

## **ДРАМАТУРГІЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ І МОРИСА МЕТЕРЛІНКА: ТИПОЛОГІЯ СИМВОЛІСТСЬКОЇ ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ**

Дослідники українського символізму (Микола Вороний, Людмила Дем'янівська, Лариса Мороз, Оксана Олійник), з'ясовуючи сутність і генезу цього типу художнього мислення, виокремлювали не тільки його появу в системі модерністської авторської ідейно-естетичної свідомості, а й етапи та особливості розвитку — змістового і формотворчого, на рівні стилю й поетики тощо. Так, якщо для раннього символізму (кінець XIX- перше десятиліття XX ст.) характерний широко вживаний драматургами аналіз й обсервації у розкритті соціальних, історичних і національних основ буття людини - сильної особистості, що виступає своєрідним пророком, який вказує шлях народним масам у подальшому поступі (тут йдеться передусім про ряд драматичних творів Володимира Винниченка, Лесі Українки, Василя Пачовського, Спиридона Черкасенка), то для наступного періоду його творчого побутування (20-40-і роки минулого століття) здебільшого притаманна естетизація філософських медитацій окремішньою стражденною поетикою, ліризація і міфологізація зображуваних подій, психологізація внутрішнього еста героя, виявлення його біологічних чинників поведінки (мовиться насамперед про п'єси Олександра Олеся, Якова Мамонтова, Єлисея Карпенка, Івана Дніпровського, Леоніда Мосендза, Юрія Липи). Зберігаючи свої національні первні, український символізм, звісна річ, знаходився у силовому полі європейського аналога. Звідси й впливи цього західного модерністського типу художнього мислення та його зарубіжних носіїв на творців нашої національної символістської драми.

Не абсолютизуючи їх, ці впливи, все ж значимо, що лірико-міфологічна лінія символізму, яку творчо розвивали західноєвропейські символісти, найвиразніше проступає на українському модерністському ґрунті саме під час другого етапу розвитку драматургічного символізму в Україні. Свідченням цього є драматичні поеми й етюди Олександра Олеся. Такі створені ним великі жанрові форми, як «Над Дніпром» і «Ніч на полонині», — то, власне, органічна злютованість міфу і дійсності, минулого і сучасного, казки й реальності, життя справжнього і потойбічного, мрійливості устремлень і конкретики теперішнього тощо. Схожа стильова забарвленість і поетика є домінуючими і в багатьох драматичних етюдах письменника («Трагедія серця», «По дорозі в казку», «Тихого вечора», «Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри» та ін.). Цими й іншими творами драматург наче продовжує свої лірично-поетичні пошуки.

Власне, цілковито «закорінений у романтиці героїчного минулого народу, дослухаючись голосу могил, брязкоту козацьких шабель, він переносить свій настрій у сонні візії драматичних персонажів. Дії його драм побудовані на контрасті між прекрасним і рідним минулим, до якого герої обернені всією своєю істотою, і буденною сучасністю, позбавленою поезії й високих поривань. Персонажі знемагають під тягарем буднів й шукають тієї межі, за якою простягається «царство духу», — тонко спостерегла стильову тенденцію драматургії Олександра Олеся сучасна українська дослідниця. Змушуючи своїх персонажів балансувати на крихкій грані, О.Олесь нову для українського мистецтва конструкцію драматичного дійства, побудовану на основі паралельного існування просторового, часового й чуттєво-ілюзорного світів. З усвідомлення неможливості внести в жорстокий практицизм матеріального світу чутливість, властиву справжній природі

людини, виростає песимізм Олесеєвих настроїв. Відтак вічний шлях до досягнення гармонії відхиляється в ірреальні площини. Ірреальність приходить через спогад, сон як віднайдену можливість втечі людини у світ прекрасного й рідного для неї минулого (...) Вона прагне насолоди й щастя, але пасивна розчуленість споглядання довершує трагедію її роздвоєної душі» [1].

Дослідники драматургії Олександра Олеся небезпідставно твердять, що своїми драмами він близький передусім Морісу Метерлінку з його тяжінням до міфопоетичного мислення, казкових образів і сюжетів, часто ірреальних персонажів, хоча в ранній період творчості в них відчутні ознаки наслідування. Це йде від того, на переконання Миколи Неврлого, що Олександр Олесь тоді особливо захоплювався «тими творами, які писав Метерлінк, коли ще був на роздоріжжі, як, наприклад, «Сліпі», в яких бринить сум і розпука, в якім почуття обмеженості людини паралізує все в її «вищих змаганнях», а не, скажімо, «Синім птахом» чи «Сестрою Беатрісою» [2].

Проте згодом моменти наслідування в українського автора, по суті, зникають. Так, якщо в «Сліпих» увага акцентується передусім «на обмеженості людського розуму і вічній «органічній» сліпоті людства, то в Олександра Олеся найчастіше висловлюється сумнів у можливості досягнення щастя, омріяної «казки» на землі; в ширшому плані — зневіра в можливості створити «земний рай», тобто такий громадський лад, де б не було ніякого гніту та де б панували свобода, рівність і добробут» [3]. Одночасно український драматург, успадкувавши винятково глибинні традиції національної романтичної художньої свідомості, національних образів і форм, витворив п'єси, що є цілковито своєрідним пластом символістського типу ідейно-естетичного мислення в українському письменстві.

При типологічному зіставленні творів Олександра Олеся і Моріса Метерлінка насамперед впадає у вічі те, як обидва автори використовують для своїх творів сюжети казок, легенд, вірувань тощо. В основі драматичної поеми «Над Дніпром» лежить легенда про палке кохання русалки-річковички до козака, через зраду котрого вона колись утопилася, що зустрічається в усній народнопоетичній творчості. В основі «Принцеси Мален» бельгійського драматурга — відома казка братів Грімм «Дівчина Мален». Однак письменники дещо видозмінили відомі фольклорні сюжети, події яких завершуються трагічно.

Українська легенда і німецька казка давали можливість драматургам відійти від реального світу в інший — містично-фантастичний. Але в народних оповідях була й така сторона, яку автори художньо використали та розвили: чарівна простота, відома примітивність побудови і характеристик, що мала особливу поетичну принадність і вже сама собою несла відому символіку. І це в поєднанні із постійною атмосферою загадковості, котру в кожній дії все нагнітали і посилювали Олександр Олесь та Моріс Метерлінк, дало незвичайний, вражаючий ефект. Додані драматургами сцени й образи (люди, дізнавшись про русалку Оксану, яка нібито чинить зло, ведуть її на розправу до вогнища — в українського автора; казкова злодійка королева Анна, яка не знає ні жалю, ні інших людських почуттів, знищує по-дитячому наївну принцесу Мален — у бельгійського автора) ніяк не випадають із внутрішньої художньої структури творів. Більше того, вони посилюють, поглиблюють загально-кошцептуальне, ідейне спрямування драм. Український і бельгійський письменники виводили сенс кожної із них не з конкретних обставин убивства (Оксани з «Ночі над Дніпром» і принцеси Мален з однойменного твору), а з відтворення приреченості самотньої людини, що стала жертвою фатуму, жертвою людських злодіянь.

Ще одна драматична поема Олександра Олеся «Ніч на полонині» типологічно близька (тепер навіть незважаючи на сюжетну розхожість) до драми Моріса Метерлінка «Пеліас і Мелісанда». Тут з великою поетичною проникливістю оспіване кохання, що народжується як невід’ємна і незбагненна сила (між Іваном та Мавкою — «Ніч на полонині»; між Мелісандою і Пеліасом — «Пеліас і Мелісанда»), й водночас представлена доля головних героїв — доля особистості, істоти беззахисної й, що найстрашніше, — непередбачуваної. Звідси і таємничість, атмосфера містичності, що згущуються від сцени до сцени.

В інших творах Олександра Олеся та Моріса Метерлінка (відповідно «По дорозі в казку» і «Сліпих») ця втаємниченість людського життя, непередбачуваність, нерідко й фатальність долі вибудовується авторами на глибинних символах, що мають свою закоріненість у біблійній символіці. Та якщо у драматичному етюді українського автора Юнак-поводир зазнає глумлень з боку підбуреної й засліпленої ненавистю Юрби і відступає від неї, то в творі бельгійського драматурга, навпаки, Юрба напризволяще залишена у глухому лісі, під холодним небом самим Поводирем-священиком. Більше того, трагізм і приреченість людей (старих, дітей і немічних) посилюється Морісом Метерлінком ще й тим, що всі люди з юрби сліпі і не знають, що священик, який наказував їм чекати його тут, у лісі, насправді нікуди не пішов, а помер і тіло його знаходиться серед натовпу. Цілком випадково вони натикаються на тіло мертвого, і їх враз охоплює жах — адже сліпі не відають, де вони, куди їм іти і що робити далі.

На відміну від схожої ситуації у творі Олександра Олеся «По дорозі в казку», де замість одного поводиря стає інший — молодий хлопець, у «Сліпих» Моріса Метерлінка зі смертю Поводиря-священика, по суті, вмирає віра, що спрямовувала людську Юрбу на істинний шлях. Одинокі і безпорадні, вони пильно вслухаються у незрозумілі й таємничі для них звуки ночі. Як зазначається у тексті твору, неподалік чути гомін морського прибою. Дує холодний вітер. Шелестить мертве листя дерев. Починає плакати дитина. Вдалині, поступово наближаючись, вчуваються чийсь кроки. Сліпі люди проймаються страхом (в українського драматурга вони все ж сповнені хоч якоїсь надії у незвіданому шляху). «Кроки зупинилися посеред нас!.. Вони тут! Вони між нами!.. Хто ти? — Мовчанья» [4], — такий промовистий фінал у Моріса Метерлінка.

Типологічно зіставляючи драматичні твори Олександра Олеся («По дорозі в казку») й Моріса Метерлінка («Сліпі»), українські дослідники М.Вороний, М.Євшан, М.Зеров, М.Сріблянський, П.Филипович та інші відзначали не лише їх спорідненість у загальному ідейно-естетичному спрямуванні, у домінуванні схожого пафосу, в подібному художньому осмисленні людської особистості, «яка знемагає під тягарем прагматичного існування й шукає виходу своїй зболеній душі у потойбічних сферах, у «казці», сповненій краси й щастя, де людина еднається з Богом» [5], а й своєрідність кожного з них, насамперед їх поетики. Так, конфлікт у драматичному етюді українського автора «По дорозі в казку» вибудовується, на відміну від твору бельгійського письменника «Сліпі», як несумісність поетичної мрії й буденності (в західноєвропейського драматурга як боротьба між жорсткістю життя й ілюзорними примарами людського щастя).

Більше того, Олександр Олесь поглиблює такий тип конфлікту за допомогою, власне, символізму, тому в його п’єсі він проступає як такий, що впливає із самої недосконалої людської індивідуальності, а тому сприймається як вічний та нерозв’язаний. Хоча назагал технічні принципи драмопису Моріса Метерлінка, як переконливо доводять згадані критики і літературознавці, відбиті в драмі «По дорозі в казку», зосібна в її формотворчій структурі. Подібно до «Сліпих», драматична дія відбувається у нічному лісі, в

суцільній темряві. Такі ж знеособлені герої в її центрі (одежа не несе в собі ні ознак національних, ні прикмет часових) провадять неквапну й монотонну розмову про людське існування, що, по суті, є своєрідним монологом-роздумом Юрби про сенс земного буття, про місце особистості в часо-просторових виявах світу та космосу загалом. Дія урізноманітнюється усе новими й новими сюжетними подіями та перипетіями на шляху триумфального походу Юрби, очолюваної Юнаком-героєм, — прозоріння, фантомні візії духу тощо. «Внутрішнє напруження дії зростає в пафосі протесту Його — героя проти кайданів матеріальної умовності, які сковують поетичну душу людини, — зазначає Оксана Олійник. — Впродовж дії напруження наростає: від початку непохитної віри Юрби в свого героя, якому вона сплітає вінок з червоних маків, і до зневіри та розчарування Юрби, яка, сліпа в своїй жорстокості, закидає камінням знесиленого сумнівами героя й залишає його напівживого перед брамою «Казки», а сама повертається знову до лісу.

У ранніх творах Олександра Олеся та Моріса Метерлінка з великою поетичною силою через систему символістських образів виражені страх перед життям, зневіра в людські сили, думка про марноту і приреченість буття людини. Однак, як зазначають дослідники [7], були в творчості обох авторів й інші грані, що давало підстави вбачати у них великих художників слова українського та бельгійського письменств, вони шукали нових шляхів національних театральних систем, нових сценічних форм. Важливо відзначити, що Олександр Олесь та Моріс Метерлінк у своїх творчих шуканнях органічно співіснують із драматичними та мистецькими відкриттями західноєвропейських драматургів-модерністів, зосібна adeptів символізму. Це й розкриття драматизму щоденного існування, і відмова від зображення виняткових героїв, і нова форма драматичного конфлікту, і «підводні течії» — принцип підтексту, значення пауз, створення настрою, власне, те, що характеризує поезику символістської ідейно-естетичної свідомості. Звісно, що в ХХ столітті драматургія Олександра Олеся та Моріса Метерлінка помітно змінюється, бо змінюється їх спосіб художнього мислення. Український і бельгійський автори все частіше визнають за символом роль ідейно-образного прийому, який допомагає глибше збагнути справдешність людського світу, непроминальність буття (реального чи ірреального). «Треба, щоб символ був гідним високої поезії», — писав Моріс Метерлінк.

Власне таким проступає він у драматичних поемах Олександра Олеся «Над Дніпром» і «Ніч на полонині», у драмі Моріса Метерлінка «Синій птах». Названі твори, такі різні на перший погляд, насправді об'єднує символістська свідомість двох письменників: драматурги досліджують людину як певне родове поняття, виявляючи її поза суспільством, і ставлять її віч-на-віч з природою. Олесь і Метерлінк зіштовхують своїх абстрактних людей із таємничими, на їх думку, і фатальними силами природи — любов'ю і смертю.

Уже говорилося про те, що український та бельгійський драматурги широко використовували у своїх творах міфічні постаті, сцени, інші міфологеми, що характеризували особливості символістського типу художнього мислення. Однак робили вони це кожен по-своєму, специфічно. Так, якщо Моріс Метерлінк наче вплітав свою авторську ідейно-естетичну свідомість у міфічну канву драми, то Олександр Олесь віддавав їй цілковито у розпорядження своїх героїв, покладаючись винятково на їх спроможності визначати порядок дії, несподівано перетворюватися тощо. Протягом усього розвитку сюжету письменник наче ступає за своїми героями, водночас змушуючи їх занурюватися у найпотемніші глибини своєї пам'яті (особистісної, генетичної, родової), щоб віднайти там основну сутність зв'язку поколінь і визначити внутрішню єдність самої людини.

Цікаві міркування про поетику такої символістської драми висловлює сучасна дослідниця Оксана Олійник: «Щоб увиразнити внутрішній бік творів, себто глибинний конфлікт, Олександр Олесь до останку спрощує сюжет та зовнішній конфлікт — звичайну любовну історію (між русалкою Оксаною та Андрієм із «Над Дніпром» і Іваном та Мавкою із «Ночі на полонині». — С.Х.). Власне, Олександр Олесь якраз йде за принципом побудови символу, який у нього розширюється і вбирає у себе всю основу драм. Утім, ця зовнішня спрощеність все ж не виключає барвистості й мальовничості діалогів. Особливо, що стосується персонажів — представників народнопоетичної демонології [9].

Варто відзначити, що Олександр Олесь і Моріс Метерлінк часто вибудовують свою систему символістських образів на основі існування просторово-часових та чуттєво-ілюзорних світів. Приміром, у драматичній поемі українського письменника «Над Дніпром» реальний світ і світ фантастично-містичний не просто співіснують в одній художньо-естетичній площині, а вільно зміщуються у той чи той бік за допомогою уяви, вигадки, сну, візій тощо. Більше того, реальна дійсність накладає свій відбиток і на фантазію, у результаті чого річка Дніпро набуває обрисів «старого діда», русалки займаються фізичною селянською працею. Зрештою, весь цей мінливо-містичний світ поступово «зодягається» в шати української національної історії, що також проступає у творі як напівзабута, нетривка в пам'яті мешканців, а іноді й така, що заважає розміреному побуту сельчан. Реальні, історичні образи враз оживають у міфічному світі, наповнюючи його конкретикою героїчного минулого — козаками, кобзарями, матерями, котрі оплакують убитих у військових походах. Словом, автор досягає відчуття, точніше імітує відчуття історії, котра відбувається в ірреальному світі, однак у драматичній поемі стає фактом справжнього життя.

Таким чином, від сцени до сцени, від епізоду й до епізоду драматургом знімається той поділ, що виокремлює справжню дійсність від вигаданої, міфологізованої, навіть більше, утверджується їх співіснування, свідченням чого є кохання неземної істоти русалки Оксани і людини Андрія (як у «Лісовій пісні» Лесі Українки). Саме через виявлення їх почуттів (звідси нестримний всеохопний ліризм твору, навіть трансцендентний відрив душевно-психологічного стану) здійснюється весь сюжетний розвиток драматичної поеми, яка композиційно поділена на шість порівняно невеликих взаємозалежних частин: спочатку несміливі взаємини між юними серцями, потім відступництво, відчай від зради і самозречення Оксани, яка чинить самосуд над своїм коханням до Андрія — топиться у хвилях Дніпра. Згодом вона появляється наймичкою в сім'ї хлопця, аби нянчити його дитину. Він вкотре проймається любов'ю до дівчини, тому стає холодним і байдужим до дружини Марини. Та щастя закоханих знову триває недовго. Цей сюжетний подієвий ряд завершується картиною, коли розлючені селяни проганяють («викурюючи») русалок із села (вони, мовляв, приносять лихо в їх оселі, в їх розмірено-звичний побут життя), а з ними й Оксану. Впізнавши в натовпі свою кохану, а відтак довідавшись, що односельці хочуть її стратити, Андрій кидається у води Дніпра.

Аж наприкінці твору кількома репліками Олександр Олесь повертає читачів (глядачів) та героїв із світу видумано-містичного до світу реального: виявляється, що всі події драми — це не що інше, як «сонне видиво», візійні проекції минулого й теперішнього. Певно, не випадково первісний задум драматичної поеми носив назву «Сон над Дніпром». Знічений таким відкриттям, Андрій сам себе запитує: «Що в голові, в душі моїй?». Відповідь могла б дати така наступна, вже цілковито оречевлена конкретикою реального буття, картина: «Світає. Берег Дніпра. Віз. Марина прийшла до воза, взяла щось і знову пішла». Але й схожі реалії аж ніяк не можуть подолати хисткої межі між

світом справжнім і потойбічним, не в силі притлумити в героя відчуття існування якоїсь вищої, «гаємничо-небесної правди».

Власне, в такій роздвоєності духовно-психологічного стану, в такому невизначенні Людини й завершує свою драматичну поему Олександр Олесь, даючи можливість і дійовим особам, і читачам право вибору того, що ближчим є для них — сон чи справжня дійсність. Загалом драма наче зіткана із символічних знаків-кодів, у ній не тільки образи, події, явища несуть символістське спрямування. Воно проступає у візях, мареннях, спогадах тощо. Приміром, «у сні Андрієві ввижаються русалки і розлучений Дніпро у вигляді старого козака, що веде водяних духів — козаків — «до бою за красну весну». Прозора символіка твору: прихід весни — пробудження народного руху, битва козаків з зимою, аби розірвати кайдани, і «зимовий сон», щоб «світ настав». Поет устами Дніпра славить лицарські часи козацтва, покладає на нього великі надії: Спасибі, козацтво, / Уклін до землі, / Ще доля не вмерла / На нашій землі...» [10].

Така ж життєствердність, такий віталізм характеризують і «Синю птаху» Моріса Метерлінка, щоправда, без вказаного у творі українського автора історичного підґрунтя. Тут героями п'єси виступають діти, а життя у ній ніби проектується через погляди дівчаток і хлопчиків, які щораз відкривають для себе чарівний світ, сповнений краси й одухотворення, світ життя і природи, що повсякчас вимагає від людини сміливості і доброти. На відміну від попередніх драм, де здебільшого йшлося про трагізм повсякденності, у «Синьому птасі» письменник показує також її красу і поетичність. Як і в творах українського автора «Над Дніпром» та «Ніч на полонині», п'єса-казка бельгійського драматурга наче зіткана з міфологічно-фантастичних чудес. Однак це не страшна і зловіща казка, а добра, розумна і захоплююча історія пригод хлопчика Тільтіля та його сестри Мітіль, які шукають чарівного синього птаха, що є символом щастя і краси. Як і в Олександра Олеся, тут використані Морісом Метерлінком символи — не що інше, як своєрідні поетичні метафори, що допомагають пізнати душу природи, навколишнього довкілля, духовний світ людини, адже, за словами самого автора, коріння цієї прекрасної казки «губляться в глибинах народної душі», в якій завше «живе ніжна мрія» [13].

Сон. Дійсність. Міф. Уява. Візії... Усі ці неодмінні атрибути символістського художнього мислення надібуємо також в іншій драматичній поемі Олександра Олеся — «Ніч на полонині», лише з тією (порівняно з драмою «Над Дніпром») різницею, що вони тут наче прив'язані окремішньо до того чи того покоління, а відтак і характеризують його. Хоча знову ж таки, по суті, всі символи твору виростають на тому ж ґрунті міфопоетичної народної свідомості, що й у попередньо аналізованих п'єсах, виростають зі світу фольклорно-типологічного, котрий близький до світу драматургії Моріса Метерлінка («Смерть», «Незнаний гість», «Призначення», «Скарб покірних», «Мудрість» та інші твори бельгійського письменника). Не випадково Олександр Кульчицький відзначав цю характеристичну рису західноєвропейського драматурга як головну: «Вузол, що тісно єднає людину й світ, у Метерлінка завжди стає вузлом драматичним. Метерлінк інстинктивно транспортує дійсність у ряд містично-релігійної містерії (...) У своїй драматичній феєрії «Синій птах» він веде мову про фею Берелін, котра приносить дітям чарівну паличку, що повертає справжній зір людським очам, почасти відтоді, коли феї померли. З тією чарівною паличкою, що сприяла йому зажитися у будь-яке явище довколишнього світу, надто людського, Метерлінк ніколи не розлучався. Власне, завдяки їй він збагнув, що будь-яке створіння має душу й вона завше перебуває у драматичній мандрівці до синього птаха щастя» [14].

Типологічно спорідненою із «Синім птахом» Моріса Метерлінка (не лише поетикою і стильовою багатобарвністю) є «Ніч на полонині» Олександра Олеся. Український драматург тут вибудовує символістську структуру на гуцульській міфології, тому поруч із головним героєм, молодим вівчарем Іваном, котрий репрезентує відповідно нове покоління, діють і гармонійно співіснують образи місцевого міфічного світу — Чугайстер, Лісовий Чорт, Мавки (Нявки), Щезник, Аридник, Дідько та інші. Іван як людина індустріально-промислового часу ставиться збайдужіло до краси і чарів природи, зневажливо до віри в потойбічне існування. Наслухаючи легенди і перекази гуцульських довгожителів, Іван з поблажливістю сприймає той казково-ірреальний відсвіт, яким вони прагнуть наповнити сучасне життя. Для нього — все це якісь віддалені, а тому й не справжні бувальщини, хоч би як їх не трактував старий чабан дід Степан.

Ідучи за своїм героєм, драматург спонукає його до переосмислення, а відтак і до переоцінки своїх позицій щодо цього. Трапилося так, що Іван заснув серед полонинської краси і до нього приходять, обсідаючи довкруг, лісові мешканці, серед яких — незвичайної вроди Мавка. Закохавшись у неї з першого погляду, Іван всіляко намагається зберегти цей уявний світ, це «сонне видиво». Однак над ним тяжить його приналежність до матеріального світу. Як і в драмі «Над Дніпром», знову ж таки поставлено проблему вибору: залишившись у лісі, він неодмінно має позбутися свого фізичного стану життя (це зображено автором через смерть його земного кохання Марічки). Зрештою, і Мавка ніяк не може пристосуватись до умов сільського побуту й проживання, хоча інші лісові істоти й застерігали її щодо цих труднощів. Та вона, незважаючи на їх попередження, всіляко домагається земного кохання від Івана, навіть настирливіше, аніж Марічка. «Для Мавки саме вона, дівчина з села, зруйнувала її щастя, — зазначає Ростислав Радишевський, — після смерті Марічки (при сприянні злих духів, намовлених Мавкою), здавалося, уже немає перешкод, аби побратися Іванові й Мавці. Однак відбулося порушення гармонії людини і природи, вічної людської моралі і совісті. Через те О.Олеся і розв'язує драматичний конфлікт згідно з народними настановами: немає щастя, здобутого нечесним шляхом, за рахунок іншого і на користь іншому Олександр Олеся, як свого часу Леся Українка в драмі-феєрії «Лісова пісня», піднімає проблему співіснування духовного і фізичного начал у людській особистості. З одного боку, Іван прагне бути з Мавкою, «щоб на могилі вдвох тужити» за мертвою Марічкою. З іншого — він ніяк не може збагнути, що Мавка — неземне створіння, і їй чуже та незрозуміле саме поняття «туги». Так, втрапивши обидва кохання, звідчайвшись у всьому, Іван прокидається зі сну. В реальному житті він знову бачить живу Марічку, всю красу довкілля, чарівні карпатські полоники. Тобто фізично він сприймає усе так, як воно було, а от духовно відчуває себе обділеним, обкраденим, власне, не таким, як у сні. Зникла Мавка, зникла полонинська ніч, зникла казка, за якою в реальності тужить не одна людина. Символістське трактування цього в Олександра Олеся багатозначне: тут краса і проза життя, фізичне й духовне в людському естві, вічний шлях людини у настійливих пошуках гармонії буття тощо. Тут, зрештою, найінтимніші відчуття світу, що, за словами Андрія Товкачевського, є сутністю символізму [15].

Таку полісемічність містичних символів колись спостеріг у драматургії Моріса Метерлінка й український етнопсихолог Олександр Кульчицький. У статті «По дорозі у велику тайну» він зазначає: «Його особливий містицизм замикається ось у чім: він висловлюється в дуже ясних і дуже простих реченнях, але з подвійними або потрійними значеннями, які чим далі ніколи не втрачають зв'язку між собою і поширюються одно другим» [17]. Ці міркування з повним правом, як ми переконалися, можна віднести й до си-

мволістського типу художнього мислення Олександра Олесь. Написана ним в еміграції «Ніч на полонині» відбивала, крім суто естетичних символів, ситуацію, у якій перебувало чимало вихідців із України, які, схоже до молодого героя Івана, бажали мати обидва світи (рідний та еміграційний), однак не зуміли існувати в жодному. «У такій ситуації опинилося багато емігрантів, які не могли піти на компроміс і жити у світі нової реальності, але без духовних контактів із батьківщиною», — пише, аналізуючи драму Олександра Олесь, дослідниця національної драматургії і театру із українського зарубіжжя Лариса Залеська-Онишкевич [19].

Типологічно зіставляючи символістську ідейно-естетичну свідомість українського автора Олександра Олесь та бельгійського драматурга Моріса Метерлінка в аналізі їх п'єс, приходимо до висновку, що кожен з них по-своєму засвоїв літературний метод західноєвропейських письменників-символістів і зберігав та примножував традиції модерністського драмопису. Це були чисті символісти відповідно у своїх письменствах, які у своїй драматургії представили завершений символ світоглядних тенденцій і спосіб думання своєї доби. Як засвідчують історії літератури українського та бельгійського народів, саме ці два художники слова відповідно у своїх національних координатах вивершили розвиток драматургічного символізму. У його надрах зароджувалися нові принципи і прийоми модерністського мислення, що відображали абсолютно нові життєві реалії й виробляли нову систему прийомів естетичного виразу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Олійник Оксана. Феномен символістської драми в системі українського модернізму // Стиллові тенденції української літератури ХХ століття. — К.: ПЦ «Фоліант», 2004. — С.63-97.
2. Неврлий Микола. Олександр Олесь. — К.: Дніпро, 1994.
3. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О.Олесь та С.Черкасенка). Автореф. дис... канд. філол. наук. — К., 1994.
4. Цит. за вид.: Метерлінк М. П'єсы. — Искусство, 1972.
5. Олійник Оксана. Феномен символістської драми в системі українського модернізму // Стиллові тенденції української літератури ХХ століття. — К.: ПЦ «Баласт», 2004. — С. 63-97.
6. Там само.
7. Див.: Радішевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олесь // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. — Т.1. — К.: Дніпро, 1990. — С. 5-47; Дем'янівська Людмила. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст. (Символічна драма С.Черкасенка та О.Олесь) // Українська література: Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців. — К.: АТ «Обереги», 1995. — С. 133-150; Мороз Лариса. Символізм в українській драмі // Сучасність. — 1994. — №.7. — С.92-97.
8. Цит. за вид.: Шкунаева И. Бельгийская драма от Метерлінка до наших дней. — М.; Наука, 1973.
9. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О.Олесь та С.Черкасенка). Автореф. дис... канд. філол. наук... — 19 с.
10. Олесь Олександр. Над Дніпром // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. — Т. 2. — К.: Дніпро, 1990. — С.34-60.
11. Там само. — С. 60.
12. Радішевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олесь // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. — Т.1. — К.: Дніпро, 1990. — С.5-47.
13. Цит. за вид.: Зингерман Б.И. Метерлінк // Зингерман Б. Очерки истории драмы ХХ века. — М.: Искусство, 1979.
14. Кульчицький Олександр. По дорозі у велику тайну // ЛНВ. — 1923. — Т.1. — С.51-57.
15. Радішевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олесь // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. — Т. 1. — К.: Дніпро. 1990. — С.5-47.

16. Олесь Олександр. Ніч на полонині. Драматична поема на 4 картини // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т.2... – С.200-250.
17. Кульчицький Олександр. По дорозі у велику тайну // ЛНВ. – 1923. – Т.1. – С.51-57.
18. Залеська-Онишкевич Лариса. Драматургія української діаспори // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – Київ-Львів: Час, 1997. – С.9-32.

*Анатолій НЯМЦУ, професор (Чернівці)*

## **«ЛІТЕРАТУРНІ МІФИ» У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ**

Світова загальнокультурна традиція характеризується складною системою динамічно стійких взаємодій і взаємовпливів, що визначаються пошуками схожого, подібного в інонаціональних культурах. При цьому абсолютно «чуже» не може служити продуктивною основою для осмислення «свого», бо воно в силу підкресленої ідейно-естетичної і художньої своєрідності, як правило, ніколи не стає органічною частиною сприймаючого національного духовного контексту. Окрім того, кожна національна культура, звертаючись до художнього матеріалу іншого народу, шукає в ньому не тільки часткових співпадань, паралелей і асоціацій, але й, головне, доказів своєї універсальності.

В історії світової культури є сюжети, образи і мотиви, які з певною закономірністю повторюються в літературі різних часів і народів, отримуючи кожного разу нове, більш співзвучне епосі-реципієнту змістовне наповнення і ідейно-семантичне звучання. Традиційні структури містять у собі в найбільш загальному вигляді художньо закодовані соціально-історичні, ідеологічні і морально-психологічні закономірності загальнолюдського буття в їх змістовному взаємозв'язку і взаємозумовленості. Концентрація багатовікового колективного досвіду в традиційному сюжетно-образному матеріалі зумовила актуалізацію їх поведінкової та аксіологічної орієнтації в контексті наступних літературних інтерпретацій, спрямованої на дослідження екзистенційних станів особистості і соціуму шляхом художнього моделювання і осмислення опозицій «добро» — «зло», «індивідуалістичне «Я» — «вселюдське «Ми», «життя» — «смерть» та ін. Тому у більшості нових літературних варіантів традиційні структури виступають в якості своєрідних ідейно-естетичних каталізаторів, які суттєво трансформують причинно-наслідковий зв'язки і мотивування того, що відбувається в реальній або художньо змодельованій дійсності, надають йому універсального онтологічного звучання.

Сучасні звернення літератури до легендарно-міфологічного матеріалу — це не спроба формальної реконструкції минулого, знання і досвід якого зафіксовані в культурних пам'ятках. Це скоріше намагання по-новому, сучасно пережити, тобто осмислити, це минуле в якісно іншому духовному контексті, знайти і вичленувати глибинні зв'язки і взаємозумовленість віддалених одна від одної епох, змодельовати різність етичних потенціалів, сформовану суперечливою динамікою суспільного прогресу. Протягом багатьох віків і особливо у ХХ ст. легендарно-міфологічні структури і деякі літературні твори сприймаються як своєрідні концентрати загальнокультурної пам'яті, «покликані» забез-