурмами, що символізують магічну причину народження світу. Згідно з деякими іншими традиційними доктринами звук був найпершим із творінь [Cirlot, 300]. Переродження Мавки також відповідає деяким культовим практикам. Фрейзер переповідає, що у 6 ст. до н. е., коли у місті Малої Азії спалахувала чума або голод, обиралася одна потворна людина, що б забрала на себе усі лиха громади. Її спалювали на похоронному вогнищі під визначені мелодії флейти, а попіл розвіювали у морі [Cirlot, 163]. Мотив цієї практики ілюструє, що Мавка,

принесена у жертву під звуки Лукашевої сопілки і певних на те мелодій (№8, 15, 16, 10) зазнає страждань («Ось той іде, що дав мені ту муку!») і так перейти у вище буття.

Мотиви містицизму у «Лісовій пісні» можна розглянути також у класичному розумінні цього вчення. У «Студіях з містицизму Середнього і Близького Сходу» М. Сміт докладно описує значення й природу містицизму. «Містик у культах давніх греків був посвячений у таємне знання про божественне. Він зобов'язувався не розголошувати знання, явлене йому» [Smith, 1]. Мавка належить до кола посвячених, якому доступне знання. Вона має «очі» душі і «вухо» розуму, про які говорить Святий Августин у «Сповіді»: «Я ввійшов туди й побачив оком душі моєї, хоч яке воно було каламутне, незмінне світло понад оком душі моєї, понад моїм розумом....» (Августин, 117). Вони по-символістськи міняються найрозмаїтішими кольорами («Та ні, тепер зелені... а були, / як небо, сині... О! тепер вже сиві, як тая хмара... ні, здається, чорні, / чи може, карі... ») і по-містичному видющі, «в душу зазирають». Вона здатна розчути у мелодіях сопілки «цвіт душі» Лукаша. Будучи справжнім гностиком, маючи це сакральне знання, вона може вивищуватися над земним і досягти божого спокою. Це знання не доступне усім, а лиш обраним, тому відкриваючи заборони і таємниці лісу Лукашеві («Не точи! Се кров її. / Не пий же крові з сестронець моєї!») і закохуючись у нього, Мавка порушує першу заповідь: «Не задивляйся ти на хлопців людських. / Се лісовим дівчатам небезпечно...».

Уся релігійна свідомість опирається на усвідомлення чогось *поза* скінченим людським знанням. Достоту скінченне уявлення про світ мають Килина та мати Лукаша, тому простір лісу, це «нечисте місце» з його «поганню лісовою», їх «викидає» за свої межі. У містицизмі ця свідомість поглиблюється до розуміння Позалюдського (Beyond) як єдності з якої усе походить, до якої усе приводить і у якій усе вміщується. Цю Єдність містики називають по-різному: Первинне джерело, Досконала любов, Вічна мудрість, Незатьмарене світло, Вища краса, Божественна любов, Бог [Smith, 2]. Шана дядька Лева і всього

лісового «люду» до кожнісінького деревця і ростики засвідчує сприйняття лісу саме як простору, де усе народжується і перероджується, й де можливий містичний трансцендентний перехід. «Вищим бажанням містика стає злиття свідомості і власної, і світової у свідомості Бога, або радше у Богові самому», — продовжує Сміт. Коли Мавка, перебуваючи у *позалісовому* небутті пекла, а точніше *Того, що в скалі живе*, знаходить в собі «те слово чарівне, що й озвірілих в люди повертає», то сповняє саме бажання злитись свідомістю власною, і Лукашевою у так званій Досконалій любові. Якщо релігія розрізняє божественне і людське й наголошує чітке розмежування між ними, то **Містицизм**, — наголошує Сміт, — не визнає цього й **прагне об'єднання душі з божественним й зрештою до зникнення індивідуальності з усіма її діями, мисленням і почуттями у Божественній сутності** (виділення моє — Т. Г.) [Smith, 3]. Завдяки допоміжності Лісовика Мавка повертається у тіло, але це не дозволяє їй поєднатися з Лукашем. Лукашеві же, переродженому у вовкулаку, відкривається зрештою те сакральне знання, яке дає можливість стати на щабель сутності, рівній Мавчиній. Відтак Мавка як справжній містик (містикиня?) зливається своїм духом-серцем з Лукашевою душею, позбувається своєї тілесності, мислення і продовжує існувати у на щабель вищій Божественній сутності. Якщо казати точніше, то вони обоє уже існують у вищому бутті, про що Мавка дає обітницю: «Я [людям] тоді проспіваю / все, що колись ти для мене співав». Тут не критично розуміти цю сутність саме як християнську чи як потрактований О. Забужко шлюб з Христом. Містицизм представляє прагнення людської душі до нескінченного, що існувало у всі часи світової історії у релігійних вченнях Індії й Китаю, цивілізаціях Греції і Риму, серед буддистів і євреїв, а також серед мусульман і християн. Навпаки, якщо дотримуватись строго поетапно містичного переродження у християнстві, яке описує Сміт, то струнка лицарсько-катарська містична інтерпретація О. Забужко видається надінтерпретацією. Зачепити хоча б обов'язкову умову очиститись від себе, щоб здобути пряме знання від Бога. «Душа має скинути покров егоїстичності і чуттєвості, якщо має побачити Божественне видіння» [Smith, 5]. У прагненні повернути Лукашеві життя Мавка

виявляє свій найбільший егоїзм, адже бажає передусім не очиститись від усього земного, а навпаки ним сповна насолодитись («Я буду пестити, моє кохання!», «Я цілуватиму вустонька гожі» або «.. пригорни мене, щоб я забула осю розмову»). Крім того, основний мотив *самоочищення* — *єднання з божественним* — *перехід у вищу сутність* присутній як у всіх містичних традиціях [E. Underhill², Vanden Auweele], так і *базово* у культурних практиках *не* містиків. Леся Українка розробляє цей мотив, як я зазначала раніше, у поемах «Віла посестра» та «Ізоolda Білорука», але лиш у «Лісовій пісні» дає право тим, хто люблять, на возз'єднання у єдиній Досконалій любові.

Критика містицизму і містичного способу життя у Ф. Ніцше чіткіше прояснює, чому героїня Лесі Українки не зрікається бажання бути з Лукашем. У «Веселій науці» Ніцше маємо афоризм «Містичні пояснення вважаються глибокими; правда в тому, що вони навіть не поверхові³». Очевидно, — доводить Ванден Аувеле, — що Ніцше не оцінював високо містичних пояснень і містичного способу життя. Впродовж життя Ніцше постійно змінював ставлення до містицизму, що варіювало від відносного схвалення містицизму у «Народженні трагедії», заперечення містицизму як наукової нісенітниці у «Людському, занадто людському» до оновленого інтересу і високої оцінки містичної любові *amor fati* у «Так казав Заратустра» [Vanden Auweele, 1-3]. Здебільшого, — зауважує Ванден Аувеле, — Ніцше висловлює саме негативне ставлення до різних аспектів містицизму, яке можна підсумувати трьома тезами. По-перше, містицизм згідно з Ніцше є прагненням шляхом самодисципліни і самоспущення зректись волі (willessness). На таку думку наводить, наприклад, афоризм п'ятий із праці «По той бік Добра і Зла», де Ніцше стверджує, що філософський пафос і містичне самоспущення є безглуздими практиками: «містиків усякої масті, що чесніші і туполобіші за [філософів] і

² Underhill, E, The Essentials of Mysticism. In: Wood, 1980, pp. 26-41 цитовано за Dennis Vanden Auweele “Mysticism: Shallow or Profound? Arguing with Nietzsche”, p. 8.

³ Я не маю під рукою українського перекладу «Веселої науки», тому подаю свій переклад за есеєм D. V. Auweele “Mysticism: Shallow of Profound? Arguing with Nietzsche”, p. 1.

посилаються на «натхнення»⁴. Але це прагнення є насправді неможливим: людина не може припинити бажати. Раціональність виявляється безсилою перед внутрішнім голосом власної природи. Суть песимізму Шопенгауера, й великою мірою містицизму, не у прагненні не бажати нічого, а радше у прагненні бажати нічого. Містична людина, — розвиває тезу далі Ванден Аувеле, — розчарована дійсністю, «чимось», тому починає прагнути «нічого». У «Генеалогії Моралі» Ніцше пише: «і [людина] радше прагнутиме *ніщо*, аніж *нічого* не прагнутиме»⁵.

Мавка, втомлена двоїстістю виборів Лукаша, поступово зрікається себе: знімає своє пишне вбрання, заплітає волосся, береться до рутинної (недуховної) роботи. У мить апогею, коли Лукаш вирішує засилати старостів до Килини, Мавка раптом розуміє, що таки прагне забути свою любов-муку, зриває з себе багряницю — останній атрибут ідентичності і просить Того, що в скалі сидить: «Бери мене! Я хочу забуття». Забуття, тобто того, що Ніцше витлумачив як *ніщо*. Завдяки злочину Лісовика Мавка повертається з підземної печери і уже твердо знає, що не може повернутись до звичного буття у лісі («Не можу, я дідусю»). У вербу — попіл — тінь/мару — вищу сутність Мавка перетворюється волею випадку і цілком несподівано для себе, адже вона насправді чекала на повернення Лукаша. У містичному досвіді людина пасивно підіймається на рівень вищого буття, незалежно від своїх бажань. Дослідник містицизму В. Десмонд називає такі мимовільні випадки *passio essendi*, божим посланням: щось, чого людина потребує, і що трапляється несподівано⁶. Водночас це перетворення здійснюється не з Мавкою самою, а з єдністю її духу, як я уже зазначала, і *його* душі. Ієрархія двох сутностей в містичній єдності допустима. Вони обоє підіймаються у вище буття й так реалізують свій містичний шлюб.

Містицизм є складним вченням, що залежно від погляду дослідника, більш прихильного до тих чи інших його аспектів, може відкрити щоразу іншу

⁴ Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі. Пер. з нім. А.Онишко. - Львів: Літопис, 2002. С. 8.

⁵ Там само. С. 205.

⁶ Desmond, 2008 P. 121 цитовано за Vanden Auweelen, P. 12

інтерпретацію тексту. Філософська ревізія містицизму в епоху модерну також не однозначна. Той же Ніцше пізніше позитивно оцінює містицизм і розвиває тему *amor fati* в останній праці «Ессе Homo: Як стають самі собою». Тому інтерпретація містицизму в «Лісовій пісні» на цьому не вичерпуються — варто спробувати розкрити тут бодай містицизм і пантеїзм, а також еротичний містицизм.

Моріса Метерлінка вважали містиком ще за життя. У популярній свого часу компаративістській праці про символізм (*The Symbolist Movement in Literature*, 1908) Д. Саймонз приділяє цьому питання розділ «Метерлінк як містик». Але автору йдеться радше про поверхове розуміння містичності: «Метерлінк усвідомив більше, ніж будь-хто інший, значення таємничості у житті і мистецтві» [Symons, 313]. П. Р. Фротінгем розглядає містицизм Метерлінка саме у релігійному аспекті, джерелами його містицизму вважає фламандського середньовічного містика Яна ван Рьойсбрука (якого Метерлінк перекладав французькою), німецького містика і теолога Йоганнеса Таулера. Сам Метерлінк теж вважав себе їхнім духовним спадкоємцем, а ще — Філона Александрійського, Е. Сведенбрга, англійського містика Джорджа Фокса. «Багато людей сприймають [містицизм] за дике, темне видіння, тоді як я вважаю, що твори містиків найчистіші діаманти серед скарбів людства», — для Метерлінка містика — це «найбільш точна з наук, а не видіння, адже видіння не мають походження, тоді як квітуча квітка божественної метафізики має таємниче походження з Персії та Індії, Греції, а також Єгипту» [Frothingham, 256-257]. Містиком, за найпростішим визначенням, є той, хто дивиться зсередини, живе усередині й любить усе тлумачити з погляду душі. Пізніше, у праці «Велика таємниця» (1936) Метерлінк простежить походження сучасного окультизму у таких джерелах як Кабала, працях алхіміків, гностиків, неоплатоніків, у Персії, Єгипті та індуській філософії Індії [Maeterlinck 2011: 15].

На думку О. Геллера, тип містицизму Метерлінка все таки сильно відрізняється від філософських вчень 14-го і 19-го століть, особливо від

релігійного містицизму Рьойсбрука та Новаліса. Метерлінк не намагається відтворити «духовні шлюби», детально описані Рьойсбруком в однойменному трактаті, де Христос символізує релігійного нареченого, а людська природа — наречену, що горить бажанням об'єднатися з Богом. Містицизм Метерлінка полягає радше у тому, що у людській душі приховано божественні сили. Боротьба відбувається не у зовнішньому світі, а у закритих безмежних просторах внутрішнього «я», яке прийнято називати душею; видиме життя підкоряється невидимому [Heller, 22-23]. В есеї «Глибоке життя», який був у списку рекомендацій матері для ознайомлення з новими напрямками в літературі, Метерлінк пише: «У низькій і неминучій реальності повсякдення кожна людина повинна знайти можливість наблизитись до вищого існування» [Maeterlinck 1905: 172]. Акцент саме на внутрішньому, відходу душі із світу людей, а не на зовнішніх подіях Метерлінк робить у драмі «Пелеас та Мелісанда». Помираючи, Мелісанда відчуває немов якийсь провидіння («Я ніколи ще не почувалась так добре... Та я ніби дещо дізналася...»). Коли Мелісанда уже не відповідає на запитання, король Аркель просить «Не підходьте.. Не тривожте її... Не говоріть із нею... Ви не знаєте, що таке душа...» [Метерлінк 2015: 206-209]. Слова чоловіка Голо, та й взагалі слова не мають значення, лиш тихе непомітне роздумування душі.

Тож в основі містицизму Лесі Українки добре засвоєний наратив лицарських середньовічних романів, згідно з яким містична людина прагне поєднатися з божественним (якого уособлює Христос), щоб перейти в іманентно вищу сутність. Метерлінк, добре знайомий із трактатами середньовічних містиків, дотримується того ж погляду в есеях, однак в драматургії, наприклад в п'єсі «Пелеас та Мелісанда», руйнується принцип містицизму: Мелісанда має душу, вона обманює Голо, почуввається закинutoю у світі замку і помирає .

3.2. Міф як символ («Камінний господар» Лесі Українки, «Блакитний птах», «Пелеас та Мелісанда» М. Метерлінка)

Міфологічні постаті займають важливе місце у символістській образності. Взяти хоча б до прикладу, «Іродіяду» та «Полудень Фавна» Малларме, міф про Леду у творах Жана Лорена і Єйтса. Використання сюжетів грецької і римської міфології не виключають звернення до екзотичних та національних міфологій (кельтські міфи у Єйтса чи Метерлінка) [Brunel, 400]. Саме слово «міф» дороге для символістів: воно з'являється у заголовках віршів, назвах збірок. Над поколіннями символістів нависає також величезна тінь Вагнера, який активно звертався до античності, студіював німецькі саги, особливо про Нібелунгів та міф Грааля, що стало основою опери «Лоенгрін». У міфологічності символістської поезії сумніватися не випадає. Однак, як вдало зауважує П. Брунель, те саме можна сказати і про романтизм, класицизм, античність і навіть фольклор. Особливістю символістської поезії може бути те, що усіма своїми смислами вона особливо міфологічна, й це може пояснювати, чому різні літературні угруповання обирали собі за емблему Орфея (у групі російських символістів, створеної Белим), Пана (у групі, що утворилась у Японії у 1908), чи Аполлона [Brunel, 401].

Про стосунок міфу до символу задумувався ще 1886 року Т. де Визева, який підсумував, що відношення одного до іншого відповідає природі простого рівняння, й що у модерному мистецтві легенди і міфи є чистими символами⁷. Символ, згідно з Юнгом, завжди передбачає те, що обраний вислів (expression) називає або позначає певні відносно невідомі факти, існування яких вважається і здається необхідним⁸. Відтак символ може й не мати якогось конкретного значення, а навпаки може містити у собі усі можливі значення. Юнг вважає

⁷ *La Revue Wagnerienne* від 8 червня, 1886 цитовано за P. Brunel, P. 403

⁸ Das Symbol dagegen setzt immer voraus, daß der gewählte Ausdruck die bestmögliche Bezeichnung oder Formel für einen relativ unbekannten, jedoch als vorhanden erkannten oder geforderten Tatbestand sei (про символічне значення і семіотичне значення у symbolische Bedeutung and semiotische Bedeutung, consult Carl-Gustav Jung, *Psychologische Typen* (Zurich, Rascher 1921: 468 цитовано за Brunel, 404)

символ живим доти, доки він насичений значенням. Щойно це значення стає зрозумілим, символ стає мертвим. Тому за допомогою міфу символізм здатен вловити незникому таємничість, яку ніколи не можна повністю розкрити [Brunel, 404-405].

Яскравим прикладом звернення Лесі Українки до «місцевої» міфології є поема «Віла посестра», яку докладно розглянуто в аспекті містичного шлюбу (О. Забужко), але повнота поеми розкривається завдяки інтерпретації використаного тут міфічного образу. Авторка подає образ віли, який дуже нагадує її Мавку з «Лісової пісні»: героїня має чарівницький віщий розум, вміє насилати туман і сон на варту, має віщий слух! Чи не нагадує вілин «погляд урочий» містичну здатність Мавки «зазирати в душу», бачити, тобто *відати*? Скромна примітка в 12-томному академічному виданні дуже мало прояснює образ цієї героїні. «Віла — у міфології південних слов'ян діва-чарівниця». Насправді, те, що на Русі було прийнято називати нявками чи мавками або русалками, на Балканах зберегло свою первинну назву: у болгарів самовіли, у сербів і хорватів — віли. Це істоти, що з води перейшли у гори і скелі. З усієї слов'янської демонології ці істоти найбільш відважні й часто пов'язані з життям героїв, яким допомагають. Це доводять численні згадки про віл у юнацьких піснях [Brückner, 153]. Тож накладання лицарського мотиву на поему є не випадковим, культ лицаря тут переосмислюється через міфологічний сюжет. Віла постає перед читачем не пасивною дамою, заради якої лицар готовий на подвиги, а войовничою дівчиною, відважною стати з мечем до битви проти турків і пробратися у ворожі «чорнії темниці». Якщо у юнака-героя звичайний кінь, то у віли-посестри кінь чарівницький. Останнє теж відповідає міфологічним постатям «вогнеоких, іноді козоногих» дівчат, що, буває, мають крила (у поемі Лесі Українки кінь крилатий), їздять на конях і оленях [Gieysztor, 262].

Конфлікт поеми має те ж обрамлення, що й «Лісова пісня»: міфічна мавка-віла не може поєднати долю із людським хлопцем. Належність душ до двох світів унеможлиблює їхній шлюб («Не на те ж ти вілою вдалася, / щоб тебе

в'язали людські руки!»). Їхні взаємини можуть існувати лиш у рамках бойового побратимства/посестринства, їхній ритуальний шлюб відбувся просто — «обмінявся з нею пірначами». Прохаючи про останню послугу — одібрати життя почесною зброєю, хлопець карається, що бог дав йому не юнака-побратима, а посестру, «жалощі дівочі». Та, на відміну від Кассандри, що не спромоглась вбити ворожого засланця, віла зважується на *вбивство заради честі*. Якщо хлопцеві суджено вічний сон у ямі, то віла безсмертна, вона далі житиме у горах, допомагатиме воякам, володітиме джерелами та колодязями. Останнє Леся Українка прописує відповідно до міфологічних уявлень. Віли «мають зв'язок із хмарами й повітряними вихорами» [Gieysztor, 262]. Часто у посуху їм приносять жертви, щоб ті викликали з неба дощ [Brückner, 153].

За каноном переказів і пісень, що реконструюють міфологічні уявлення про віл, поема мала б закінчитися мотивом визволення юнака з темниці і його щасливим поверненням до матері чи дружини або весіллям [Драй-Хмара, 143]. Однак авторка інтерпретує міф у трагічному ключі: віла вбиває юнака, їхній шлюб неможливий. Символічність поеми спостеріг ще М. Драй-Хмара, який у вілі вбачав «образ жінки-борця, в якій буває творче живло» або ж «втілення української ідеї національного визволення», «символ нашої зневіреної інтелігенції» [Драй-Хмара, 174]. Таке різноманіття інтерпретацій показує, що символ віли-посестри живий. Суму його тлумачень може доповнити розуміння образу віли як жінки-воїна, вірної посестри, жалібниці, вітаїстичної туги («і велика понадхмарна туга / нам на землю радістю спадає»).

Символи античної та слов'янської філології у поетиці Лесі Українки коментує Г. Левченко. Застосовуючи семіотичний аналіз, дослідниця вирізняє модерні символістські тенденції у збірці «Відгуки». Вони виявляються, наприклад у семантично об'ємних образах-символах, наближенні мотивів до самоіронії чи трагізму, тяжінні до образно-символічного та жанрово-стильового синтезу [Левченко, 38]. Так у тексті існують конструкти нового модерного коду з елементами, що втратили актуальність, хоч і містять збережені уламки

давнього міфологічного світогляду. Такий механізм Ю. Лотман називає перекладом. Завдяки такому семіотичному перекладу, — підсумовує Левченко, — романтична образність Лесі Українки наприкінці 1890-х років трансформується у символізм із виведеними на поверхню образами міфів давнього світу, слов'янської міфології і фольклору, середньовіччя. У ліриці авторка обіграє місткі образи-символи: солова арфа, єврейський храм, вибір між лірою і ралом, лицар і «дама серця», старозавітний пророк [Левченко, 39-41]. У драматургії ж виразними міфологічними символами є арфа («Вавілонський полон», «На руїнах»), меч, вогонь («На руїнах»), сон («Вавілонський полон»), свічадо («Кассандра»), сопілка («Лісова пісня», «Орфееве чудо»), ліс («Лісова пісня»), квіти гранату («Камінний господар»), ліра, кіфіра («Орфееве чудо») і символ «камінь у пустелі» («Одержима»), який виокремила О. Спілова (Кравець, 197).

Про переосмислення лицарського міфу і спростування середньовічної легенди про Дон Жуана у «Камінному господарі» написано уже багато. Якщо віла посестра є прикладом інтерпретації національної, місцевої міфології, то «Камінний господар» — європейської, що містить у собі уламки давніх архаїчних кодів-структур середньовіччя і досередньовіччя. Так, покладаючись на довгу літературну традицію осмислення Дон Жуана (а попередників у Лесі Українки було аж понад 2300⁹), чотирьох основних персонажів авторка створює «у суто традиційних ролях, хоча кожен персонаж розвивається з нових, ще небачених сторін»¹⁰ [Karpiak, 131 цитовано за Веретельник, 817]. Це, якщо скромно кажучи, а якщо по-правді, то Леся Українка додає абсолютно «новий вимір до позачасної легенди» [Аусоск, 143 цитовано за Веретельник, 817]. Передусім, новизна полягає у деконструкції образу самого Дон Жуана. У літературі зазвичай він сильний, хоробрий, вільний лицар, що починає йти на поступки і втрачає свободу, щойно закохується. У Лесі Українки ж він

⁹ Веретельник Р. Боротьба з Легендою: Камінний господар. 815

¹⁰ Karpiak R. Don Juan in Slavic Drama. P. 131

перетворюється на позбавленого шляхетності і честі лицаря, що здатний підступно вбити (вперше його зупиняє перевдягнена Долорес, а вдруге він користується моментом, коли Гонзаго відвів погляд на Анну). Заради повного володіння Анною він відмовляється від обручки Долорес, хоч заприсягнувся берегти її назавжди. Зрештою оволодіває нею не тому, що її спокусив (так мало статися вслід за традиційною версією легенди), а тому що Анна його спокусила владою, привілеями і статусом. Таку міфологічну інтерпретацію Дон Жуана підтримують розкидані у канві тексту символи підземелля, що загалом додають до його образу щось містичного, потойбічного. До появи у дії ми дізнаємося про Дон Жуана як про баніта-бурлаку, що живе розбоєм і ховається в печерах. Він зваблює жінок, через що ті або вкорочують собі віку, або приймають постриг, або їх вбивають власні чоловіки. Недарма Анна каже Долорес: «Ото який страшний твій наречений!». Ще до знайомства з глядачем Дон Жуан вселяє страх і відчуття наближуваного жахиття. Авторка підсилює цей ефект простором «могильної краси», кладовища з його статичними мавзолеями і мармуром. Справді моторошно стає Анні і Долорес, коли Дон Жуан зненацька виходить з гробниці, тобто з підземелля, що кажуть у народі, «як дідько з табакерки». Анна ще береться жартувати з цього приводу: «Ідіть уже назад в свою домівку!» (що зрештою і станеться). Долорес же пропонує сховатись у тайнику *під* церквою. Пізніше, коли Дон Жуан прокрадається у дім де Мендозів, то знову з'являється *знизу*, наче він до потойбічного світу і належить. У п'ятій дії, де Анна знову побачиться з Дон Жуаном, авторка малює кладовище більш гнітючим, «ні родин, ні квітів». Цього разу він з'являється «з-за близького пам'ятника». Приймаючи горду мрію командорства, Дон Жуан приміряє плаш Гонзаго, який Анна виймає з шафи. Шафа — це лиш зредукований символ печери, яка позначає підземний світ, а ще місце зустрічі людського і божественного (у випадку «Камінного господаря» — людського і пекельного), предків, архетипів [Cooper, 83-84]. Німецьке *Höhle* (печера) і *Holle* (пекло) споріднені не випадково [Cirlot, 40]. Дон Жуан повсякчас переховується в печерах, згадаймо, що сюди, у печеру на березі моря, на останнє побачення приходить до нього Долорес. Тут вона

проходить своєрідну «ініціацію» — зречення світського життя і «заручини» з Дон Жуаном. Заплативши за його гріхи тілом і душею, вона поєднає їх у не земному шлюбі, а вічному (Забужко). Тож плащ йому дістається *із того світу*, як атрибут Командора-мерця, котрий виходить по нього із магічного свічада, за допомогою якого душа переміщується в інший світ [Cirlot, 211]. Дзеркало тут має навіть подвійну символіку: перехід між світами і засіб для самоспоглядання (Дон Жуан бачить свою душу і жахається). Відтак до образу Дон Жуана додається ще атрибут містичного, невпинного жаху і мороку, що закінчується так само містичною смертю цього міфологічного персонажа.

Міфологічний простір драми підтримує також полісемантичний символ Каменя. Здавна він символізує єдність і силу, слугує антитезою до змін і швидкоплинності [Cirlot, 313]. Якщо Жуан прагне у житті давати й мати лиш «мрію, коротку хвилю щастя і порив», то донна Анна обрала собі «камінь, коли хто хоче будувати міцно своє життя і щастя». Її кам'яна гора постає як доля (Веретельник), бажання влади і горда неприступність. Камінь у драмі це також «старі респектабельні традиції» патріархального суспільства, що Анну «не тільки пригнітає, / він душу кам'янить... се найстрашніше». Камінність Гонзаго символізує ту ж несхитну силу патріархату, безстрашного лицаря. Натомість скам'янілість Дон Жуана позначає деконструкцію його індивідуалізму і його статусу надлюдини. Р. Веретельник помітив також «камінний» стиль письма, відмінний від інших драм. Тут Леся Українка використовує «чоловічу мову», щоб домогтися інтелектуальності, як писала сама авторка у листі до О. Кобилянської, «без ліричної млявості та розволікlostі» [Веретельник, 819-824].

Символи підземелля і каменю в Українчиній інтерпретації світового міфу надають драмі загальної атмосфери таємничості, містичності, статичності. Містичну силу сюжету про Дон Жуана зауважив також І. Качуровський. Тому я пропоную розглянути архетипні символи підземелля і міфологічний простір «Камінного господаря» саме як символістську ознаку цієї драми. Як вдало зауважив Брунель, щойно символ стає явним, не залишається жодної

таємничості (окрім речі, яку він символізує), а міф, щойно ставши явним, відсилає нас до чогось поза міфом, чогось, перед чим він може тільки відступити (Brunel, 406).

Виразний міфологічний наратив має «Блакитний птах» М. Метерлінка. Претекстами п'єси є лотаринзька легенда згідно з якою блакитний птах мешкає у казковій блакитній країні людських снів і є символом щастя [Rose 1911: 65 цитовано за Vernyik, 65]. У баскській легенді маленька птаха має дар казати правду, у «Тисяча й одній ночі» є казка про пошук зеленого птаха, що має особливий дар розкривати таємниці й розповідати про минуле, теперішнє і майбутнє [Vernyik, 74]. З. Вернік знаходить у «Блакитному птасі» усі елементи, що відповідають структурі мономіфу Кемпбела: заклик до мандрів (прохання Феї Белюндини), Тільтіль і Мітіль мають провідника (Фею Белюндину, а пізніше Душу Світла), переступають поріг (вікно домівки), потрапляють у чарівну країну (Країну Спомину, Майбуття тощо), зазнають перетворення (здобувають знання), повертаються додому із «дарунком» (виявилось, блакитний птах завжди мешкав у них вдома), яким рятують життя Дівчинці. Справжньою причиною подорожі дітей була не ціль принести щось матеріальне, а здобути знання, навчитися бачити світ по-іншому. Синя птаха є лиш символом цього усвідомлення.

Героїня Мелісанда з п'єси «Пелеас і Мелісанда» споріднена із міфологічною Мелюзіною — довговолосою тендітною дівчиною, сюжет про яку використав також Жан д'Аррас («Мелюзина», 1392-1394), Фрідріх де ла Мотт Фуке («Ундіна», 1811). Усі ці тексти мають споріднені міфологічні елементи: підкреслена виняткова краса казкової дівчини («Я дивлюсь Вам у вічі. Ви їх ніколи не заплющете?»), початок оповіді відбувається біля джерела глибоко в лісі («Хто це там, біля води?.. Біля джерела плаче дівчина!...»), шлюб супроводжує певна заборона (у давніших текстах чоловікові Мелюзини заборонено дивитися, як вона купається; у Метерлінка — тривіальна заборона обманювати чоловіка), усі оповіді закінчуються лихом (Мелісанда помирає) [Otten, 103]. М. Оттен доводить, що Метерлінкова Мелісанда є втіленням

«полуденних демонів» (яких у слов'янській міфології називають «полудницями»). Мелісанда губить шлюбну обручку в полудень (що символізує її розлучення з Голо), у ту ж пору Голо падає з коня, у полудень Голо виходить з підземелля, усвідомивши близьку смерть свого брата. Оттен, покликаючись на Р. Каюа, описує міфологічний полудень як час появи примар, здебільшого жіночих: русалок, нереїд, німф, а також Пана, сатирів [Otten, 106]. За міфологічною традицією Мелюзина не має душі й отримує її лиш заручившись із чоловіком. Такий сюжет наблизив би цю п'єсу до «Лісової пісні», але Метерлінк радше натякає на міфологічне походження Мелісанди, у всьому решта їй притаманна людська подоба.

Висновки

У **першому розділі** охарактеризовано особливості символістської драми порівняно із поезією, вказано причини появи концептів тиші, мовчання. Символістська драма, що розвивалась паралельно із символістською поезією, мала перед собою складне завдання відтворити на сцені матеріальними засобами жесту і слова (символами) невловиму абстрактну реальність. «Існує вічна незгода, — писав Метерлінк, — між силами символу і силами людини...». Поети здавна шукали засоби, щоб зобразити події, які не можна оформити у дію драматичних осіб. Більшість відійшли у минуле, але символ залишився. Щоб зобразити символ на сцені, Метерлінк вдався до інтенсивного уповільнення дії драми, мінімального використання декорацій, а ще численних експериментів з мовою персонажів та персонажок. Символістська драма розвиває суб'єктивізм, індивідуалізм, автори часто звертаються до сюжетів з легенд, міфів, казок. Так драма задовольняє потребу в іншій реальності, що б допомогла відсторонитися від епохи зламу ментальності і руйнування цінностей. Увагу приділено також питанню понятійного співвідношення термінів *неоромантизм* та *символізм*. Я дотримуюся позиції, що неоромантизм є виявом загального руху символізму, тому не буде помилкою вважати драми Лесі Українки символістськими.

У **другому розділі** докладніше описано й проілюстровано на прикладах драм Лесі Українки «Одержима», «Вавілонський полон», «На руїнах» та М. Метерлінка «Сліпі» інші техніки, які потужно розвиває символістська драма. Це зокрема звернення до снів, поетика сновидіння, мовчання, міфологізм, містицизм, що стали способом заперечити світ, у якому поети почувались сторонніми. Усе це — разом із атмосферою жаху і страху — створювало новий тип драми про неказане і приховане. Експериментуючи із новими театральними техніками, Метерлінк пише: «Мені здається, що сон майже завжди німий, й що усі персонажі рухаються, говорять, поводяться у м'якій і беззвучній речовині...» [Mcguiness, 25].

Леся Українка, котра була добре ознайомена із теоретичними розмірковуваннями Метерлінка (збірка есеїв «Скарб смиренних») і драматургією автора, котра бачила символістські п'єси на сцені, також розвинула у своїй драматургії сомнамбулічних інтуїтивних персонажів, сугестивність, діалоги, мову несканованого і несканованого, символістську тишу. Ділячись задумом про написання п'єси з О. Кобилянською, авторка описує її саме в такому образі: «вона сама боїться свого пророцтва і, що найтрагічніше, сама в ньому часто сумнівається, бо не знає, чи завжди слова її залежать від подій, чи навпаки події залежать від її слів, і тому часто мовчить там, де треба говорити; вона все провидить, вона все знає, але не холодним знанням філософа, тільки інтуїцією людини, що все постерігає несвідомо і безпосередно («нервами», як кажуть в наші часи), не розумом, а почуттям» [Українка 2018: 78]. З першої дії драми Кассандра з'являється на сцені у сомнамбулічному образі. У миті марень і сновидінь Кассандра зрікається свого оточення й переселяється у страхітливий сон майбутнього чи тривожні спогади минулого.

Нездатність Кассандри показати горе, коли вона його чує і бачить, відповідає дискурсу кризи мови і слова у модерний період. Подібно до ранніх п'єс Метерлінка «Сліпі» чи «Непрохана» у «Кассандрі» Лесі Українки артикульована «безпорадність мови». Драматичні поеми «Вавілонський полон», «На руїнах» також значною мірою інтуїтивні й відтворюють поетику мовчання, тиші, атмосферу жаху. Промовистим у цьому аспекті є початок п'єси, де на кожне запитання Тірци звучить тиша (*Жінка мовчить, не рухається...*). Мовчання у цих драматичних поемах також приховує смерть, неволю, віддалене жахіття. Заклики Тірци «Устань, Ізраїлю!» або ж розпачливе Месії «Спите? Не спіть! Моя душа сумна до смерті» є виявом символістської антиномії «життя / смерть», «прозорливість / сліпота». Такі сцени створюють атмосферу страхіття, виразно якого ніхто не відчуває, але яке усіх (і персонажів, і глядачів) приводить у стан тривожного очікування.

У **третьому розділі** розглянуто драми «Лісова пісня», «Камінний господар», «Блакитний птах», «Пелеас та Мелісанда» в аспекті містицизму та міфологізму. Містичне та міфологічне є ще одними ознаками поетики символізму. Структура «Лісової пісні» має виразний міфологічний простір, окреслений Мавкою (постаттю без душі), що шукає можливості з'єднатися з божественним (Лукашем), щоб перейти у вищий рівень буття. Ревізія містицизму Ніцше доводить, що містичний наратив шлюбу з Христом, описаний О. Забужко, не відповідає філософській ідеї бажання, яке для Мавки є доволі егоїстичним. Декорації й атмосфера «Лісової пісні» цілком вписуються у міфологічний містичний простір. Про це свідчить простір лісу з його сном, мріями та таємною мовою, швидкоплинність внутрішнього світу тексту. Сопілка у драмі слугує символом божественного «голосу вічності», вона також важлива як ритуальний компонент ритуалу сакрального переродження Мавки. На відміну від Лесі Українки, середньовічний містицизм М. Метерлінка дуже спрощений. Його містицизм передбачає лиш приховані божественні сили у людських душах і боротьбу невидимого життя у внутрішньому «я».

Також я простежую співвідношення міфу і символу й роль міфологічності у символістській драмі. Наявність міфологічної структури лиш посилює образність та полісемантичність тексту. На прикладі «Камінного господаря» видно, що символ підземелля (який представлений також синонімічними символами печери, гробниці, шафи, тобто пекла, потойбіччя) розвіює міф про Дон Жуана як чесного лицаря й створює образ нечестивого, здатного на підлість і вбивство лицаря. Міфологічний простір «Блакитного птаха» відповідає мономіфу Кемпбела, у драмі наявні усі елементи структури: заклик до мандрів, провідник, межа між двома світами, пошуки у чарівній країні та щасливе повернення із «дарунком» додому. Героїня Мелісанда також є міфологічною, вона відповідає давній ундині-русалці. Довкола її таємничого походження розгортається сюжет драми і зрештою вирішується конфлікт, Мелісанда, як істота міфологічного світу має померти.

Список використаної літератури

1. Августин С. Сповідь / пер. Ю. Мушака. Київ : Основи, 1999. 320 с.
2. Агеєва В. Проблема комунікативного розриву в драматичній поемі «Кассандра». Наукові записки. 1999. 9(1). С. 11-21.
3. Агеєва В. Поетеса зламу століть. К. : Либідь, 2001. С. 6-21.
4. Бодлер Ш. Художник сучасного життя. В. Б. Шарль Бодлер. Паризький сплін : есе. Київ, 2017. С. 139-200.
5. Галета О. Дві ремарки до одної драми. Леся Українка : Драми та інтерпретації. Київ, 2011. С. 75-82.
6. Галета О. Дві розв'язки до одної драми. Леся Українка : Драми та інтерпретації. Київ, 2011. С. 103-110.
7. Гундорова Т. «Одержима» Лесі Українки : любов до смерті (Liebestod). Леся Українка : Драми та інтерпретації. Київ, 2011. С. 44-54.
8. Драй-Хмара М. Поема Лесі Українки «Віла-посестра» на тлі сербського та українського епосу. Записки історично-філологічного відділу ВУАН. 1929. 23. С. 125-176.
9. Єфремов С. В поисках новой красоты. Киевская старина. 1902. 10, С. 100-140.
10. Забужко О. У пошуках українського Граалю. Леся Українка : Драми та інтерпретації. Київ, 2011. С. 626-661.
11. Забужко О. Notre Dame D'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій. Київ: Комора, 2014. 646 с.
12. Рубчак Б. Пробний лет. Остап Луцький – молодомузець. Нью-Йорк, 1968. С. 9-43.
13. Українка Л. Драми та інтерпретації / за ред. В. Агеєвої. Київ : Книга, 2011. 910 с.
14. Українка Леся. Листи: 1898–1902. / за ред. В. Прокіп (Савчук). Київ : Комора, 2017. 541 с.

- 15.Українка Леся. Листи: 1903–1913. / за ред В. Прокіп (Савчук). Київ : Комора, 2018. 733 с.
- 16.Українка Леся. На руїнах : автограф драми. [Електронний ресурс] URL : <https://www.lukrainka.name/uk/Dramas/NaRujinax.html> (дата звернення 06. 06. 2020 р.)
- 17.Леся Українка. Зібрання творів у 12-ти томах. К. : Наукова думка, 1975-1979.
- 18.Чистяк Д. Післямови та примітки. М. Метерлінк. П'єси. Київ, 2007. С. 223-241.
- 19.Шевельов Ю. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? Львів. URL : <https://komorabooks.com/teatr-lesi-ukrayinky-chy-lesya-ukrayinka-v-teatri/> (дата звернення 06. 06. 2020 р.)
- 20.Auweele D. V. Mysticism : Shallow or Profound? Arguing with Nietzsche. Leuven, 2011. URL : https://www.academia.edu/1810062/Mysticism_Shallow_or_Profound_Arguing_with_Nietzsche (дата звернення 11.06.2020 р).
- 21.Brunel, P. (1987). The "Beyond" and the "Within": The Place and Function of Myths in Symbolist Literature. The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. New York. p. 399-412.
- 22.Brückner A. Mitologia słowiańska i polska. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980. 62 p. URL : <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/mitologiaslowianska.html>.
- 23.Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols / transl. by Jack Sage. Second Edition. London : Routledge, 2001. 507 p.
- 24.Cooper J. C. An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols. London : Thames&Hudson, 1987. 621 p.
- 25.Frothingham, P. R. (1912). The Mysticism of Maeterlinck. Cambridge University Press. The Harvard Theological Review, 5(2), 251-268. Дата звернення: 24. 05. 2020 р. URL : <https://www.jstor.org/stable/1507429>

26. Gieysztor A. *Mitologia Słowian*. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2006. 432 p.
27. Gullon R. *Symbolism and Modernism. The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Amsterdam, 1984. P. 213-228.
28. Heller, O. *Prophets of Dissent: Essays*. New York: Alfred A Knopf. 1918. P. 3-70.
29. Ingelbien R. *Symbolism at the Periphery : Yeats, Maeterlinck, and Cultural Nationalism*. *Comparative Literature Studies*. 2005. 42(3), P. 183-204.
30. Kane L. *Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*. London and Toronto : Associated University Presses, 1984. 195 p.
31. 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.
32. Lusty N. *Introduction. Dreams and Modernity*. N. L. Helen Groth. *Dreams and Modernity : A Cultural History*. New York : Routledge, 2013. P. 1-15.
33. Maeterlinck M. *The Treasure of the Humble* / transl. by A. Sutro. London: Ballantyne Press, 1905. 225 p. URL : http://www.gutenberg.org/files/48217/48217h/48217h.htm#Page_1
34. Maeterlinck M. *Introduction à une psychologie des songes. Introduction à une psychologie des songes et autres écrits, 1886-1896*. Bruxelles: Labor. 1985
URL : <https://www.reves.ca/theorie.php?fiche=74> (дата звернення 06. 06. 2020)
35. Maeterlinck, M. *A Maeterlinck Reader. Plays, Poems, Short Fiction, Aphorisms, and Essays*. New York та ін.: Peter Lang. 2011. 358 p.
36. Maeterlinck M. *Wisdom and Destiny* / transl. by A. Sutro. URL : <http://www.gutenberg.org/files/4349/4349-h/4349-h.htm> (дата звернення 06. 06. 2020)
37. Otten, M. *Mystérieuse Mélisande*. @nalyzes, 2012, 7(3), P. 98-110. Дата звернення: 14.06.2020 p. URL :

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/788/688>

38. Saul N. The Reception of German Romanticism in the Twentieth Century. The Literature of German Romanticism / ed. by D. F. Mahoney. Rochester : Camden House, 2004. C. 327-359.
39. The Cambridge Companion to German Romanticism / ed. by Saul N. New York : Cambridge University Press, 2009. 495 p.
40. Smith M. Studies in Early Mysticism in the Near and Middle East. Oxford : Oneworld Publications, 1995. 289 p.
41. Sprinchorn E. The Transition from Naturalism to Symbolism in the Theater from 1880 to 1900. Art Journal. 1985. 45(2). P. 113-119.
42. Steiner G. Real Presences. New York : Open Road, 2013. 236 p.
43. Symons, D. (1908). Maeterlinck as a Mystic. The Symbolist Movement in Literature New York: E. P. Dutton & Company. P. 307-323.
44. Tiesdel F. M. Symbolism in the Theatre. The Sewane Review. Apr. 1920. 28(2). P. 228-240.
45. Vajda G. M. The Structure of the Symbolist Movement. The Symbolist Movement in the Literature of European Languages New York. 1982. P.29-42.
46. Vernyik, Z. Maeterlinck, créateur de mythes? Sur la relation de L'Oiseau. Linguistic and Literary Broad Research and Innovation, 2010, 1(2), 72-83.
- Дата звернення: 14.06.2020 р. URL : <https://www.edusoft.ro/brain/index.php/libri/article/view/152>
47. Wellek R. The Term and Concept of Symbolism in Literary History. New Literary History. 1970. 1(2). P. 249-270.
48. Wellek R. What is symbolism? The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. New York , 1984. P. 17-28.
49. Weller S. The Language Crisis: From Mallarme to Mauthner. Weller S. Language and Negativity in European Modernism. Cambridge, 2019. P. 15-37.
50. Willinger D. A Meterlinck Reader : Plays, Poems, Short Fiction, Aphorisms, and Essays by Maurice Meterlinck. New York : Peter Lang, 2011.