

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ЧЕРНІГОВА ТЕТЯНА ЛЕОНІДІВНА**

УДК 165.1:130.2

**ДИСЕРТАЦІЯ  
ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР  
ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ М. МЕТЕРЛІНКА**

Спеціальність 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури  
(філософські науки)

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

\_\_\_\_\_ Т. Л. Чернігова

Науковий керівник: Білик Ярослав Михайлович,  
доктор філософських наук, професор

Харків – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Чернігова Т. Л. Філософсько-антропологічний вимір творчої спадщини М. Метерлінка.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури. – Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна Міністерства освіти і науки, Харків, 2021.

Дисертаційне дослідження є спробою розглянути творчу спадщину М. Метерлінка як філософсько-антропологічну за загальним контекстом і показує, що змістовна значущість його творів впливає з їхньої спрямованості переважно на вирішення проблем природи людини, трагічності її життя, її метафізичної Долі та загадки Смерті, тобто з філософсько-антропологічного виміру, який визначає концептуальні «осі» і внутрішню логіку усієї образно-символічної системи митця. Цей вимір забезпечує реалізацію його художницької парадигми як основи самобутнього способу відтворення і творчого осмислення соціокультурної реальності.

Показано, що у творчій спадщині Моріса Метерлінка крізь його унікальну символічно-образну систему проступають дві грандіозні концепції, які мають спільне смислове ядро – проблему людини. Це філософія *життя*, яка вибудовується на категорії *прекрасного* і розкриває її, та філософія *смерті* (як антагоніста життя), що ґрунтується на категорії *трагічного*.

Напружена діалектична єдність *трагічного* і *прекрасного*, що змістовно збагачується, утворює ціннісну основу – «вісь», для якої вказані категорії є своєрідними «полюсами» – усієї творчості М. Метерлінка, що відбувалася, у прямому й переносному значенні, у *дусі епохи*. Імплицитна релігійність світосприйняття драматурга і його свідомо прихильність до містичного (спричинені соціокультурними й особистісними – біографічними – обставинами) зумовили наявність в образно-символічному космосі

М. Метерлінка ще однієї стійкої «наскрізної осі», «полюсами» якої є *смерть* і *любов*.

Трагічне – це своєрідний контрапункт метерлінківської драматургії, заданий *темою смерті*, яка була представлена, насамперед, в ранніх п'єсах, де домінували мотиви духовної сліпоти та духовної глухоти, страху й жаху, безликісті, безіменності, очікування та відчуженості. Центром п'єс метерлінківської «нової драми» постає людська душа та її внутрішні переживання; душа відображає те, що в неї вкладено вічного. «Трагічне» і «прекрасне», з одного боку, і «любов» і «смерть» – з іншого, – то є суттєві межі людського існування, які й постають тими «полюсами», крізь які проходять головні концептуальні «осі» усієї творчості і Метерлінка-митця, і Метерлінка-мислителя. Показано, що Метерлінк, по суті, виявився передвісником екзистенціалізму як своєрідної філософської антропології, дійшовши висновків, що трагізм полягає не у зіткненні із Фатумом, не у виняткових ситуаціях, в які потрапляє людина, а у самому факті людського існування, у невідворотності смерті (аналога «Ніщо»).

На засадах культурфілософського аналізу творчої спадщини Метерлінка виявлено, що розвиток і збагачення навіть символістської естетики відбувалося завдяки особливому ставленню митця до зв'язку людини з *містичним*, тлумаченню містичного і як притаманного людині «за суттю», і як ворожій зовнішньої сили. Обґрунтовано, що саме *містичне* відіграло роль онтологічно й гносеологічно вкоріненого світоглядного стрижню, що приховував глибинну внутрішню релігійність Метерлінка, слугував зовнішнім виразом цієї особливості його світобачення та творчості – його утаємниченої релігійності. Його прихильність до *містичного* доповнювалася суто «раціональною вірою у прогрес», і саме ця світоглядна двоїстість була своєрідною «рушійною силою» у вирішенні ним свого основного, як він це відчував, світоглядного завдання – розкриття метафізичної природи людини у зв'язку із загадкою смерті. Впродовж творчого шляху М. Метерлінка відбувалося посилення значущості

оптимістично-морального компонента його *містичної релігійності* і «наращування» (або вивільнення) її аксіологічного потенціалу.

Простежено, які саме зміни відбувалися у змісті містично-релігійної складової світогляду М. Метерлінка, відповідно до чого запропонована можливість нового підходу до періодизації його творчості. У кожному періоді творчості виявляється певна «наскрізна образність», яка репрезентує відповідний духовний стан митця: 1) Бог-Смерть (до 1896 р., домінує мотив пасивного мовчання), 2) Бог-Діяльне Мовчання (1896 – 1898, домінує мотив очищення через глибоке внутрішнє життя душі), 3) Бог – мудрість і Бог – Любов (1898 – 1913), 4) Бог – Людина (після 1913), – такої є послідовність пануючих у творах Метерлінка символічних образів, що доводить саме антропологічну спрямованість і пояснює «антропологічність» загального контексту його творчості, в якій художні та світоглядні узагальнення дійсно сягають філософського рівня.

Уперше творчість М. Метерлінка та її загальний антропологічний контекст розглянуто у світлі християнського світовідчуття, тобто проаналізовано в контексті християнської образності, а саме, з точки зору присутності в його творах християнської символіки, інтерпретації ним заповідей Божих і бачення Бога: у драмах письменник активно використовував біблійні сюжети, символи і мотиви, зокрема: звернення в молитві до Бога з проханням вказати шлях, сенс життя; принципи всепрощення, незасудження і смиренності; ідеї покаяння і духовного прозріння, вміння каятися та прощати, надія і любов, зокрема, і до ворогів; різноманітна символіка християнських чеснот. М. Метерлінк застосовував такі художні образи, які дозволяють виявити його справжню, глибинну релігійність. Метерлінківський внутрішній діалог, цей своєрідний маніфест тиші і мовчання, стверджує: внутрішнє життя душі починається по-справжньому лише тоді, коли душа «мертва» до всього зовнішнього, коли людина зосереджується на молитві і в *тиші* чує відповідь на свою молитву. Художник «без Бога в душі» не зміг би створити твори, які сприймаються як

пронизані християнськими смислами, – тому й у сучасній «кризовій епосі межі» можна звертатися до *мудрого* Метерлінка за порадою, як набути сили зберегти свою душу у цьому жорсткому, несправедливому світі. Але співзвучність із християнською позицією спостерігається тільки починаючи з 2-го періоду творчості Метерлінка (з 1898 р.); у 1-му періоді, представленому, в основному, темою смерті, лише намічається наближення до вивільнення аксіологічного потенціалу іманентної релігійності драматурга.

Уперше здійснений культурфілософський аналіз творчої спадщини М. Метерлінка у зіставленні з православною традицією «мовчання» в ісихазмі. Виявлено, що у світогляді М. Метерлінка проявляються мотиви, співзвучні ісихастській традиції, неодноразово опосередкованої як російською, так і західноєвропейською культурою, і кожного разу по-своєму «у знятому вигляді». Мотив мовчання, що з'явився вже у його перших творах, став наскрізним і переріс у теорію мовчання (у «Скарбах покірливих»), бере початок від учня Апостола Павла – Діонісія Ареопагіта, праці якого М. Метерлінк вивчав ще в коледжі. У процесі дослідження визначилася ретроспектива опосередкувань, яка дозволяє визнати, що змістовним витоком і психобіографічним імпульсом створення «теорії про мовчання» слугувало, окрім юнацького інтересу до вчення Діонісія Ареопагіта, захоплення М. Метерлінком – уже у зрілому віці – творами Ф. Ніцше (на якого, як відомо, величезний вплив мала творчість Достоевського) і Ф. М. Достоевського, який і сам зазнав потужного впливу творів Ніла Сорського, на якого, у свою чергу, вплинули ідеї творця ісихастичного вчення – Григорія Палами, який увібрав і розвинув ідеї та думки Діонісія. «Теорію про мовчання» можна вважати не лише філософським підґрунтям важливого елемента естетики «нової драми» – обов'язковості підтексту, який формується завдяки «діалогу другого розряду», а й однією з найважливіших складових філософсько-антропологічних поглядів М. Метерлінка: головне для людини – навчитися

діяльному мовчанню, бо в ньому – істинне життя її душі й умови єднання з невиразним, Божественним.

Однак, окрім *співзвуччя* світосприйняття М. Метерлінка вченню ісихазму, тобто крім функціонально-структурної та ціннісної схожості ісихастського принципу мовчання та метерлінківського вчення про мовчання відзначається і принципова розбіжність цих позицій: у М. Метерлінка «безмовно розмовляють» одна з одною людські душі, тоді як в ісихазмі, мовчання – це «розумна робота», молитва, звернення до Бога, Ісусова молитва. М. Метерлінк антропоморфізував якнайглибше за змістом символи Тиші, Мовчання, Смерті, Долі, Мудрості (якою він наділяє не розум, а любов), рефлексуючи над християнськими смислами. Він одночасно і підтримує основні християнські цінності, і не приймає засадничі християнські догмати.

Обґрунтовано присутність філософсько-антропологічного виміру у трактатах М. Метерлінка, присвячених різним проблемам та видам життя як такого, де митець-мислитель встановлює аналогії між життям природних істот (рослин, бджіл, мурах і термітів) і життям людини. Тому «натурфілософію» М. Метерлінка (трактати «Життя бджіл (1901), «Розум квітів» (1903), «Життя мурах» (1926) і «Життя термітів» (1930)) інтерпретовано як своєрідну форму висловлення філософсько-антропологічних і соціо-антропологічних поглядів, тобто як спосіб осмислення соціальних і філософсько-антропологічних ідей. Показано, що антропосоціоморфізація відіграє роль пояснюючої схеми недосконалості людської моралі і суспільного життя: мешканці світу природи, на відміну від людини, дотримуються закону, даному їм Творцем, і тим самим подають людині приклад, як збудувати універсальний, гармонійний світ, а також вказують людині шлях до спасіння душі. Виявлено, що Метерлінк передбачив багато проблем другої половини ХХ ст. і дня сьогоднішнього: розвиток етології, біоетики, екофілософії, проблем захисту навколишнього середовища. Філософсько-антропологічний вимір трактатів Метерлінка не

був достатньою мірою оцінений його сучасниками саме тому, що за своїми поглядами Метерлінк дійсно випереджав свій час.

**Ключові слова:** символізм, еволюція, душа, смерть, трагічне, мовчання, прекрасне, Бог, любов, містичне, релігійність, доля, мудрість.

## ABSTRACT

**Chernigova T. L. Philosophical-anthropological approach of creative heritage of M. Maeterlinck.** – Qualification scientific work is as a manuscript.

Dissertation for the degree of a candidate of philosophical sciences in speciality 09.00.04 – Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture. – V. N. Karazin Kharkiv National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2021.

The dissertation is an attempt to consider the creative heritage of Maeterlinck as philosophical and anthropological in the general context and shows that the meaningfulness of his works follows from their focus mainly on solving the problems of human nature, the tragic of her life, her metaphysical Destiny and the riddles of death, that is, from the philosophical - Anthropological measurement, which defines the conceptual "axis" and the internal logic of the whole figurative and symbolic system of the artist. This dimension provides the realization of his artistic paradigm as the basis of the original way of reproduction and creative reflection of socio-cultural reality.

It is shown that in the creative heritage of Maurice Maeterlinck, through his unique symbolic-figurative system, two grand concepts that have a common semantic core – a human problem. This is the philosophy of life, which is built up in the category of the beautiful and reveals it, and the philosophy of death (as an antagonist of life), based on the category of tragic.

Hard dialectical unity tragic and beautiful, which substantially enriched forms the basis of values – "axis" for which this category is the sort of "poles" – all of M. Maeterlinck, held, literally and figuratively, in the spirit of the era. Implicitly religious worldview playwright and his conscious commitment to the mystical

(caused by socio-cultural and personal - biographical - obituary) determined the presence of figurative and symbolic space M. Maeterlinck another stable "cross-cutting axis", "poles" which is death and love.

Tragic – a kind of counterpoint of M. Maeterlinck's drama set theme of death, which was presented, especially in the early plays, dominated motives spiritual blindness and spiritual deafness, fear and horror, faceless, namelessness, expectations and alienation. The center of plays of Maeterlinck's "new drama" is the human soul and its inner experiences; the soul reflects the fact that it is invested eternally. "Tragic" and "beautiful" on one side and "love" and "death" – on the other – that there are significant limits of human existence, and face those "poles", through which pass the main conceptual "axis" of creativity and Maeterlinck-the artist, and Maeterlinck-thinker. It is shown that Maeterlinck, in fact, was the forerunner of existentialism as a kind of philosophical anthropology, concluding that the tragedy is not in contact with doom, not exceptional situations, falling man, but in the fact of human existence, the inevitability of death (analogue "Nothing").

On the principles of cultural-philosophical analysis of the creative heritage, it was discovered that the development and enrichment of even symbolist aesthetics was due to the artist's particular attitude towards the connection of man with the mystical, the interpretation of the mystical and as inherent to man "in essence" and as a hostile external force. It is substantiated that the mystical role played by the ontological and epistemologically rooted philosophical core, which concealed the deep inner religiosity of Maeterlinck, served as an external expression of this peculiarity of its worldview and creativity – its mysterious religiosity. His commitment to the mystic was supplemented by a purely "rational belief in progress," and this very outlook duality was a kind of "driving force" in solving his main, as he felt, worldview problem – the discovery of the metaphysical nature of man in connection with the mystery of death. During the creative path of M. Maeterlinck, the significance of the optimistic and moral



component of his mystical religiosity and the "build-up" (or liberation) of his axiological potential took place.

It was traced what changes were made in the content of the mystically religious component of M. Maeterlinck's worldview, according to which the possibility of a new approach to the periodization of his work was proposed. In each period of creativity, there is a certain "permafrost", which represents the corresponding spiritual condition of the artist: 1) God-Death (until 1896, the motive of passive silence dominates); 2) God-Active Silence (1896 – 1898, the prevailing motive of purification through the deep inner life of the soul), 3) God is wisdom and God-Lyubov (1898 – 1913), 4) God - Man (after 1913), – such is the sequence of dominant Maeterlinck's works of symbolic images, proving it is anthropological orientation and explains "anthropological" of the general context of his work, in which the artistic and the world pseudo generalizations really reach the philosophical level.

For the first time, the work of M. Maeterlinck and its general anthropological context are considered in the light of Christian attitude, that is, analyzed in the context of Christian imagery, namely, from the point of view of the presence of Christian symbols in his writings, the interpretation of the commandments of God and the vision of God: in drama, the writer actively used biblical Plots, symbols and motives, in particular: appeal in prayer to God with a request to indicate the path, meaning of life; the principles of forgiveness, deprivation and humility; ideas of repentance and spiritual enlightenment, ability to repent and forgive, hope and love, in particular, and to the enemies; various symbols of Christian virtues. M. Maeterlinck used such artistic images that reveal his true, profound religiousness.

The Maeterlinck's inner dialogue, this kind of manifesto of silence and silence, states: the inner life of the soul only really begins when the soul is "dead" to the outside, when the person focuses on prayer and in silence hears the answer to his prayer. The artist, "without God in the soul," would not be able to create works that are perceived as permeated with Christian meanings – therefore, in

today's "crisis era of boundaries" one can turn to the wise of Maeterlinck for advice on how to gain strength save your soul in this harsh, unfair world. But consonance with the Christian position is observed only from the 2nd period of Maeterlinck's creativity (since 1898); in the 1st period, represented mainly by the theme of death, only an approximation to the release of the axiological potential of the immanent religiosity of the playwright is planned.

For the first time cultural-philosophical analysis of M. Maeterlinck's creative heritage was carried out in comparison with the Orthodox tradition of "silence" in hesychasm. It is revealed that in the worldview of M. Maeterlinck there are motives that are consistent with the hesychast tradition, repeatedly mediated both in Russian and Western European culture, and each time in its own way "in the abstract". The motive of silence, which appeared already in his first works, became transversal and overtook the theory of silence (in the Treasures of the Believers), originates from the disciple of the Apostle Paul – Dionysius Areopagite, whose works M. Maeterlinck studied in college. In the course of the research, the retrospective of mediation was determined, which allows us to recognize that the substantial leakage and psychobiographic impulse of creating the "theory of silence" served, besides youthful interest in the doctrine of Dionysius Areopagite, the capture of M. Maeterlinck – already in adulthood – by the works of F. Nietzsche (on which, as is known, the tremendous influence was made by Dostoevsky's works) and F. M. Dostoevsky, who himself was subjected to the powerful influence of the works of Neil Sorsky, which, in turn, influenced the ideas of the creator of the ishastic doctrine – Gregory Palamas, who absorbed and developed the ideas and opinions of Dionysius. "The theory of silence" can be considered not only a philosophical basis of an important element of the aesthetics of the "new drama" – the compulsory subtext, which is formed through the "dialogue of the second category", but also one of the most important components of the philosophical and anthropological views of M. Maeterlinck: the main thing for man – to learn active silence, because in it – the true life of her soul and the conditions of unity with the indistinct, Divine.

However, apart from the consistency of M. Maeterlinck's worldview with the doctrine of hesychasm, that is, in addition to the functional-structural and value similarity of the hesychastic principle of silence and Maeterlinck's doctrine of silence, there is also a fundamental difference in these positions: M. Maeterlinck speaks "silently" with each other human souls, whereas in the hesychasm, silence is "smart work," prayer, address to God, Jesus' prayer. M. Maeterlinck anthropomorphized as deep as possible the symbols of Silence, Silence, Death, Fate, Wisdom (which he gives not mind, but love), reflecting over Christian meanings. He simultaneously supports the basic Christian values, and does not accept the fundamental Christian dogmas.

The presence of the philosophical and anthropological dimension in the treatises of M. Maeterlinck, devoted to various problems and types of life as such, where the creator-thinker establishes analogies between the life of natural beings (plants, bees, ants and termites) and human life, is substantiated. Therefore, the "natural philosophy" of M. Maeterlinck (treatises "The Life of Bees" (1901), "The Reason of Flowers" (1903), "The Life of the Ants" (1926), and "The Life of the Termites" (1930)) were interpreted as a peculiar form of philosophical-anthropological and socio-anthropological views, that is, as a way of understanding social and philosophical and anthropological ideas. It has been shown that anthroposociomorphization plays the role of explaining the scheme of imperfection of human morality and social life: the inhabitants of the natural world, in contrast to man, adhere to the law given to them by the Creator, and thereby give an example to man how to construct a universal, harmonious world, and also point out the path of man to salvation of the soul.

It was found that Maeterlinck predicted many problems of the second half of the twentieth century and today's day: development of ethology, bioethics, ecophilosophy, environmental protection problems. The philosophical and anthropological dimension of Maeterlinck's treatises was not sufficiently appreciated by his contemporaries precisely because, according to his views, Maeterlinck really outpaced his time.

**Keywords:** symbolism, evolution, soul, death, tragic, silence, beautiful, God, love, mystic, religiosity, fate, wisdom.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Статті, опубліковані у наукових фахових виданнях України:*

1. Михилёв А. Д., Чернигова Т. Л. Христианство и христианская этика в структуре творческого наследия М. Метерлинка. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2004. № 625-2. С. 105–110. (Дисертантці належать аналіз основних положень етичної концепції М. Метерлінка, обґрунтування еволюції його етичних поглядів у християнському напрямку).
2. Чернигова Т. Л. Евангельские заповеди любви в интерпретации М. Метерлинка в его эссе «Мудрость и судьба». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2005. № 660. С. 84–89.
3. Чернигова Т. Л. О понятии «душа» в философской эссеистике М. Метерлинка и в клерикальной литературе. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2005. № 700. С. 223–229.
4. Чернигова Т. Л. Мотив «молчания» в эстетике Метерлинка. Философско-культурологический анализ. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2007. № 751. С. 90–95.
5. Чернигова Т. Л. Чудо преображения в философии М. Метерлинка (пьесы «Сестра Беатриса» и «Мария Магдалина»). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2012. № 995. С. 78–82.
6. Чернигова Т. Л. Идея смерти в этико-эстетической концепции М. Метерлинка. *Гілея: науковий вісник. Серія «Філософські науки»*. 2012. Вип. 59. (№ 4). С. 588–591.
7. Чернигова Т. Л. Великое преимущество любви в философии жизни

М. Метерлінка. *Гілея: науковий вісник. Серія «Філософські науки»*. 2013. Вип. 73 (№ 6). С. 167 – 169.

8. Чернигова Т. Л. Прозрение «слепого человечества» (пьесы М. Метерлінка «Синяя Птица» и «Обручение»): философский анализ. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2014. № 1083. С. 106 – 110.

9. Чернигова Т. Л. Антропологические смыслы «натурфилософии» М. Метерлінка. *Гілея: науковий вісник. Серія «Філософські науки»*. 2017. Вип. 124 (№ 9). С. 134 – 137.

***Стаття, опублікована в науковому фаховому виданні іншої держави:***

10. Чернігова Тетяна. Філософія життя М. Метерлінка у світлі християнського світовідчуття (у філософському есе «Скарб покірливих»). *European philosophical and historical discourse*. Vol. 4, Iss. 4. 2018. P. 118 – 123.

***Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:***

11. Чернигова Т. Л. Гуманизм в межнациональных отношениях: соизмеримость религиозной и светской позиций // Проблемы гармонизации межэтнических отношений в многонациональном обществе : материалы IV междунар. науч.-практ. конф., 18 декабря 2008 г., Харьков: НТУ «ХПИ», 2008. С. 196–202.

12. Чернигова Т. Л. Соизмеримость религиозного и светского взглядов на возможность гармонизации межнациональных отношений. Сравнение идей М. Метерлінка и православной позиции // Переяславская Рада: её историческое значение и перспективы развития восточнославянской цивилизации : материалы III междунар. науч.-практ. конф., 18–19 декабря 2009 г., Харьков, 2009. С. 384–389.

13. Чернигова Т. Л. Концепция «деятельного молчания» в эстетике М. Метерлинка и православный исихазм [Электронный ресурс] // Образование и воспитание гражданина в контексте церковно-общественного сотрудничества: матер. VIII всерос. научно-образоват. Знаменских чтений, 12–15 марта 2012 г.

Режим доступа: <http://catalog.inforeg.ru/Inet/GetEzineByID/292428>.

14. Чернигова Т. Л. Христианские символы и мотивы в пьесах М. Метерлинка // Актуальні тенденції розвитку суспільних наук в Україні : матер. міжнар. наук.-практ. конф., 13–14 листопада 2015 р., Київ, 2015, С. 87–88.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>18</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО - МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ</b>	
<b>ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ М. МЕТЕРЛІНКА.....</b>	<b>28</b>
1.1. Основні теоретичні підходи до аналізу творчості М. Метерлінка...	28
1.2. Концептуально-методологічна база і категоріальний апарат культурфілософського дослідження .....	35
Висновки до розділу 1.....	45
Список наукової літератури, використаної в розділі 1 .....	49
<b>РОЗДІЛ 2. ТВОРЧИСТЬ М. МЕТЕРЛІНКА У ПРЕДМЕТНОМУ ПОЛІ ФІЛОСОФСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ ТА ФІЛОСОФІЇ КУЛЬТУРИ.....</b>	
2.1. Соціокультурний фон «епохи порубіжжя» і періодизація творчості М. Метерлінка.....	55
2.2. Філософсько-естетичні та релігійно-містичні основи художницької парадигми М. Метерлінка .....	69
2.3. Творчість М. Метерлінка в рецепціях російського символізму і філософії Срібного століття .....	90
Висновки до розділу 2 .....	98
Список наукової літератури, використаної в розділі 2 .....	101
<b>РОЗДІЛ 3. «ФІЛОСОФІЯ СМЕРТІ» ТА АНТРОПОЛОГІЗМ ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНОЇ СИСТЕМИ М. МЕТЕРЛІНКА</b>	
3.1. Варіації мотиву смерті в ранніх творах М. Метерлінка .....	111
3.2. Філософія трагічного у творчості М. Метерлінка .....	128
3.2.1. Про природу трагічного в «Трагедії кожного дня» .....	128
3.2.2. Розвиток символіки трагізму повсякденного життя і смерті в драматургії М. Метерлінка .....	130
3.2.3. Образ Смерті і трагізм «великої Таїни» .....	137



3.3. Християнські образи та мотиви в п'єсах М. Метерлінка після 1900 р. ....	142
Висновки до розділу 3 .....	150
Список наукової літератури, використаної в розділі 3 .....	155
<b>РОЗДІЛ 4. «ФІЛОСОФІЯ ЖИТТЯ» М. МЕТЕРЛІНКА .....</b>	<b>159</b>
4.1. Концепція «діяльнісного мовчання» в естетиці М. Метерлінка і православний ісихазм .....	160
4.2. Містична мораль та євангельські заповіді в інтерпретації М. Метерлінка .....	166
4.3. Антропологічне розуміння «натурфілософії» М. Метерлінка .....	181
Висновки до розділу 4 .....	196
Список наукової літератури, використаної в розділі 4 .....	198
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>204</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>214</b>
<b>ДОДАТОК</b> Список публікацій здобувача за темою дисертації.....	<b>235</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Вхідження людства в третє тисячоліття позначене напруженими пошуками ясного і цілісного світосприймання, що ґрунтується на адекватних часу цілях і цінностях. Будь-яка культурна «епоха порубіжжя» може характеризуватися – в певному значенні – і як кризова, і як епоха оновлення, і як епоха переоцінки. З огляду на це «епоха порубіжжя» не може не апелювати до попереднього досвіду, не може «починатися з нуля». Знаходити в попередніх аналогічних епохах певні інваріанти і аналізувати їхній потенціал з позиції сьгоднішніх соціокультурних потреб, – ось чи не найважливіше з мегазавдань філософсько-культурологічної рефлексії як такої.

Моріс Метерлінк (Maeterlinck, Mourice Polydore Marie Bernard) (1862 – 1949), бельгійський драматург і філософ, творець «нової драми» і «драми сугестії», лауреат Нобелівської премії з літератури 1911 року, належить до того покоління європейської інтелігенції, чия творчість багато в чому створювала «дух епохи порубіжжя» ХІХ–ХХ ст. Відчуття духовної кризи, посилене секуляризацією духовного життя і передане у відомій тезі Ф. Ніцше «Бог помер!», зумовило глибину і трагізм зусиль М. Метерлінка – одного з яскравих представників західноєвропейської культурної традиції, що практично персоніфікував «фаустівський» (у розумінні О. Шпенглера [див.: розд. 4; 42, 43]) тип культури, – за осмисленням цієї кризи саме як кризи людського буття, його форм, сенсу і призначення.

Широка популярність, а також безперечний вплив творів М. Метерлінка на суспільну думку кількох поколінь свідчать не лише про оригінальність і багатогранність таланту митця, а й про філософську наповненість його творів, актуальних для епохи як початку ХХ ст., так і початку ХХІ ст. Саме ця ситуація «рубіжності» століть і тисячоліть, відчуття втрати духовних і моральних орієнтирів, переосмислення культурних та

естетичних цінностей і пошук нових, характерний і для сучасної «епохи порубіжжя», актуалізує наш інтерес до творчості М. Метерлінка.

Необхідність культурфілософського аналізу творчої спадщини М. Метерлінка, зокрема, осмислення його явної філософічності й антропологічної спрямованості, на нинішньому етапі зумовлена низкою теоретичних і соціокультурних причин, що пояснюють звернення до цієї теми й обґрунтовують її актуальність.

По-перше, незважаючи на те, що творчості М. Метерлінка присвячена велика кількість досліджень, як вітчизняних, так і зарубіжних, більшість із них виконана у межах літературознавства або театрознавства. Дотепер системний культурфілософський аналіз світосприйняття М. Метерлінка, його художньої парадигми і створених ним художніх образів не здійснювався, тоді як дедалі більше усвідомлюється потреба такого дослідження. Наша робота є першим кроком у заповненні цієї лакуни.

По-друге, епоха порубіжжя XIX–XX ст. характеризувалася поширенням нігілізму, песимізму, розчаруванням у загальноприйнятих моральних цінностях, безвір'ям і пошуками шляхів до «надлюдини». Ця епоха «занепаду Європи» (О. Шпенглер) може бути оцінена як своєрідний провісник «постмодерністського пекла» (вислів Т. Горичевої [10, с. 19]) межі XX–XXI ст. Серед паралелей, які можна провести між *тією* і переживаною нами кризовою епохою, чи не найпомітнішими є поглиблення самопізнання, підвищений інтерес до проблем віри, спрага відновлення духовності й пошуку нових сенсів у традиційних релігіях. Сучасний період може бути зіставлений із духовними пошуками початку XX ст., і спадщина М. Метерлінка в цьому відношенні дає багатий матеріал для аналізу можливих принципів подолання ситуацій розчарування, віднайдення шляхів виходу з кризи. У переживаний історичний період, серед назв якої фігурує й «постантропологічна епоха», аналіз філософсько-антропологічного вектора багатогранної творчості великого бельгійця означає розширення діапазону духовно-інтелектуальних засобів протистояння буттєвій загрозі як

унікальності людини (у формах масовізації і стандартизації), так і її цілісності (у формах спеціалізації і професіоналізації).

По-третє, проблеми, яким присвячені твори М. Метерлінка, – це проблеми з розряду вічних, актуальних для будь-якої епохи: пошуки щастя і сенсу життя, протистояння страху смерті і самоті, самопізнання і збереження в собі людського. Метерлінку-драматургу вдалося показати як безмежність можливостей людини у вирішенні виниклих криз, так і обмеженість людських зусиль – якщо людина відмовляється від Бога в серці. Вірші і п'єси митця буквально проникнуті екзистенціально-антропологічною проблематикою, що вимагає культурфілософської рефлексії. Але ще більш потребують такої рефлексії тексти його власне філософських творів – трактатів та есе, які, за традицією, не прийнято відносити до філософської антропології. Однак, на нашу думку, прийшов час – склалися передумови – трохи інакше поставитися до «філософії життя» і «натурфілософії» Метерлінка-мислителя.

По-четверте, сучасне українське суспільство переживає своєрідний підйом інтересу до релігії: питання віри широко обговорюються у філософських, наукових і суспільних дискусіях, – і це робить актуальним аналіз творчої спадщини М. Метерлінка в контексті аналізу християнських мотивів у його творах. Такий аналіз ніколи не проводився раніше, і це також зумовило теоретичну актуальність і новизну нашої роботи.

Дослідження творчості М. Метерлінка почалися ще за його життя, і як особливу історико-культурну групу джерел ми виділяємо літературознавчі і театрознавчі роботи сучасників Метерлінка: Р. Бодара, Ж. Аррі, З. Венгерової, А. Гейне, О. Гідоні, Л. Зерінга, В. Кандинського, М. Мінського, І. Шлафа, завдяки яким можна зрозуміти значення фігури М. Метерлінка як мислителя і художника в межах його епохи.

Етико-естетична і філологічна критика була здійснена дослідниками другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (праці Л. Андреева, С. Андреевої, О. Анікста, Б. Зінгермана, О. Журчевої, Ю. Лисякової. І. Шкунаєвої та ін.),

зокрема, у дисертаційних роботах з філології Н. Марусяк, О. Профе, М. Полуніної, А. Собеннікова, Л. Сафіуліної. У цих дослідженнях були здійснені спроби оцінити творчість М. Метерлінка і його вплив на різні види художньої діяльності, проте жоден із названих авторів не висвітлював питання філософсько-антропологічних або релігійно-етичних аспектів творчості митця.

У теоретичному плані ми спиралися на роботи таких філософів і культурологів, як М. Бахтін, Т. Горічева, С. Кьєркегор, Д. Лихачов, О. Лосєв, Ю. Лотман, М. Мамардашвілі, Д. Обломієвський, Х. Ортега-і-Гассет, П. Паві, В. Руднєв, Ю. Степанов, Р. Тарнас, П. Флоренський, С. Хоружий, В. Шестаков та ін., чий методологічні підходи сприяли виробленню наших ідей і методів дослідження.

Окрім того, велике значення для нашої роботи мали ті праці російських релігійних мислителів і поетів, у яких окремі твори чи естетичні аспекти творчості М. Метерлінка розглядалися в контексті філософської і релігійно-містичної традиції, зокрема, статті К. Бальмонта, М. Бердяєва, І. Брянчанінова, В. Іванова, В. Розанова, М. Сербського, М. Слущького та ін.

Аналіз робіт цих авторів дозволяє стверджувати, що творчість М. Метерлінка досліджували переважно літературознавці і мистецтвознавці, а філософські і культурологічні роботи у край небагаточисельні. На периферії дослідницької уваги і дотепер залишаються філософські передумови творчості М. Метерлінка, «сплав» у його світогляді позитивістських і релігійно-містичних елементів, містики та раціоналізму. Творчу спадщину письменника у такому аспекті ніхто не аналізував, і це можна визнати ще одним аргументом на користь актуальності нашого дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційна робота виконана на кафедрі теорії культури і філософії науки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна в межах комплексної наукової теми кафедри «Трансдисциплінарні дослідження в науці і культурі» (д/р № 0115U001701).

**Мета та завдання дослідження.** *Мета* дослідження полягає у визначенні змісту філософсько-антропологічних уявлень М. Метерлінка і виявленні масштабу філософсько-антропологічного виміру його творчої спадщини.

Реалізація мети передбачає культурфілософську рефлексію філософсько-антропологічних поглядів М. Метерлінка, що відбивалися ним у чисельних п'єсах і висловлювалися у його філософських творах, як певної змістовної цілісності, і це потребує розв'язання низки завдань:

1) виокремити/реконструювати концептуальні «осі» образно-символічної системи М. Метерлінка, у межах якої вирішувалося питання щодо метафізичної природи людини, разом із чим

2) установити та систематизувати головні антропологічні концепти, які вплинули на художницьку парадигму М. Метерлінка та, частіше за все, у його творах мали вигляд «мотивів»;

3) виявити та обґрунтувати ті особливості світогляду М. Метерлінка, що по-перше, обумовили саме філософсько-антропологічну спрямованість його творчості і як драматурга, і як мислителя, та, по-друге, уможливили повному інтерпретувати періодизацію його творчого шляху;

4) розглянути загальний антропологічний контекст творчої спадщини М. Метерлінка у світлі християнського світовідчуття;

5) встановити особистісну (біографічну) обумовленість звернення Метерлінка до теми мовчання та проаналізувати його антропологічні погляди у співставленні з традицією ісихастського вчення про мовчання;

б) виявити та проаналізувати філософсько-антропологічну складову трактатів Метерлінка про життя природного світу.

**Об'єктом дослідження** є творчість драматурга і філософа Моріса Метерлінка, в якій знайшли своє втілення особливості його світосприйняття та відобразились духовні пошуки епохи порубіжжя XIX–XX ст.

**Предметом дослідження** є філософсько-антропологічний вимір творчої спадщини Моріса Метерлінка: особливості вирішення ним вічної проблеми людини, її суті, долі та сенсу буття в світі.

**Теоретико-методологічна основа роботи** зумовлена специфікою і характером предмета дослідження, метою та поставленими завданнями; в дослідженні використовується комплексна методологія, в якій, взаємодоповнюючи одна одну, задіяні методи *діалектики* (при встановленні/запереченні причинно-наслідкових відносин та інших видів зв'язків між будь-якими одиницями аналізу; в аналізі художницької парадигми та особистого світогляду М. Метерлінка; у дослідженні змін його ставлення до містичного та християнських символів і сенсів; при виявленні зв'язку між зовнішньою формою – засобом висловлення, демонстрації, оприлюднення – та внутрішнім змістом філософсько-антропологічних сенсів його творів), *порівняльно-історичного аналізу* (у співставленні поглядів митця-філософа з ідеями інших мислителів і християнською точкою зору, зокрема, у порівнянні «теорії мовчання» М. Метерлінка з ісіхастською позицією, та при залученні до власного культурфілософського аналізу критичних оцінок творчості М. Метерлінка іншими дослідниками), *теоретичної реконструкції* (у виокремленні провідних смислових домінант філософсько-антропологічного виміру творчої спадщини М. Метерлінка та відтворенні концептуальних «осей» і внутрішньої побудови образно-символічної системи драматурга), *біографічний* (у встановленні кореляцій між творчістю та життєвим шляхом; при дослідженні чинників звернення Метерлінка до тих чи інших аспектів проблеми людини та при розкритті джерел особливого інтересу до проблеми Смерті та теми мовчання), і *герменевтичний методи* (у встановленні інтерпретаційних меж метерлінківських символів, мотивів, образів, а також багатозначних понять з апарату філософської антропології, які застосовувалися для дослідження позиції М. Метерлінка, наприклад, при визначенні гносеологічного статусу «антропосоціоморфізації» у його творах).

**Наукова новизна результатів дисертаційного дослідження** впливає з проведеного культурфілософсько аналізу творчої спадщини М. Метерлінка як цілісності, а також з концептуалізації і нової інтерпретації філософсько-антропологічних смислів, на яких ґрунтується образно-символічна система його драматургії і які зумовлюють спрямованість його філософських творів.

*Уперше:*

1) Обґрунтовано, що провідну роль у змістовній спрямованості творів М. Метерлінка відіграє саме філософсько-антропологічна проблематика (питання істини людського життя, як життя душі; загадки смерті; страждання і любові; трагічного повсякдення й вічного зв'язку із віщими силами й прекрасним тощо), і тому за масштабом філософсько-антропологічний вимір можна визнати загальним контекстом його творчої спадщини, смислове ядро якої – проблема людини, її буття та сутності.

2) Розглянуто аксіологічну складову цього контексту з точки зору уведення в нього християнських сенсів, тобто використання Метерлінком у своїх творах і тлумачення ним християнської символіки, біблійних сюжетів, а також інтерпретацій заповідей Божих і образів Бога; показано, що його інтерес до теми мовчання пов'язаний також і з цим (а не лише с прихильністю до *містичного*): за Метерлінком, істинне життя – внутрішнє життя душі – починається по-справжньому тільки тоді, коли людина закриває від зовнішнього світу храм своєї душі, зосереджується на молитві до Бога і в тиші чує відповідь на свою молитву.

3) Показано, що у світогляді Метерлінка присутні опосередковані богословською, художньою і філософською літературою ідеї ісихазму, зокрема, *мотив мовчання*, що виник вже в перших його творах, став наскрізною темою всієї його творчості і переріс в «теорію про мовчання» («Скарб смиренних»). Виявлено не тільки змістовно-функціональну схожість позиції Метерлінка з позицією ісихастів, але і принципову відмінність: у Метерлінка «безмовно розмовляти» одна з одною можуть людські душі, в



ісихазмі ж мовчання – це не умова істинного спілкування між людьми, а «розумне діяння», постійне безперервне звернення до Бога, Ісусова молитва.

*Уточнено:*

1) Внутрішню побудову образно-символічної системи М. Метерлінка: «трагічне» і «прекрасне», з одного боку, і «любов» і «смерть» – з іншого, є тими «полюсними» крапками, яким відповідають суттєві межі людського існування і крізь які проходять головні концептуальні «осі» усієї творчості і Метерлінка-митця, і Метерлінка-мислителя, тому, враховуючи зв'язок цих пар категорій, їх можна вважати за своєрідну структуру зазначеного загального філософсько-антропологічного контексту його творчої спадщини.

2) Контекстуальний зміст творів М. Метерлінка про життя природного світу: він виявився більшою мірою філософсько-антропологічним, ніж «натурфілософським», тому що, завдяки уточненню гносеологічного статусу прийому антропосоціоморфізації, що його використовує Метерлінк стосовно життя природних істот і який перетворений на специфічний пізнавальний прийом – пояснювальну схему *втраченого належного* в людині й організації нею свого соціального життя, показано: рослини, бджоли, мурахи і терміти не порушують закону, даного їм Творцем, і тим самим подають приклад людині, – тобто насправді «Життя бджіл» (1901), «Подвійний Сад» (1904), «Розум квітів» (1907), «Життя термітів» (1926) і «Життя мурах» (1930) репрезентують філософсько-антропологічні (і соціально-філософські) погляди М. Метерлінка.

*Набули подальшого розвитку:*

1) Аналіз філософсько-світоглядних уявлень М. Метерлінка: показано перетинання у них раціоналізму (зокрема, позитивістського толку), ірраціоналізму (зокрема, притаманного філософії життя) і релігійно-містичних елементів, а також обґрунтовано тяжіння його поглядів саме до філософсько-антропологічних і наявність у них «зародків» екзистенціальної антропології та окремих елементів християнської аксіології.

2) Аналіз особистісної специфіки світосприйняття М. Метерлінка, пов'язаної з його ставленням до *містичного*, яке виявлялося формою його глибинної прихованої релігійності, що безпосередньо впливало на тлумачення ним природи людини та сутності її життя.

3) Дослідження проблеми періодизації творчості М. Метерлінка: висловлено гіпотезу щодо застосування нового «синтетичного» критерію, в якому поєднуються тлумачення *містичного* й певний світоглядний настрій, який віддзеркалюється у відповідному складному символі, що посідає «місце Бога», чим демонструється й підтверджується саме філософсько-антропологічна спрямованість творчого шляху митця: від домінування образу Бога-Смерті (до 1896 р.) – до Бога-Людини (після 1913 р.).

**Теоретичне і практичне значення отриманих результатів.** Одержані результати акцентують увагу на виразній антропологічності світогляду і творчості М. Метерлінка, де виявляється вплив християнських цінностей і символів, що дозволяє, у свою чергу, по-новому розглянути духовні пошуки культури межі століть. Висновки дослідження свідчать про непереборність релігійного відчуття у життєвому світі М. Метерлінка, незважаючи на те, що у прилюдному спілкуванні і деяких творах він намагався віднести свою світоглядну позицію до позитивізму й атеїзму.

Матеріали дисертації можуть бути використані в подальших дослідженнях творчості М. Метерлінка і духовної культури Європи межі XIX–XX ст. Окрім того, матеріали дисертації можуть бути також включені до навчальних курсів або спецкурсів з філософії культури, філософської та культурної антропології, етики та естетики, а також залучені до підготовки аспірантів (за спеціальністю «філософська антропологія, філософія культури»).

**Особистий внесок дисертанта.** Дисертаційне дослідження є результатом самостійної дослідницької роботи авторки. Концепція, зміст, висновки дисертації, а також тексти публікацій розроблені та викладені автором самостійно. У дисертації використані матеріали статей,

підготовлених автором. У публікації у співавторстві з О. Д. Міхільовим дисертантці належать аналіз основних положень етичної концепції М. Метерлінка, обґрунтування еволюції його етичних поглядів у християнському напрямку.

**Апробація результатів дисертаційного дослідження.** Основні ідеї та положення дисертації обговорювалися на наступних конференціях: IV Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми гармонізації міжетнічних відносин в багатонаціональному суспільстві» (Харків, 2008); III Міжнародній науково-практичній конференції «Переяславська Рада. Її історичне значення і перспективи розвитку східнослов'янської цивілізації» (Харків, 2009); VIII Науково-освітніх Знаменських читаннях «Освіта та виховання громадянина в контексті церковно-громадського співробітництва» (Курськ, 2012); Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні тенденції розвитку суспільних наук в Україні» (Київ, 2015).

**Публікації.** Результати дисертаційного дослідження відображені в 14 наукових працях автора, 9 серед яких – у наукових фахових виданнях України, 1 стаття в іноземному періодичному виданні, 4 публікації апробаційного характеру.

**Структура дисертації** визначена завданнями і характером дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, які включають 11 підрозділів, висновків і списку використаних джерел (загальна кількість – 259 найменувань, у тому числі 36 – іноземною мовою). Загальний обсяг роботи становить 237 сторінок (10,9 д.а.), із них 185 сторінок основного тексту (8,4 д.а.).

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ М. МЕТЕРЛІНКА

### 1.1. Основні теоретичні підходи до аналізу творчості М. Метерлінка

Моріса Метерлінка можна віднести до «письменників-філософів», таких, як М. де Унамуно, Р. Ібсен, Г. Гессе, які жили і творили на межі ХІХ–ХХ ст. і були «володарями дум» кількох поколінь європейської інтелігенції. Саме у їхній творчості проблеми особистості, культури і суспільства були окреслені й осмислені у новій світоглядній парадигмі.

Відомо, що в другій половині ХІХ ст. відбулися істотні зміни в самому характері європейської філософії. Упродовж кількох десятиліть докорінно змінюються як зміст, так і форма побудови філософської думки: формується некласичне філософствування. Раніше новоєвропейська свідомість виробила цілком виправдану модель культурного мислення, у якій осмислення світу закінчувалося ідеєю субстанції, образ світу був репрезентований об'єкт-суб'єктною дихотомією, де суб'єкт «вносив» порядок і розвиток в об'єкт, а вищими цінностями оголошувалися прогрес і безмежна довіра до раціонального пізнання як безальтернативного «шляху до істини». Але поступово сучасність ставала іншою, – і її світоглядне сприйняття, засноване на принципі класичного раціоналізму, переставало бути адекватним. Усвідомлення цього – як цілісний факт духовного освоєння світу – звичайно, прийшло не відразу, а розтягнулося майже на століття. Біля витоків же світоглядної переорієнтації стояла саме філософія як «жива душа культури» і як професійна духовно-теоретична діяльність. Певною мірою це стимулювалося також і зміною наукових парадигм у фізиці, математиці, логіці, геометрії, під впливом чого формувалася нова система етичних цінностей і складалося нове розуміння взаємозв'язків суб'єкта і об'єкта.

Некласична філософія пропонувала нові форми пізнання, рефлексії навколишнього світу і нові жанрові форми побудови своїх творів, у яких виявляється прагнення до створення універсального гармонійного образу світу, наповненого новими естетичними й етичними цінностями, більш розмаїте за арсенал класичної філософії. Так, наприклад, практично повністю зникає форма трактату, така популярна у філософії протягом багатьох століть. Нова філософія в цей час за своєю формою посутньо зближується з художньою літературою, тим більше, що її найбільш видатні представники (А. Шопенгауер [65], С. Кьєркегор [20] і Ф. Ніцше [36–37]), поза сумнівом, мали літературний таланти. Усе це дуже швидко зробило філософію значно зрозумілішою і доступнішою як для інтелігенції, так і для широкого загалу. Ці процеси багато в чому були зумовлені характером еволюції європейської духовної культури в цілому: ще в межах філософської класики, у XIX ст., відбувалося органічне зближення філософії і науки (Кант, Фіхте, Гегель), філософії і мистецтва (Шеллінг), філософії і релігії (пізній Шеллінг). Філософські ідеї Ф. Ніцше помітно вплинули на таких різних і несхожих авторів, як Р. Ібсен, Т. Манн, О. Блок, Б. Ібаньєс. Проте названі мислителі, а також М. Метерлінк, М. де Унамуно, Г. Гессе пропонували власну інтерпретацію й осмислення декларованих філософією ідей.

Трансформації у філософсько-естетичній парадигмі початку XX ст. апелювали – як до принципової ідеї – до змінюваної цілісності світу, несумісної з жорстким протиставленням суб'єкта і об'єкта, а також до необхідності відмови від раціонального пізнання в межах не лише художньої діяльності, але й морально-етичного вияву буття. Прагнення до розмитості і деконструкції традиційних цінностей, настільки характерне для культури і мистецтва постмодерну, уперше чітко заявляє про себе у мистецтві порубіжжя XIX–XX ст. і є однією з відповідей на епохальні виклики історії.

Руйнування традиційної просвітницької системи цінностей на межі XIX–XX ст., розуміння недостатності наявних форм соціокультурної комунікації, втрата духовних перспектив секуляризованого суспільства, – усе

це визначало специфіку і глибину тодішньої кризи. Ірраціоналізм і містицизм багатьох філософів цього періоду був співзвучним низці філософсько-естетичних концепцій, що належать передусім до неоромантизму і символізму.

Світ мистецтва не лише ретранслював та інтерпретував ідеї філософів, але й продукував власні, спираючись при цьому не лише на філософські рефлексії, але й на художню інтуїцію, естетичні традиції жанрів. Зауважимо, що творчість названих митців, у тому числі і Моріса Метерлінка, сприяла кристалізації характерного вже для постмодернізму розуміння пізнання як творчості, – на думку І. Скоропанової, «чогось легкого, божественного, нібито родича танцю, акту швидше художнього і, отже, такого, що передбачає використання не лише інтелектуально-раціональних, але й ірраціональних, «художніх» способів філософування та ін.» [46, с. 16].

Ще за життя Моріса Метерлінка його творчість викликала жвавий інтерес, – у тому числі, і через те, що вплив його етико-естетичної концепції виходив далеко за межі світу мистецтва. Можна було б багато сказати про вплив творчості М. Метерлінка, у тому числі, його артикульованих (в есе, у трактатах) світоглядних ідей на музику, літературу, живопис і навіть на кінематограф. Оскільки це не входить в наші завдання, обмежимося лаконічним зауваженням: праці М. Метерлінка про квіти, бджіл, мурах і термітів підготували ґрунт для створення документальних фільмів про флору і фауну, а «Синій Птах» *випередив* мультиплікаційні казки Волта Діснея. І хоча творчі відносини М. Метерлінка з кінематографістами рідко знаходили конкретне втілення (з усіх його творів екранізований лише «Синій Птах», також був знятий фільм за п'єсою «Бургомістр Стільмонда»), вони все ж таки утверджувалися як естетична паралель між п'єсами «Театру мовчання» М. Метерлінка, що можуть створювати особливу атмосферу і без слів, і кінематографом, а саме: з німим чорно-білим кіно початку ХХ ст. (С. Ейзенштейн) і авторським кіно (І. Бергман).

Оскільки наявна критична література про М. Метерлінка і його твори досить розмаїта, ми визнали за доцільне здійснити спробу систематизації праць, присвячених аналізу творчості бельгійського драматурга-мислителя. Використання двох принципово різноякісних критеріїв – хронологічного і предметно-змістовного – дозволило «згрупувати» масив критичної літератури про Метерлінка таким чином.

По-перше, з-поміж великої кількості публікацій виділяються ті, що побачили світ ще за життя письменника, тобто були написані в тих самих соціокультурних умовах, в яких творив Метерлінк-новатор. Серед них насамперед слід звернути увагу на роботи, в яких створювався «історичний портрет» Метерлінка як драматурга (художника) і як мислителя (філософа), робилися перші спроби осмислення його етичних і естетичних позицій. Це роботи З. Венгерової [8], А. Гейне [9], Л. Зерінга [13], В. Кандинського [18], М. Мінського [31; 32], І. Шлафа [64]. Цінність цих праць для нашого дослідження полягає в тому, що вони дозволяють «побачити» творчість Метерлінка очима його сучасників, що спостерігали його вплив на інші види мистецтва, і зрозуміти, як оцінювали значення фігури Метерлінка в контексті розвитку художніх, етико-естетичних і наукових поглядів його епохи.

Окремо виділяємо роботу В. Кандинського «Про духовне у мистецтві» («О духовном в искусстве», 1910), оскільки естетика М. Метерлінка здійснила потужний вплив не лише на творчість самого художника (і теоретика мистецтва), але, завдяки В. Кандинському, на увесь абстрактний живопис ХХ століття. В. Кандинський уважав М. Метерлінка своїм духовним наставником і писав, що в той час, «коли похитані релігія, наука і моральність (остання сильною рукою Ніцше) і зовнішні засади загрожують падінням, людина повертає свій погляд від зовнішнього всередину самого себе» [18, с. 28]. Першими, на думку В. Кандинського, на духовні запити людини відгукуються література, музика і живопис. Звідси – почуття глибокої пошани перед творчістю М. Метерлінка, який присвятив свої твори самоудосконаленню людини, вивченню своєї душі, очищенню її від

пристрастей і вад шляхом занурення у свій внутрішній світ. В. Кандинський вважає, що праці М. Метерлінка допомагають людині звільнитися від ланцюгів «духовної задухи» тієї епохи. В. Кандинський указує на принципи використання М. Метерлінком слова, яке набуває значущості лише при внутрішньому звучанні. На думку В. Кандинського, слова у творах М. Метерлінка – це символи, що виступають мовою душі. В. В. Кандинський продовжив дослід Метерлінка, але вже в галузі образотворчого мистецтва, і він пішов навіть далі за свого ідейного натхненника, відмовившись від будь-якої репрезентації.

У другу групу публікацій про М. Метерлінка можна об'єднати дослідження, в яких (переважно радянськими і пострадянськими літературознавцями, культурологами, істориками мистецтва) здійснені спроби дати етико-естетичну оцінку творчості Метерлінка і його впливу на різні види художньої діяльності. Це роботи Л. Андреева [1], С. Андреевої [2], О. Анікста [3], О. Журчевої [11], Б. Зінгермана [14], Ю. Лисякової [27], Н. Марусяк [28], М. Полуніної [41], О. Профе [42], Л. Сафіулліної [45], А. Собеннікова [48], І. Шкунаєвої [63] та ін. Вказані автори зробили великий внесок у розуміння етико-естетичної своєрідності як окремих творів Метерлінка, так і його творчості в цілому, проте більшість цих розвідок виконані в межах філології і мистецтвознавства. Наше дослідження, максимально використовуючи їхні напрацювання, вводить творчість М. Метерлінка в нову площину сучасного культурфілософського аналізу.

Третя група робіт, які ми вважаємо за необхідне виділити окремо, – це праці методологічного характеру, присвячені не конкретно творчості Метерлінка, але особливостям епохи, в якій він жив, або етико-естетичним категоріям, які використовуються в нашому дослідженні. Це філософські, культурологічні, семіотичні та історико-культурні дослідження А. Бадью [4; 5], М. Бахтіна [6], Е. Гофмана [58], І. Ільїна [16], Л. Кобилінського [6], Д. Лихачова [21], О. Лосєва [22; 23], М. Лосського [24; 25], Ю. Лотмана [26], З. Мінц [33; 34], Д. Обломієвського [38], П. Паві [40], Д. Реале та Д. Антісері



[43], В. Руднева [44], І. Скоропанової [46], Ю. Степанова [49], Р. Тарнаса [51], Б. Успенського [52], П. Флоренського [54], Е. Фромма [55], Е. Еткінда [67–71] та ін. Зокрема, в роботах Р. Тарнаса, Д. Реалі та Д. Антісері наведений достатньо повний огляд еволюції ідей в європейській культурі, філософії і світогляді Нового часу; монографія Д. Обломієвського – одне з кращих досліджень з естетики і філософії французького символізму; роботи М. Бахтіна, О. Лосева, Д. Лихачова є засадничими в розумінні принципів естетичної еволюції і специфіки художньої творчості; відома робота П. Флоренського «Стовп і утвердження істини» («Столп и утверждение истины», 1914) є прикладом унікального синтезу інтуїтивного і раціонального методів у пізнанні, і, на наш погляд, надзвичайно близька принципам художнього пізнання М. Метерлінка. Вивчення методології робіт Ю. Степанова (концептуально-семантичний аналіз), В. Руднева (семіотичний і психоаналітичний аналіз культури), Б. Успенського, Ю. Лотмана і З. Мінц (структурно-семіотичний метод) сприяли формуванню методу нашого дослідження, який ґрунтується на використанні всіх названих методів, залежно від специфіки досліджуваного матеріалу й окресленої проблеми.

Четверта група робіт – це нечисленні власне філософські праці, переважно першої чверті ХХ століття, автори яких, в основному, прагнули теоретизувати над окремими аспектами творчості Метерлінка в етичному, релігійно-містичному і філософському ключі. До таких належать роботи Ю. Айхенвальда, К. Бальмонта, М. Бердяєва, В'яч. Іванова, В. Розанова [35], А. Чадаєвої [59]. На п'єси й етичні ідеї М. Метерлінка активно відгукнулися представники російської релігійної філософії і відомі російські символісти (цьому присвячений п. 2.3), у його творах знаходили щось спільне і близьке прихильники доволі різних естетичних уподобань і представники різних соціокультурних груп.

Добре відомо, що творчість Моріса Метерлінка потужно вплинула на російську художню культуру першої половини ХХ ст.: зокрема, символ «Синього птаха» виявився настільки близьким і зрозумілим російському

суспільству початку століття, що вистава за цією п'єсою, поставлена вперше МХАТом у 1908 році, залишилася візитною карткою цього театру аж до наших днів. Образ метерлінківського «птаха щастя» став таким співзвучним російському культурному несвідомому, що породив цілий шар субкультури й образів, що його використовують або розвивають, причому, як в дорадянській, так і в радянській період. Образи, створені Метерлінком, зокрема, «синій птах», стали своєрідними «культурними концептами» (Ю. Степанов [49]) радянської і пострадянської культури, і це ще раз доводить правомірність філософського (а не суто літературознавчого і мистецтвознавчого) підходу до спадщини М. Метерлінка.

Також можна виділити праці теоретиків-богословів (Ігнатія Брянчанінова [15], Іустина Поповича [17], М. Слуцького [47]), в яких твори М. Метерлінка оцінюються з позицій релігії. Так, у «Філософських прірвах» прп. Іустина Поповича Метерлінку присвячена ціла глава. Ми звертаємо на це особливу увагу, оскільки творчість не всіх письменників і, тим більше, драматургів, викликала таку «адресну» зацікавленість у богословів. Уважаємо, що це може бути додатковим аргументом, який підтверджує особливе місце духовних пошуків бельгійського письменника у культурній свідомості ХХ ст.

Біограф М. Метерлінка М. Мінський пише (1903), що, окрім трагедій, привертають увагу його моральні трактати: у першому трактаті – «Скарб Покірливих» – Метерлінк говорить мовою *містика і пророка*, у другому – «Мудрість і Доля» – мовою *філософа-стойка*, у третьому – «Сокровенний Храм» – мовою *практичного мораліста* [32, с. 17]. Інший сучасник М. Метерлінка, З. Венгерова, назвала «Скарб Покірливих» «євангелієм тиші», у якому проповідується догмат «блаженні вбогі духом» [8, с. 12]. Саме наявність містико-релігійних і етико-моралістичних тем і мотивів у творчості Метерлінка зумовила, на наш погляд, таку пильну увагу до нього російських філософів-богословів, але саме цей аспект творчої спадщини Метерлінка

дотепер залишається маловивченим і не уведеним у сучасний філософсько-культурологічний дискурс.

Проте відзначимо, що в більшості названих робіт досліджуються *окремі* аспекти творчості бельгійського мислителя – з погляду жанрового новаторства, особливостей стилю, сюжетної своєрідності і т.п. Робіт же, в яких проаналізовано його художницьку парадигму і світобачення в цілому, практично немає, тобто систематичний культурфілософський аналіз творчої спадщини Моріса Метерлінка до цього часу не здійснений.

Можна також констатувати наявність у науково-дослідній літературі із цієї теми дилеми між загальним обсягом дослідницького матеріалу і його якістю. Фрагментарність і вибіркковість в аналізі спадщини М. Метерлінка, нерозробленість основ його художньої парадигми та їхньої співвіднесеності з провідними філософськими та історико-культурними традиціями також є спонукальними мотивами для послідовної культурфілософської рефлексії.

## **1.2. Концептуально-методологічна база і категоріальний апарат дослідження**

Теоретико-методологічне підґрунтя роботи зумовлене специфікою і характером предмета дисертаційного дослідження і визначених завдань. З огляду на це використовується комплексна методологія дослідження, в якій, взаємодоповнюючи один одного, представлені діалектичний, культурно-антропологічний, феноменологічний, порівняльно-історичний, біографічний і герменевтичний методи, а також метод теоретичної реконструкції.

Методи дослідження, використовувані в дисертації, мають інтеграційний характер, оскільки це передбачається аналізованим матеріалом. Зауважимо, що специфіка предмета дослідження допускає міждисциплінарний характер роботи.

Для реконструювання/дослідження філософсько-антропологічної концепції М. Метерлінка необхідно було використовувати також сукупність загальнонаукових методів, які практикуються в більшості галузей сучасної

науки для аналізу різних об'єктів, а також специфічні наукові методи, які використовуються лише в окремих наукових дисциплінах. Ідеться про методи аналізу, синтезу, диференціації, індукції, дедукції, теоретичної реконструкції.

Твори М. Метерлінка складні для дослідження. Вони містять велику кількість алюзій на філософські, релігійні і художні роботи авторів різних епох і різних напрямів. Тому виправдано використання порівняльно-історичного і компаративного методів.

Філософсько-культурологічний аналіз концепції і символіки М. Метерлінка передбачає діалектико-діалогічний підхід і залучення процедур герменевтики. Для аналізу творчості М. Метерлінка ми використовуємо поняття «художницька парадигма», потрактовуючи її як єдність 1) виражених художніми засобами етико-естетичних (і, ширше – філософсько-світоглядних) концептів, 2) комплексу відповідних авторських художньо-естетичних прийомів і 3) тих смисложиттєвих інтуїцій, переконань, принципів, які, формуючись у життєвому світі драматурга-філософа, визначали переважну спрямованість його творчого процесу. Завдяки такій триєдності можливий розгляд «творчого шляху» як цілісного процесу, кожен (1-й, 2-й і 3-й) змістовний елемент якого характеризується певною автономністю власного розвитку (еволюції), зміна будь-якого елемента викликає зміни в образній системі, насамперед в її символічному складнику. Діалектична взаємозумовленість 1-го і 2-го елементів не викликає сумнівів навіть «на рівні теорії», оскільки їхня єдність може бути репрезентована як естетична концепція й органічно вписуватися в предмет естетичних досліджень. Ми піддаємо естетику М. Метерлінка культурфілософської рефлексії, намагаючись не стільки розкрити її зміст (що, в цілому, вже зроблено у проаналізованій в попередньому підрозділі критичній літературі), скільки виявити її зв'язок із духом епохи і з особистісними особливостями художника, тобто її контекстуальність і співвіднесеність зі справжнім життєвим світом. «Убудованість» у творчий

процес названого третього елемента вимагає дослідження не лише ступеня його «участі» у створенні/підтриманні парадигмальної єдності творчості, але і форм такої участі: М. Метерлінк створив не лише геніальні п'єси і вірші, але й приголомшливі своєю глибиною і проникливістю трактати (жанр, що не належить до художньої творчості і ніби не затребуваний «професійною» некласичною філософією). Інтерпретаційні межі розуміння текстів М. Метерлінка ніким не задані, тому методологічна канва нашого дослідження – герменевтична і феноменологічна.

Виявлення дискурсивної зумовленості впливу тих чи інших культурних традицій дозволяє виділити групу етико-естетичних домінант, які визначають світоглядну спрямованість творів Моріса Метерлінка як філософсько-антропологічну.

Розкриття основних естетичних стратегій творчості Моріса Метерлінка передбачає аналіз парадигми символізму – того чинника, який багато в чому визначав характер розвитку європейської культури початку ХХ століття. В естетиці М. Метерлінка символ є не лише способом зображення (що належить до другого елемента його художницької парадигми), він сприяє перетворенню тексту на своєрідний поетичний міф, у центрі якого – вічні проблеми буття, і передусім – для Метерлінка – буття людського. Символ – це те, що в М. Метерлінка забезпечує зв'язок, цілісність і необхідну внутрішню єдність його художнього світу, що центрується довкола проблеми людини.

Наше дослідження не може обійтися без виявлення того, які категорії утворюють основу художньої свідомості М. Метерлінка, без реконструкції та аналізу координат його естетичної позиції. Категорії класичної естетики сформувалися ще в античності, і центральними прийнято вважати *Прекрасне* і *Потворне*, *Ідеал*, *Міру*, *Ритм*, *Гармонію*, а також *Трагічне* і *Комічне*, *Піднесене* і *Нице*. Кожна із цих категорій трансформувала своє семантичне наповнення в різні епохи відповідно до соціально-історичних обставин, бо, як відзначав Ортега-і-Гассет [39], «я – це я і мої обставини». Творчість

Метерлінка припадає на порубіжжя двох епох, коли відбувається злам старих естетичних парадигм і формування нових, насамперед естетики символізму, неоромантизму, модернізму.

Символізм протиставив свої естетичні принципи перш за все критичному реалізму XIX ст. і натуралізму, заперечуючи соціальний і біологічний детермінізм і висуваючи на перше місце цінність символу, що відображає глибини духовного і психологічного життя людини або суспільства. А. Белей, наприклад, стверджував, що кожне мистецтво по суті своїй є символічним [7]. О. Лосев зауважував [22]: у символі поєднуються приховане й очевидне значення, що дає нескінченну безліч варіантів інтерпретації. Філософська ідеологія символізму, за твердженням В. Руднева, – це завжди платонівське двосвіття в широкому розумінні, а естетична ідеологія – панестетизм [44]. Провідними категоріями естетичної концепції символістів можна визнати міф, ідеал (наприклад, ідеал «Прекрасної Пані» або «Вічної Жіночності» в О. Блока), інтуїтивне прозріння, відчуття потойбічного, містицизм. Наприклад, трагедію «Сліпі» М. Метерлінка («Les Aveugles», 1890) М. Мінський називає досконалим зразком символізму, де поєднується «абстрагованість задуму з пластичністю виконання» [32, с. 11].

Естетичні принципи символізму практично зливаються з етичними концептами, які співвідносять міру Добра з тією мірою Прекрасного та Інтуїтивного, яку зміг показати художник у своїх творах. Також для символістів характерне глибоке відчуття кризи, недосконалість життя, заперечення міщанки, і звідси – глибинний інтерес, з одного боку, до тих категорій, які в середині XIX ст. увів данський філософ С. Кьєркегор у творі «Страх и трепет» [20], а з іншого, – до проблем самоти і духовної спустошеності, ситуації «страждання» і «відчуження», які у XX ст. розроблятимуть представники французького екзистенціалізму (А. Камю, Ж.-П. Сартр [50]). Саме екзистенціалізм, на думку Р. Тарнаса [51, с. 330], відобразив духовну кризу культури XX століття, її «сум'ятного духу»,

пошуку нових цінностей, і художницька парадигма М. Метерлінка, в її етико-естетичній проекції, може бути оцінена як провісник цього.

М. Бердяєв писав, що людська душа втратила віру в прогрес людства, який був релігією людей XIX століття [35, с. 122]. Без віри душа перебуває в тривозі і страху, трагічно страждає в очікуванні чогось жахливого і, не будучи у змозі змиритися з неминучістю смерті, надривно мріє про рятівне кохання. «Смерть», «страх», «тривога», «трагічне», «чекання жахливого» і «бажання неземної любові» можна вважати основними етико-естетичними концептами художницької парадигми Моріса Метерлінка. У цих же категоріях можливий опис/осягнення меж – онтологічних та екзистенційних – людського буття, що робить відповідні метерлінківські образи корелятами універсальних філософсько-антропологічних сенсів.

М. Метерлінк називає смерть «непрошеною». Не випадково він саме так назвав одну зі своїх п'єс, а сліпе людство зобразив таким, що перебуває в стані страху і чекання смерті. Метерлінк говорить вустами свого персонажа, що ні замкнені двері, ні зачинені віконниці не можуть захистити людину від смерті. Можна стверджувати, що в етиці Метерлінка якимось безлике і фатальне Невідоме, вороже людині, керує світом замість християнського Бога. Це Невідоме, як Доля, Фатум, наявне всюди і часто набуває форми Смерті, проте не зводиться лише до неї. Перед лицем Невідомого, люди – це лише слабкі і жалюгідні істоти, «крихкі і випадкові мерехтіння, без видимої мети, віддані у владу дихання байдужої ночі» [30]. Саме відчуття загальної кризи культури і духовності зумовило, на наш погляд, центральне місце категорій Смерті, Трагічного, Долі і Страху в поезиці М. Метерлінка.

М. Метерлінк писав, що його самого *смерть* тривалий час огортала панічним страхом<sup>1</sup>. Західна людина втратила віру в Бога, – і його місце

---

<sup>1</sup> Коли М. Метерлінк робив перші кроки в літературній царині (йому було 17 років), трагічно пішов із життя його молодший брат: він помер від двобічного запалення легень після того, як, катаючись на ковзанах, провалився в ополонку. Смерть брата в тому самому – 10-річному віці, в якому сам Моріс упеше зустрівся зі смертю – ледь не втопився сімома роками раніше (кілька годин непритомності стали його першим особистим

зайняла смерть. Смерть – Таїна, Невідоме, Чужий. У всіх п'єсах раннього періоду Смерть – завжди мовчить, і це страшно. Зло живе і панує, а добро і любов, які втілюють головні героїні метерлінківських п'єс, помирають. Смерть відносить їх у кістлявих лапах у своє темне царство, у палац, розташований на «острові смерті». Саме так інтерпретує Метерлінк *трагічне* і *прекрасне* в основних своїх творах, нерозривно пов'язуючи етичні категорії Зла, Добра, Кохання і Смерті з естетичними категоріями Прекрасного, Трагічного, Долі, Гармонії.

Мотиви – репрезентанти смерті – показані в Метерлінка дуже близькими за своїм значенням модусами екзистенції в М. Гайдегера [56], про спадщину якого прийнято говорити як про передвісника формування нового – багатовимірною, нелінійною – образу світу й нового (постмодерного) опису цього образу. М. Метерлінк же в цьому аспекті своєї творчості ніби «випередив» М. Гайдегера. В етико-естетичній концепції Метерлінка деякі позиції справді передують появі екзистенційної парадигми, ніби передбачаючи її: це вже названі мотиви смерті як різні способи зіткнення з «ніщо» і втечі від нього, а також смерть як точка відліку тимчасовості людського буття.

Є ще один аспект, що вимагає саме культурфілософського розгляду естетики Метерлінка. А. Чадаєва назвала п'єсу М. Метерлінка «Сліпі» маніфестом модернізму, але не бунтом, а сумним відреченням від Бога: Бог помер – в особі священика, який вивів сліпих із притулку в ліс, – «під цвинтарний покрив тисів, верб, кипарисів, у царство асфodelей – тобто в сад мертвих» [59, с. 2 – 3]. Можна погодитися, що естетична концепція М. Метерлінка зазнала впливу модернізму, який розвинувся внаслідок утрати мистецтвом гуманістичних орієнтирів, розчарування в можливості досягнення істини, коли запанували пріоритет форми над змістом і принциповий акцент на суб'єктивності художника [19]. Утвердження права

---

містичним досвідом), майбутній геній символізму вважав не простим «збігом» і переживав як подію, що має глибоке символічне значення.



художника (і його героїв) на суб'єктивність та інтуїтивізм у пізнанні було своєрідною реакцією модерністського відкидання об'єктивістської парадигми пізнання, того соціологічного позитивізму в мистецтві, який становить основу натуралізму.

Відчуття Смерті та її наближення є завжди суб'єктивними і навіть містичними, і в історії європейської культури настільки ж гостро, як «епоха порубіжжя», інтерес до смерті відчувало лише Середньовіччя. Проте якщо для середньовічної людини смерть символізує звільнення від земних страждань, то модернізм концентрує свою увагу на процесуальності і суб'єктивності переживання смерті й умирання, а також тому, що вмирання тіла і душі, духу відбувається по-різному. Людина культури Середньовіччя знала, що з настанням смерті її духовне «я» не піддається розпаду, тоді як для людини, що прийняла ідею Ніцше про те, що «Бог помер», страх наближення Невідомого заповнює всю істоту і примушує будь-якими способами відтермінувати наближення смерті або заздалегідь змиритися з нею і занепасти духом. Саме зображення духовного помирання ще за життя стає центром сюжетів у творах Р. Ібсена [57], А. Чехова [60–61; 62] і багатьох модерністів 1920–1930-х років.

Зауважимо, що у своїх творах Моріс Метерлінк, спираючись на традиції європейської християнської символіки, широко використовує біблійні образи, – і навіть критики вдавалися в аналізі його творів до релігійної лексики. Так, М. Мінський називає есе «Скарб Покірливих» благою звісткою, у якій прихований духовний скарб, де «нарешті душа піднялася на поверхню життя» [35, с. 91].

Наприклад, п'єса Метерлінка «Марія Магдалина» – твір про Христа і його учення, яке врятувало душу Марії Магдалини, що заблукала. Слова «блаженні вбогі духом» у «Марії Магдалині» утішають після нерозв'язуваних питань про потойбічне життя, порушених Метерлінком в есе «Смерть» [35, с. 99]. У «Скарбі Покірливих» Метерлінк говорить: «Ми часто уловлюємо в нашому щоденному житті, серед найпокірливіших істот,

таємничі і безпосередні стосунки, духовні явища і зближення душ, про які в минулі часи нічого не говорили» [29, с. 32]. М. Мінський пише, що в «Синьому Птахові» Метерлінк продовжує сповіщати блага звістку, та «якщо в “Скарбі Покірливих” віяв дух Іоана й Одкровення, то в “Мудрості і Долі” і “Синьому Птахові” панує мудрість Апостола Павла» [35, с. 94]. М. Мінський називає світобачення Метерлінка, передане в останніх творах, «ангелізмом» – як протилежність «демонізму» песимістів ХІХ ст., бо термін «абсолютний оптимізм» недостатньо виразний для нього. У цей період втрата релігійного відчуття Метерлінку більше не загрожує: «Те зряче дитя виросло і вже не плаче, славословить життя» [35, с. 95]. О. Анікст вказує, що М. Метерлінк «при всьому своєму негативному ставленні до релігії *повернувся до певних етичних принципів християнства* (виділення наше – Т. Ч.), і передусім до принципу всепрощення» [3, с. 258].

Естетичні категорії в художній парадигмі М. Метерлінка органічно переплітаються з етичними. У більшості випадків їх розділити неможливо. Саме тому особливого статусу в М. Метерлінка набувають категорії *трагізму* і *трагічного*.

Естетична категорія «трагічне» означає форму драматичної свідомості і переживання людиною конфлікту з силами, які загрожують її існуванню і спричиняють неминучі втрати і загибель важливих духовних цінностей. Тут доречно пригадати, що уявлення про *трагічне* формувалися у нерозривному зв'язку з теорією драми, а у вужчому розумінні – з теорією трагедії як виду драматичного мистецтва [23, с. 101]. Трагічне передбачає не пасивне страждання людини під тягарем ворожих їй сил, а вільну, активну діяльність людини, яка повстає проти долі і бореться з нею. У *трагічному* людина виступає в переломний, напружений момент свого існування – і суб'єктом трагічної дії є особа, яка героїчно прагне досягнути піднесених цілей, тому *трагічне* тісно пов'язане з *піднесеним* і *героїчним*. Від поняття «трагічного» невіддільне поняття «катарсису», яке належить не лише до сфери

драматичного мистецтва, але має і ширші функції, пов'язані з соціально-психологічним (і етичним) впливом мистецтва як такого.

Арістотель, якого по праву вважають творцем учення про катарсис, підкреслював синтетичну природу трагедії, в якій сценічні засоби поєднуються з вражаючою силою музики та інших видів мистецтв. Для Н. Буало трагедія є «трагедія співчуття». На співчутті до героя, вчинки якого мають моральне виправдання, ґрунтується естетичний вплив трагедії. Вона, «розважаючи нас, ридання викликає», «хвилює» і «викликає співчуття», бо трагічний герой діє або через незнання (Едіп), або випробовує розкаяння совісті (Орест), або, виявившись «злочинцем мимоволі», зазнає «добродійних» страждань (Федра).

Просвітителі заперечували позиції класицизму, представники якого вважали, що трагічним героєм може бути лише видатна особистість, яка «протистоїть натовпу»: герой трагедії може бути і звичайною людиною.

Після німецької класичної естетики (Шеллінга, Гегеля, Зольгера), розвивається розуміння трагічного, яке впливає з принципів історизму (розумності і закономірності історичного процесу, на яких ґрунтується трагічний конфлікт), «у подальшому теорія трагічного переходить на позиції суб'єктивізму та історичного песимізму» [23, с. 107]. Біля витоків такого розуміння *трагічного* стояли Шопенгауер (песимістичне вчення про трагічне як саморозгортання сліпої і безрозсудної волі) і Ніцше (трагедія народжується з боротьби діонісійського й апполонівського начал, а саме трагічне – це втілення в мистецтві ірраціонального, п'яного, хаотичного начала. Тому причиною занепаду античної трагедії є, на думку Ф. Ніцше, діалектика й оптимістичне світобачення). «Ніцше і Шопенгауер заклали основи суб'єктивно-ідеалістичного й ірраціоналістичного розуміння трагічного, що стало визначальним у буржуазній естетиці та філософії ХХ ст.» [23, с. 108]. З ірраціоналістичною ж обґрунтованістю *трагічного* виступили філософія й естетика екзистенціалізму. На думку С. Кьєркегора, трагічний конфлікт пов'язаний із вираженням «відчаю людини» і його

неможливо розв'язати [12]; Ф. Кафка виразно показав придушення особи анонімними, ірраціональними силами, абсурдність і безглуздя людського існування.

Розкриваючи природу трагічного, М. Метерлінк уводить поняття «Трагізму кожного дня» (детально – у п. 3.2.1), чим справді передусє філософії екзистенціалізму, але ці його погляди – своєрідні похідні ідей платонізму і християнської антропології. Самота, відчуженість, неможливість «любити ближнього», сліпота, реальна або духовна, – ось ті характерні риси, якими наділені його герої. У п'єсах, де немає боротьби з Долею, ми бачимо лише трагічну «ситуацію людини в світі», трагедію людського існування – пізніше філософія екзистенціалізму назве її трагедією переживання індивідом свого «буття-в-світі». Метерлінк-філософ радить глибше зануритися в людську совість і ослабити зовнішню дію. За О. Анікстом, головною вадою життя Метерлінк вважає те, що люди абсолютно чужі один одному. Індивідуалізм довів сучасне людство до повного відокремлення, вихід з якого – «духовне відродження, яке може зруйнувати стіни, що відгороджують одну людину від іншого» [3, с. 247].

Антагоністом смерті в М. Метерлінка виступає Любов, яка співвідноситься з мудрістю і вірою. Саме в любові – сила подолання зла. Через поняття *краси душі*, «у безсмертній Психеї, житлом і храмом для якої слугує не лише наше видиме тіло, але й невидима свідомість» [32, с. 17], любов співвідноситься з істинно прекрасним. Ця позиція Метерлінка викликала глибокий відгомін у роздумах російських філософів початку ХХ ст. (детально в підрозділі 2.3). «Світ має бути виправданий не лише як естетичний феномен, але також як феномен етичний і розумний», – писав М. Бердяєв [35, с. 121]. Емпірична безвихідність – ось сутність трагізму, наголошує М. Бердяєв, проте саме в ній міститься краса, тому що, на думку філософа, трагічна не лише *любов без відповіді*, але й будь-яка любов як пошук недсяжного ідеалу. Отже, Прекрасне втілює ідеал, а через те, що він недсяжний (утопічний), життя людини приречене на відчуття трагізму.

*Трагедія і Прекрасне* в цій концепції нерозривно зв'язані – і саме таким чином *Ідеал, Прекрасне і Трагічне* пов'язані і в творчості Метерлінка. «Влада утопії, – пише В. Чалікова, – це влада символу над людським життям, вторинна реальність, що поєднує непоєднуване» [53, с. 19]. Звичайно, М. Метерлінк створює свого роду утопії, поміщаючи своїх персонажів у максимально штучні, абстрактні ситуації і тим самим посилюючи вияв трагізму в їхньому житті, загострюючи розуміння трагізму у свідомості глядачів і читачів. Навіть такі життєствердні категорії, як Любов і Прекрасне в М. Метерлінка мають відбиток модерністської естетики і наповнені відчуттям трагізму.

### **Висновки до розділу 1**

Європейська культура порубіжжя XIX–XX століть зазнала глибокої кризи. Руйнування традиційної просвітницької системи цінностей, розуміння недостатності соціокультурної комунікації, втрата духовних перспектив секуляризованого суспільства, – усе це визначало специфіку кризи, аналізу якої присвячена велика кількість наукових розвідок. Проте є безпосередні «свідчення» кризи *тієї* «епохи порубіжжя» – утілення сумнівів, розчарувань і надій у *створюваних тоді* формах, які функціонально поєднували філософію і мистецтво, до яких, без сумніву, належить уся драматургія Моріса Метерлінка. Багато його творів пройняті розумінням неминучості «занепаду» всієї системи цінностей європейської цивілізації і марності зусиль втримати в сучасності «буття як воно є», відчуттям всепоглинаючої самоти і неначе непереборній трагічності людського існування.

У результаті аналізу літератури з теми дисертації і групування джерел на підставі одночасного використання двох автономних критеріїв (хронологічного і наочно-змістовного), ми можемо стверджувати таке. У мистецтвознавчих і літературно-критичних роботах сучасників Метерлінка (перша група) створювався «історичний портрет» драматурга і його епохи, тобто переважав культурно-історичний підхід. У другій виділеній групі

праць домінують етико-естетична і філологічна критика творчості Метерлінка й аналіз його ролі в так званому «синтезі мистецтв», впливу Метерлінка на різні види художньої діяльності. У дослідженнях (віднесених до третьої групи), в яких аналіз творів Метерлінка здійснюється або разом із творчістю інших художників, або залучається як ілюстративний матеріал, пошуки теоретико-методологічної єдності позитивного результату не дали. Проте саме з цієї групи, а також із четвертої – нечисленних власне філософських розвідок щодо окремих етичних, релігійно-містичних і соціокультурних аспектів творчості М. Метерлінка, – ми запозичували основні елементи для власної дослідницької позиції, що поєднує діалектико-діалогічний підхід, апеляції до біографічного методу, прийоми філософсько-культурологічної компаративістики і теоретичної реконструкції, а також процедури герменевтики. Інтеграція названих пізнавальних стратегій і тактик дозволить у наступних розділах нашої роботи відтворити цілісну художницьку парадигму М. Метерлінка як *єдність* використовуваних ним художньо-естетичних засобів і виражених етико-естетичних (ширше – філософсько-світоглядних) концептів, у тому числі і насамперед – тих особистісних сенсів, які, формуючись у життєвому світі драматурга-філософа, визначали переважну спрямованість його творчого процесу. Найбільша ж увага приділена філософським ідеям М. Метерлінка, які на початку III тисячоліття бачаться як своєрідна пропедевтика екзистенціальної форми філософської антропології і значна частка яких як і раніше актуальна, – для (пост)сучасного світу.

В етико-естетичній концепції М. Метерлінка низка позицій справді вказує на те, що поява екзистенційного світогляду – закономірне породження кризової «епохи порубіжжя»: це численні варіації теми Смерті (мотиви: мовчання, тиші, сну; духовної сліпоти і духовної глухоти; безликості, тіні, безіменності; відчуженості; мотив закритих дверей, міцних засувів, зачинених вікон і невимитого порогу та ін.) як різні способи зіткнення з Ніщо і втечі від нього, а також Смерть як межа і точка відліку тимчасовості

людського буття. Твори М. Метерлінка підводять до розуміння: трагічні не одні лише обставини, не ті виняткові ситуації, в які потрапляє людина (пізніше екзистенціалізм назве їх «пограничними ситуаціями»), – трагізм закладений у самому факті людського існування.

Естетичні категорії в концепції Метерлінка органічно переплітаються з етичними, тому в більшості випадків їх розділити неможливо. Окрім того, у поетичному міфі М. Метерлінка естетичні категорії самі набувають статусу етичних детермінант: вони визначають схвалення/несхвалення сюжетних епізодів і вчинків метерлінківських героїв.

Основними категоріями етико-естетичної концепції Моріса Метерлінка можна вважати категорії Смерті, Страху, Долі, Любові, Прекрасного, Ідеального, Чистоти і Трагічного.

На початку нашого дослідження ми припускаємо, що при всіх своїх прилюдних деклараціях про власний релігійний скептицизм, при висловах критиків про те, що Метерлінк-філософ не порушує окремо питання про релігію, оскільки релігійні витoki життя бачить лише в людській душі. Морісу Метерлінку не лише не чужа релігійність, але повною мірою зрозуміти його творчість не можна поза співвідношенням із традиціями християнського символізму.

Художник «без Бога в душі», тобто «без гуманності в серці», не зміг би написати твори, що сприймаються як пронизані традиційно християнськими смислами: всепрощення, любов до ближнього, глибоке внутрішнє життя душі. Позиціонуючи себе як скептика й атеїста, Метерлінк своєю художницькою парадигмою демонструє зворотнє: у його творах ніби «сама собою» – у символічному ряду, у композиції, у сценографії – виявляється деяка (й не абияка) містична релігійність. Зважаючи на те, що у своїх творах Моріс Метерлінк, спираючись на традиції європейської християнської символіки, широко використовує біблійні образи, в своєму подальшому культурфілософському аналізі робіт Метерлінка ми визнали за можливе спиратися на основні цінності православної етичної парадигми – любов (як

вищу цінність), христоцентризм, прощення, упокорювання (смирненість), ідеал Хриstopодібності (жертвенність) – як на граничні критерії ціннісної глибини й узагальненості метерлінківських символів, із метою з'ясувати питання: чи можуть твори бельгійського драматурга, написані понад 100 років тому, бути «корисними» православному християнинові – нашому сучасникові. Адже відчуття невпевненості, що живиться ситуацією тотальної невизначеності (Постмодерну) і соціально-політичною напруженістю, бентежить і душі щиро віруючих.



### Список наукової літератури, використаної в розділі 1

1. Андреев Л. Г. Сто лет Бельгийской литературы. Москва: Издательство МГУ, 1967. 463 с.
2. Андреева С. А. О типологических соответствиях в драматургической поэтике А. П. Чехова и М. Метерлинка [Электронный ресурс] *Вестник КрасГу*. URL: <http://library/krasu.ru/ft/ft/articles/0089707.pdf> (дата обращения: 12.04.2014).
3. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. Москва: Наука, 1988. 311 с.
4. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма. Москва: Моск. филос. фонд; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. 92 с.
5. Бадью А. Этика: Очерк о сознании Зла. Санкт-Петербург: Machina, 2006. 126 с.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 423 с.
7. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 с.
8. Венгерова З. Метерлинка как художник и мыслитель. *Литературные характеристики*. Кн. II. Санкт-Петербург: Книгоизд-во и ТипоЛит. А. Э. Винеке, 1905. С. 1 - 53.
9. Гейне А. (Anselma Heine) Морис Метерлинка. (Maurice Maeterlinck). Биография-характеристика. Санкт-Петербург: Изд-во Акц. Общ. Типогр. Дела, 1912. 59 с.
10. Горичева Т. М. Православие и постмодернизм. Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1991. 64 с.
11. Журчева О. В. Формы авторского сознания в «новой драме рубежа XIX - XX веков [Электронный ресурс] *Литературоведение*. 2001. № 1. С. 84 - 96. URL: [www.mars.udsu.ru/cgi-bin/cls/gournal-content](http://www.mars.udsu.ru/cgi-bin/cls/gournal-content) (дата обращения: 02.05.2013).

12. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Андреев Л. Г. И др.; под ред. Л. Г. Андреева. Москва: Высшая школа, 2003. 559 с.
13. Зеринг Л. Метерлинк как философ и поэт. Москва: Современные проблемы, 1908. 139 с.
14. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX в.: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. Москва: Наука, 1979. 392 с.
15. Игнатий (Брянчанинов), свт., епископ Кавказский и Черноморский. Слово о смерти. Слово о человеке / Игнатий (Брянчанинов), свт., епископ Кавказский и Черноморский – Полтава: Переизд. Спасо-Преображенского монастыря Полтавской епархии, 2001. Т. 3. 448 с.
16. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада, 1996. 253 с.
17. Иустин (Попович), прп. Философские пропасти. Москва: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2004. 288 с.
18. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва: Архимед, 1992. 109 с.
19. Келдыш В. На рубеже художественных эпох (XIX - XX вв.). *Вопросы литературы*. 1993. Вып. 2. С. 92 - 105.
20. Кьеркегор С. Страх и трепет. Москва: Республика, 1993. 383 с.
21. Лихачёв Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей, сад как текст. Санкт-Петербург: Наука, 1991. 370 с.
22. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Москва: МГУ, 1982. 479 с.
23. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. Москва: Искусство, 1965. 376 с.
24. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Москва: Центр «СЭИ», 1991. 288 с.
25. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра: Основы этики; Характер русского народа. Москва: Политиздат, 1991. 368 с.

26. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.
27. Лысякова Ю. А. Чехов и западноевропейские символисты. *Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика.* 2005. № 1. С. 63 - 64.
28. Марусяк Н. В. Проблемы восприятия и интерпретации творчества Мориса Метерлинка в русской литературе 90-х гг. XIX - начала XX века» (поэзия, драматургия, театр): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; 10.01.05. Москва, 1999. 189 с.
29. Метерлинка Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд-во В. М. Саблина, 1911. Т. 3. 285 с.
30. Метерлинка Морис. Смерть. Санкт-Петербург: Тип. Корильфельда, Б. г. 163 с.
31. Минский Н. М. Морис Метерлинка: Биографический очерк // М. Метерлинка: полн. собр. соч. Санкт-Петербург, 1915. Т. 1. С. 3 - 30.
32. Минский Н. М. Морис Метерлинка // М. Метерлинка: полн. собр. соч. Санкт-Петербург, 1903. Т. 1. С. 3 — 18.
33. Минц З. Г. Несколько дополнительных замечаний к проблеме: «Символ в культуре». *Учёные записки Тарт. гос. ун-та.* 1987. Вып. 746. С. 95 — 101.
34. Минц З. Г. Понятие текста и символистская эстетика // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам 1(5) (Тарту, 1974 г.). Тарту: Тарт. ун-т, 1974. С. 134 — 141.
35. Морис Метерлинка в России Серебряного века // Русские писатели о Метерлинке / Сост. М. В. Линдстрем. Москва: ВГБИЛ, 2001. 287 с.
36. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего. Казус Вагнер. Антихрист. *Esse Homo.* Минск: Харвест, 2005. 879 с.
37. Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого. Харьков: Фолио, 2008. 574 с.
38. Обломиевский Д. Французский символизм. Москва: Наука, 1973. 303 с.

39. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры: сборник. Москва: Искусство, 1991. 586 с.
40. Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
41. Полунина М. Н. Художественное время в драматургии М. Метерлинка и А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03, 10.01.01. Москва, 2006. 192 с.
42. Профе О. А. Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Санкт-Петербург, 2005, Москва, 2006. 234 с.
43. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1997. Т. 4. 880 с.
44. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1999. 384 с.
45. Сафиуллина Л. Г. Морис Метерлинк и проблема творческих соотношений: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Казань, 1998. 171 с.
46. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособ. Москва: Флинта: Наука, 2000. 608 с.
47. Слуцкий М. И. «Смысл жизни человека» по произведениям Андреева, Сологуба, Горького, Метерлинка и решение его в христианстве. Харьков: Тип. М. Г. Ковалёва, 1910. 41 с.
48. Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова: Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1989. 194 с.
49. Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. Москва: Академический проект, 2004. 992 с.
50. Сумерки богов, (Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр). / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. Москва: Политиздат, 1990. 398 с.
51. Тарнас Р. История западного мышления. Москва: КРОН-ПРЕСС, 1995. 448 с.

52. Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
53. Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы / Сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. Москва: Прогресс, 1991. 405 с.
54. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: опыт православной теодицеи. Москва: Аст, 2003. 635 с.
55. Фромм Э. Из работы «Пути из больного общества»: Ситуация человека — ключ к гуманистическому психоанализу // Проблема человека в западной философии. Москва: Прогресс, 1988. С. 443 — 482.
56. Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мёртв» // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 143 — 176.
57. Храповицкая Г. Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени: учеб. пос. Москва: МГПИ, 1979. 90 с.
58. Художественный мир Э. Т. А. Гофмана: сб. ст. Москва: Наука, 1982. 295 с.
59. Чадаева А. «Эдемская память» [Электронный ресурс] // Культура. Цветы в стиле модерн. URL: <http://www.istina/religare.ru/material1287/html> (дата обращения: 24.07.2013).
60. Чеховиана: материалы конференции «Чехов и «Серебряный век» (Ялта. 1993 г.). Москва: Наука, 1996. Вып. 5. 320 с.
61. Чеховиана: Чехов и Франция: сборник. Москва: Наука, 1992. 277 с.
62. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. Москва: Наука, 1966. 151 с.
63. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. Очерки. Москва: Искусство, 1973. 448 с.
64. Шлаф И. Морис Метерлинк // Литературные портреты. Москва, 1910. С. 1 — 56.

65. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Минск: Попурри, 1998. 829 с.
66. Эллис (Кобылинский Л. Л.) Русские символисты: К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый. Томск: Водолей, 1996. 288 с.
67. Эткинд Е. Военные трагедии М. Метерлинка // Морис Метерлинка Пьесы. Москва, 1962. С. 11.
68. Эткинд Е. М. Единство «Серебряного века» // Звезда. 1989. № 12. С. 15 — 194.
69. Эткинд Е. М. Метерлинка. Сто лет со дня рождения // Иностранная литература. 1962. № 8. С. 248 — 249.
70. Эткинд Е. М. Содом и психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. Москва: Гарант, 1996. 413 с.
71. Эткинд Е. Театр Мориса Метерлинка // Морис Метерлинка. Пьесы. Москва, 1958. С. 5 — 32.

## РОЗДІЛ 2

### ТВОРЧИСТЬ М. МЕТЕРЛІНКА В ПРЕДМЕТНОМУ ПОЛІ ФІЛОСОФСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ ТА ФІЛОСОФІЇ КУЛЬТУРИ

#### 2.1. Соціокультурний фон «епохи порубіжжя» і періодизація творчості М. Метерлінка

Знання «духу епохи», хоч би в найзагальніших рисах, – необхідна умова розуміння сенсу і глибинних основ творчості будь-якого митця. Тим більше це правомірно стосовно такої грандіозної фігури, як Моріс Метерлінк, величезний інтерес до творчості якого виник відразу ж після публікації його перших творів наприкінці 80-х рр. XIX ст.

Естетичне і літературне життя позаминулого століття було дуже динамічним [13; 16; 17; 18; 36; 43; 44; 45; 46; 47; 72; 75]. Відзначимо, що в європейському мистецтві протягом багатьох століть внутрішній світ поета зображували лише в ліричній поезії. Романтизм, як загальнокультурний рух, багато в чому змінив погляд на цінність мистецтва і соціальну роль художника. Тепер мистецтво – найважливіша сфера духовного життя суспільства, на відміну від його попередньої ролі, коли мистецтво обмежувалося прославлянням Бога і людських чеснот і моральними повчаннями. Якщо раніше художник був «слугою», то тепер він став «господарем» ситуації, мислителем, що осягає істини, – пророком, лідером людства. Це наклало на художника і мистецтво велику відповідальність. У романтичній літературі XIX ст. мистецтво стало предметом її зображення/дослідження, а художник – її героєм. В ідеалістичній орієнтації романтиків обов'язковою була наявність ідеї Бога, абсолютного духу, вищого творчого начала [80, 82, 86], містицизму [68].

У другій половині XIX ст. в умовах реалістичної і натуралістичної типізації характерів і життєвих обставин, романтизм здавав свої позиції. Сформувався новий тип художника, що бере участь у соціально-конкретних типових ситуаціях, – і через це його образіві став властивий трагізм.

Духовне та інтелектуальне життя XIX ст. – це також активний розвиток наукової, філософської і естетичної думки. На характер еволюції філософського мислення тієї епохи вплинув бурхливий розвиток природознавства. «Думка про незмінність світу, одного разу створеного Всевишнім, поступила місцем ідеї безперервного руху і розвитку. Поняття еволюції стало ключовим в інтелектуальному житті століття» [43, с. 10].

У наш час дослідники наголошують, що основна парадигма проблематики духовних пошуків межі XIX–XX ст. багато в чому була задана філософськими конструкціями некласичних ідеалістів А. Шопенгауера, С. Кьєркегора, Ф. Ніцше, А. Бергсона та ін. Європейська свідомість розвивалася від філософського песимізму, виведеного в принцип, до визнання трагізму людського буття. Європейська людина перебувала уві сні, який веде до смерті. Пітьма, в якій жила людина, зробила її сліпою, закрила їй очі на істину. Творчість А. Шопенгауера, на думку А. Белого, спонукала до пробудження; Шопенгауер – «вістря, через яке перехрещуються два напрями, які несуть вічну життєвість. Схрещуються, щоб відразу розійтися. Це – філософський раціоналізм, що переходить у пантеїзм, і емпіризм, що перетворюється на індивідуалізм містично-пророчого відтінку. Такі напрями по той бік критицизму, на межі з символізмом» [12, с. 245].

Саме ці ідеї найбільше вплинули на світогляд значної частини того покоління європейської інтелігенції, до якого належав і Моріс Метерлінк і чия творчість багато в чому «визначила» світоглядну проблематику минулого століття. Рефреном духовних пошуків М. Метерлінка, як і багатьох його сучасників, було відчуття безповоротного розкладання і танення всієї системи цінностей європейської цивілізації і необхідності вироблення нової аксіології.

В останні десятиліття XIX ст. Бельгія перетворюється на одну з найбільших промислових країн Європи. Тоді ж почався рух на захист політичного, культурного і мовного рівноправ'я фламандців. Молодий бельгійський театр зумів відтворити на сцені духовну атмосферу змін, що



наближаються, і катастроф, що насуваються. Це був подвійний стан суспільства у чеканні невідомого: з одного боку, страх і відчай, з іншого – віра і надії. У такій атмосфері передчуття кризи склався ранній театр символіста М. Метерлінка, Е. Верхарн написав «Зорі» [1]. «Віддзеркалення цієї кризи і визнання необхідності для порятунку людства змінити увесь життєвий устрій, дозволили найкращим письменникам Бельгії на межі нового століття відкрити нову сторінку в історії бельгійської і світової драматургії» [97, с. 25].

Предки Моріса Метерлінка жили в Західній Фландрії з XIV століття. Архітектура Гента, рідного міста Метерлінка, і в XIX столітті зберігала середньовічний колорит. Дитячі враження, поза сумнівом, визначили подальший світогляд Метерлінка. Метерлінк виховувався в коледжі Святої Варвари, школі єзуїтів. А. Гейне відзначає, що ця монастирська школа дуже вплинула на формування світобачення Метерлінка: «вона дала йому ті образи й ідеї, які спонукали його ритися у творах ченців; вона ж дала йому і те майже релігійне прагнення до дивного, яке характеризує поета в усі періоди його творчості» [23, с. 4]. Саме перебування в коледжі викликало в Метерлінка відчуття містичного й інтерес до надприродного, що відбилося в образній системі ранніх драм Метерлінка.

Але навчання і життя в коледжі обтяжували Метерлінка: інтереси його душі йшли врозріз із дисципліною єзуїтів і шкільною системою, де його схильність до поезії жорстоко переслідували. Можна стверджувати, що вже в коледжі склалися передумови не лише подвійності ставлення Метерлінка до навколишньої реальності (він однаково серйозно займався спортом і захоплювався спіритуалізмом), але і сприйняття світу як первинно і невідворотно подвійного за сутністю: з одного боку, є зрозумілий, світлий і реальний світ подій і відносин, даних (а часто – нав'язуваних) ззовні, непередбачуваних, але таких, що об'єктивно впливають на індивідуальне життя; з іншого, – життя душі, сповнений тривожного містицизму перебіг відчуттів, образів і думок усередині особистого простору-часу. Ці

рівнозначні за своєю буттевістю «сторони» інколи вступають у непримиренний конфлікт, і не завжди перемагає світ внутрішній, якому доводиться, вільно або мимоволі, змінюватися і змінювати людину, примушуючи останню відчувати душевний біль – страх, тугу, розчарування – і цим роблячи її етично сильнішою.

Така «подвійна двоїстість», на наш погляд, і стала умовою не лише прийняття Метерлінком естетики символізму, з її яскравим містичним елементом, але і її подальшого розвитку, збагачення.

А. Гейне і Л. Зерінг безпосередньо пов'язують особливості творчості М. Метерлінка з його перекладом (у 1891 р.) трактату середньовічного фламандського містика Іоганна Рюїсбрюка «Краса духовного шлюбу» («*Ornement des noces spirituelles*»); у російському перекладі – «Украшение духовного брака», 1910) про злиття душі з Богом. Метерлінк перейнявся настроями чернечого аскетизму. Результатом роздумів про прочитане стала книга «Скарб Покірливих», створення перших поетичних творів, новел і ранніх драм. Окрім цього, Метерлінк читав і перекладав твори письменників-містиків Якова Беме і Сведенборга, «поета мовчання» Карлейля; йому були близькі ідеї Новаліса про культ героїчного. Зазнавши впливу оптиміста Емерсона, Метерлінк поступово звільнився від дитячих страхів і жахів.

У 24 роки Метерлінк, закінчивши католицький університет, став членом адвокатської колегії і там, в судовій атмосфері, де розглядаються питання вбивств, ненависті і брехні, він знайшов образи для своєї першої п'єси «Принцеса Мален» («*La princesse Maleine*», 1889).

Початок професійної літературної діяльності Метерлінка – межа 80 – 90-х рр. ХІХ ст. – період його семимісячного перебування в Парижі; і саме тут сформувалися його естетичні погляди. У цей час зароджується безліч культурних течій, які згодом стануть називати декадансом. «*L'homme fin du siècle*» – людина кінця століття, – так називали людей того періоду – «епохи порубіжжя». Декаденти – люди, що живуть і мислять на межі двох періодів: одного – що не закінчився, іншого – що не почався.

У Франції декаданс виник в останню чверть дев'ятнадцятого століття. Представники цієї течії створили певний культ «квітів зла»: крайнього індивідуалізму, містики, аморалізму і, в той же час, витонченості. Декадентським творам властиві настрої смертної туги, страху перед життям і жаху перед смертю. Декаденти люблять напівзвуки, напівфарби і напівтони. Вони занурюються в самоту, вирушають від натовпу в «башту слонової кісті» [14, с. 1]. Естетизм, що розумів красу як мету, а не як шлях до подальших вищих і ширших одкровенень, містив також і містицизм. У поезії, особливо у французькій, такій, що стала зразком для інших, запанував естетизм, тобто пошук форм, що доходив до насильства над значенням слів в ім'я гармонійного поєднання звуків.

Кінець XIX – початок XX ст. – це період відмови від ідеї Бога, а, отже, період духовного голоду, оскільки боговідступність позбавляє людство універсальних духовних цінностей, без яких людське життя втрачає сенс. Світосприйняття Метерлінка було таким же похмурим і песимістичним, як і властиве більшості інтелектуалів-декадентів того часу.

М. Метерлінк писав свої п'єси в період, коли, на думку Ю. Давидова, в європейській філософії, що ступала на «стежку» декадансу, відкривалася «нова земля», звідки ніхто не повертається, – «острови смерті», де панувала смертна туга і невимовний жах [28; 29, с. 23]. Відбувався процес дегуманізації та уречевлювання міжлюдських відносин, і в цій атмосфері повної самоти й егоїзму в душі людини не могло бути релігійного трепету, оскільки культура гостро сприйняла тезу Ніцше – «Бог помер!».

М. Метерлінкові були близькими ідея Ф. Ніцше про «надлюдину» та філософія А. Шопенгауера, центральним питанням якої було усунення проблеми сенсу життя, що неминуче викликало інше питання – про смисл і значення смерті. А. Шопенгауер сформулював проблему «істинності» смерті, «достовірності» небуття – вічно живої Волі. Ця проблема змінила в західній культурі питання про істинність життя, – питання, яке було зняте з огляду на те, що життя було проголошене втіленням неістинності; людська душа на

межі століть ніби оселилася на «острові смерті». Беззаперечний вплив на М. Метерлінка творчості Ф. Ніцше відзначають Л. Зерінг [38], І. Шлаф [98] і З. Венгерова [14]. Так, Л. Зерінг пише, що думка Ф. Ніцше з твору «Так говорив Заратустра» («Найбільші події – це не найгаласливіші, а найтихіші наші хвилини») проходить лейтмотивом через усі міркування Метерлінка в його есе «Скарб Покірливих» [38, с. 6]. Можна визнати, що обидва – А. Шопенгауер, що проповідував філософію заперечення життя, і Ф. Ніцше, – у певному сенсі були вчителями М. Метерлінка (як і багатьох митців його покоління).

До 1896 р. М. Метерлінк живе в Генті. Тут, у рідному місті, він познайомився з автором «Мертвого Брюгге» Жоржем Роденбахом, який увів М. Метерлінка в коло бельгійських письменників, і Моріс став співробітником «Парнасу молоді Бельгії» («Parnasse de la jeune Belgique»). У цей час М. Метерлінк писав «Принцесу Мален». А. Гейне вбачав у цій п'єсі «суцільний крик Страху і Жаху перед Невідомістю», а єдиною чіткою фігурою в ній – Смерть [23, с. 11].

М. Мінський пише, що Метерлінк був дуже працелюбним, і, окрім наук гуманітарних і соціальних, уважно вивчав праці голландських і німецьких містиків, твори олександрійських мудреців, стоїків, сучасних йому окультистів і, нарешті, представників дослідної науки – зоології, ботаніки, хімії. І, незважаючи на енциклопедичні знання, Метерлінк не втратив наївно-дитячого ставлення до світу і погляду на світ як на чарівну казку або феєрію [71, с. 82]. Сучасник М. Метерлінка М. Мінський був упевнений, що драматургові можна дати прізвисько «Метерлінк-щасливий», уважаючи, що абсолютно справедливо цей епітет характеризує і його життя, і його філософію, незважаючи на те, що «він був і трагічним автором в окремі періоди своєї творчості» [71, с. 74].

Навіть досягнувши слави, М. Метерлінк залишався скромною людиною, що уникала почестей, не відвідувала бенкетів, не любив виступати на публіці, не давав інтерв'ю журналістам, оскільки любив мовчання, тому і

робота адвоката не приваблювала його. Ставши в 1911 р. Нобелівським лауреатом, М. Метерлінк відмовився від обрання у члени Академії *par acclamation*, вважаючи більш гідною кандидатурою Е. Верхарна, а себе – лише старанним працівником [71, с. 85].

Біограф М. Метерлінка Л. Зерінг у книзі «Метерлінк як філософ і поет» (1908) наполягає на тому, що світогляд драматурга склався під впливом індуської літератури, учення гностиків і Каббали, творів Платона і Плотина, Порфирія і Діонісія Ареопагіта, Екхарта і Кольриджа. Усе це, за словами Л. Зерінга, визначило «основний момент життєрозуміння М. Метерлінка – це його поклоніння метафізичній людині» [38, с. 6], а також його містицизм та інтуїтивізм. Можна стверджувати, що саме захоплення і навіть серйозне вивчення східної естетики привело М. Метерлінка до відмови від активності його персонажів «на сцені», до зосередження його драматургії на внутрішніх переживаннях героїв, до їх «знеособлення» і відмови від психології характерів.

А. Гідоні в статті «М. Метерлінк і його драми» (журнал «Ежегодник императорских театров» випуск II, 1909) підкреслює, що творчість Метерлінка поєднала, здавалося б, непокдануване: «французьку ясність розуму, настільки характерну для всієї романської творчості взагалі, і тиху мрійливість поетів Фламандії» [24, с. 46]; у його творах відчутні відгомони Ібсена в («Аглавені і Селізетті»), враження від Рюїсбрюка Прекрасного, Новаліса, Емерсона, Марка Аврелія, німецької метафізики і французького декадансу. Всеєвропейська сутність творчості письменників того часу особливо проглядається в Метерлінка, оскільки він на основі своєї містики створив трагедії, які говорять нам, що «межі душі невідомі».

У творчості Метерлінка дослідники виділяють кілька періодів, кожен з яких зумовлений низкою чинників: соціальними обставинами, що впливали на письменника, власною духовною еволюцією Метерлінка, а також розвитком творчого методу. Зокрема, З. Венгерова, Л. Зерінг, І. Шлаф поділяють творчу діяльність М. Метерлінка на два періоди й вважають, що

«пограничною зоною» став 1896 рік, тому що саме тоді змінився світогляд, що відбилося в творчості М. Метерлінка: збірка есе «Скарб Покірливих» (“Le Tresor des humbles”, 1896) хронологічно розділяє його роботи на ці два періоди, у межах яких застосовувалися різні естетичні принципи. У «Скарбі Покірливих» Метерлінк підбиває підсумок своєму першому періоду творчості, але, коли в 1896 році есе було опубліковане, у театрі Метерлінка вже настали зміни. Шлях, пройдений театром М. Метерлінка наприкінці XIX – початку XX століття, – це шлях від маріонетки до людини, від образу-абстракції – до індивідуального образу.

I. Шлаф вважає п'єсу «Там усередині» (1894) кращою драмою першого періоду – драмою «воістину четвертого виміру», доступною для сцени [98, с. 29]. У п'єсі ми бачимо лише смерть, осіб героїв драми, на думку критика, не мають індивідуального значення. Дійові особи – тіні, що бурмочуть, є іграшкою в руках таємничих сил, що перебувають під дією страху. Він назвав це «містичною магією очевидного» [98, с. 33]. До нового періоду I. Шлаф відносить драми «Аглавена і Селізетта» (“Aglavaine et Selysette”, 1896), «Аріана і Синя Борода» (“Ariane et Barbe-Bleu”, 1896) і «Сестра Беатріса» (“La Soeur Beatrice”, 1900). Між цими двома періодами – пробудження в душі Метерлінка, філософа і мислителя, про якого він розповів у «Скарбі покірливих». Метерлінк ознайомлює нас із життєвою силою – самозануренням. Ця сила, що виникла серед смертельного смутку останніх десятиліть, стає для Метерлінка «оком душі і волі» [98, с. 36].

I. Шлаф говорить про те, що в другому періоді творчості Метерлінка відбувається переорієнтація від натуралізму «до містики і до релігійних сил сприйняття» [98, с. 9], і ми згодні з його думкою. Справді, у «Скарбі Покірливих», «Мудрості і долі», у п'єсах другого періоду («Сестра Беатріса», «Диво святого Антонія» та ін.) ми спостерігаємо інший світогляд драматурга. У «Скарбі Покірливих» все осяяно світлом, але в деяких місцях книги, на думку I. Шлафа, ми ще відчуваємо тиск «невтішного фаталізму» [98, с. 44].

У п'єсах про кохання «Алладіна і Паломід» (“Alladine et Palomides”, 1894) і «Аглавена і Селізетта» знову на троні – смерть, але в останній п'єсі визначається еволюція, «яку зробить ще в душі Метерлінка такий тип жінки», яка своїм коханням переможе смерть [23, с. 19]. У творі «Смерть Тентажиля» (“La Mort de Tintagiles”, 1894) Метерлінк показує нагромадження жахів і стан душі перед лицем Таїни. У ранніх п'єсах, говорить А. Гейне, у Метерлінка скляні вікна і зачинені на міцні засуви двері, – і не видно, що відбувається за ними. А в п'єсі «Там усередині», за скляними вікнами, усе видається натхненним – із позицій нового етико-естетичного і філософсько-антропологічного підходу.

Сучасник М. Метерлінка М. Мінський ділить творчість письменника на три частини: трагедію смерті, трагедію любові і проповідь ідеального оптимізму, вираженого не в художній формі, а в моральних трактатах. Він пише, що в усіх п'єсах першого періоду переважає меланхолійна безнадійність, а другий період (п'єси «Сестра Беатріса», «Монна Ванна», «Синій Птах») він оголошує гімном життєрадісності і віри в можливість на землі царства любові і щастя і навіть упевненості, що воно вже настало.

М. Мінський називає Метерлінка «поетом-мислителем», «художником опоетизованих роздумів», «відвертим послідовним учителем життя» й вважає, що для Метерлінка питання про Творця і його творіння мало величезне значення, але в світобаченні Метерлінка перелому не відбувалося. М. Мінський пише, коли Метерлінк створював просякнуті духом песимізму вірші «Теплиці» і п'єсу «Сліпі» (близько 1890), він у цей же час перекладав містичну книгу Ж. Рюїсбрюка. У творчості Метерлінка одночасно «розквітли настрої песимізму й оптимізму», але перші зів'яли й обсипалися, а другі, «живлячись соками щасливої і по-дитячому чистої душі художника, зміцнилися, перетворилися на плоди безсмертних творів» [71, с. 79].

О. Анікст також вважає, що велика драматургічна творчість М. Метерлінка вкладається в три періоди: перший – одноактні п'єси: «Принцеса Мален» (1889), а також одноактні «маленькі драми» раннього

періоду «Непрошена», «Сліпі» (1890), «Сім принцес» (1891), «Там усередині», «Смерть Тентажиля» і «Алладіна і Паломід» (1894), де він відразу ж оголосив себе символістом. Ці п'єси відповідали природі «статичного театру», у них, на відміну від попередньої драми, виражене пасивне ставлення героя до конфлікту.

Другим періодом у розвитку творчості М. Метерлінка О. Анікст вважає книгу «Сокровенний храм» (1902), де, в протилежність космічному песимізму ранніх п'єс, в теорії і в драматургічній практиці Метерлінк утверджує діяльнісне і героїчне начало в людині: новий світогляд отримав вираження в п'єсах «Монна Ванна», «Жуазель» (1903), «Диво святого Антонія» (1903), «Синій Птах» (1908) та її продовженні «Заручини» (1918) [5, с. 238].

До третього періоду творчості О. Анікст відносить п'єси, в яких М. Метерлінк відтворив пережиті ним лиха своєї країни в роки Першої світової війни: «Бургомістр Стильмонда» (1919), «Велика таємниця» (1921), «Лихо минає» (1925) та ін. Вони не привернули такої уваги, як п'єси першого і другого періодів. Форму п'єси-казки витіснила «нова, гостріша і ближча до соціальної дійсності драматургія» [5, с. 239]. У цей час у свідомості письменника відроджуються містичні мотиви, песимізм.

Значне місце в творчості Метерлінка займає есеїстика – міркування Метерлінка про істотні життєві питання: «Скарб Покірливих» (1896), що містить есе «Трагічне в повсякденному житті», яке можна визнати ядром його драматургічної теорії, а також книги «Мудрість і Доля» (1898) і «Подвійний сад» (1904). Це глибокі філософські твори, проте написані не сухою науковою мовою, а в живій, легкій, блискучій стильовій манері, що робить їх творами «на стику» літератури і філософії. Уважаємо, що доцільно говорити про вплив на нього в цей період праць Кьєркегора («Страх і трепет»).

Сучасний дослідник спадщини М. Метерлінка Л. Сафіулліна називає п'єси першого – символістського – періоду його творчості (1889–1894)



«першим театром» («premier theatre»), а п'єси 1896–1903 рр. – «другим театром» («deuxieme theatre») [81, с. 30], де, насправді, інша етико-естетична наповненість. Наприклад, «Аглавена і Селізетта» (1896) – глибока психологічна трагедія, без складної фабули і без галасливих зовнішніх подій. Дія в цій п'єсі відбувається поза часом і простором. Тут відкриваються ті ідеальні, духовні основи любові, які вказують на вище подолання трагізму життя.

Біблійні і новозаповітні сюжети й образи становлять основу таких п'єс, як «Сестра Беатріса» (“Soeur Beatrice”, 1900), «Диво святого Антонія» (“Le Miracle de Saint-Antoine”, 1903), «Марія Магдалина» (“Marie-Magdeleine”, 1913). У цих п'єсах теж наявна смерть, але в героїв вистачає сили протистояти долі. Ці п'єси знаменують відхід від естетики «театру смерті». П'єси мають оптимістичний характер, вони є життєствердними, герої цих п'єс більш активні. Спрямованість творчості Метерлінка змінюється в бік романтичної драматургії: у п'єсі «Диво Святого Антонія» (1903) помітні елементи іронії.

У 1908 р. М. Метерлінк створює свою найзнаменитішу і понині п'єсу «Синій Птах» (“L'Oiseau bleu”), яка в тому ж році була поставлена на сцені Московського художнього театру і вже понад століття не втрачає популярність. Це філософська казка про сенс людського життя, про пригоди дітей – брата і сестри Тільтіль і Мітіль, що шукають Синього Птаха, символ щастя. Поєднання традицій фольклорної і романтичної казки з прийомами символістського театру зумовили художньо-естетичну своєрідність «Синього птаха», легкого і радісного, як сон дитини, але водночас і грандіозного, – не дивно, що «Синій Птах» вважається вершиною творчості Метерлінка, а сам драматург саме завдяки цьому творові отримав європейську популярність. Так, М. Мінський пише, що «Синій Птах залишиться надовго, можливо назавжди, кращою феєрією» [71, с. 95].

Якщо в перших п'єсах герої приречені, то тут немає страху смерті, все життя забарвлене в світлі тони, герої шукають птаха щастя. Відбувається

різкий поворот світосприймання Метерлінка. У 1918 році він написав продовження «Синього птаха» – п'єсу «Заручини» (“Les Fiancailles”). Очевидно, це дало привід деяким дослідникам (наприклад, Е. Еткінду [100, с. 30]), припустити, що на цьому творі і закінчилася творча біографія Метерлінка-драматурга, незважаючи на те, що він прожив ще 30 років і створив немало п'єс. Так, справді, М. Метерлінк написав ще багато історичних творів, нав'яних Першою світовою війною і, навіть, повернувся до містицизму, але вони не принесли йому давнього успіху.

У другий період вийшла друга й остання поетична збірка Метерлінка «12 пісень» (“Douze chansons”, 1896), доповнена в 1900 році трьома віршами «15 пісень» (“Quinze chansons”), а також були написані філософські есе і трактати: «Скарб Покірливих» («Le tresor des humbles», 1896), «Мудрість і доля» («La sagesse et la destinee», 1898), «Життя бджіл» («La vie des abeilles», 1901), «Сокровенний храм» («Le temple enseveli», 1902), «Подвійний сад» («Le Double Jardin», 1904), «Розум квітів» («L'Intelligence des Fleurs», 1907).

«Мудрість і доля» (1898) відкриває собою цикл філософських творів, присвячених проблемам пізнання та етики. Це був період, коли Метерлінк зустрів подругу життя – актрису Жоржетту Леблан, кохання до якої змінило його відчуття світу. Світ тоді бачився Метерлінку прекрасним, квітучим (подібним до Едемського) садом, в якому сам письменник почувався бджолою, що збирає нектар. Він неначе увібрав найчистіше, найпрекрасніше, найзапашніше, будучи наповненим любов'ю до всього світу. Написані тоді твори несуть пафос гуманістичних шукань, розкривають нові аспекти потаємних дум і сподівань письменника, онтологічні смисли його драм і філософських етюдів.

Багато його філософських книг трактують естетико-етичні та екзистенційні питання людського буття в поняттях і термінах християнсько-містичних уявлень, на що вказують самі назви цих творів. В есе «Мудрість і доля» Метерлінк розкриває своє ставлення до євангельських заповідей, своє бачення Бога, міркує про душу, про мудрість і розум. Головні поняття цих

творів – дух, душа, розум і мудрість; любов до ближнього через любов до себе, через самопізнання й очищення, через глибоке духовне життя; добро і зло, життя і смерть; відношення до віри в Бога, способи боротьби з духовною сліпотою, з долею; мовчання до пристрастей світу, зв'язок людини з природою і з Богом.

Після написання «Мудрості і долі» Метерлінк переїжджає до Парижа, чим «ознаменував він тихий, задумливий перехід з обителі похмурої містики у світлий світ життя. Він відкриває блакитному небу свої темні гроти смерті і ставить в їхніх нішах радісних богів» [23, с. 33].

Зацікавлення драматурга соціально-політичними проблемами його часу та участь у громадському просвітницькому рухові сприяли написанню трактату «Сокровенний храм» (1902) та есе «Наш громадський обов'язок» (1907). У цих книгах Метерлінк утверджує необхідність активного втручання в життя, закликає «не боятися зайти дуже далеко», не боятися руйнувати. «Життя бджіл» («La Vie des abeilles», 1901) – перша книга, присвячена природничонауковій проблематиці, наступна – «Розум квітів» («L'Intelligence des Fleurs», 1907).

Кілька есе і майже два десятки п'єс можна віднести до третього періоду його творчості: «Смерть» («La Mort», 1913) «Уламки війни» («Les Debris de la guerre», 1916), «Невідомий господар» («L'Note inconnu», 1917), «Стежини на горі» («Les Sentiers dans la montagne», 1919), «Бургомістр Стільмонда» і «Сіль життя» («Le Bourgmestre de Stilmonde» et «Le Sel de la Vie», 1919), більшість з яких нав'язані подіями першої світової війни. Е. Еткінд у роботі «Воєнні трагедії М. Метерлінка» («Военные трагедии М. Метерлинка») пише: «поезію, якою дихали такі п'єси, як «Пелеас і Мелісанда», Метерлінк тут втратив, а нового не знайшов» [99, с. 11].

Пізніше М. Метерлінк написав такі твори: «Велика таємниця» («Grand Secret» 1921), «Життя термітів», («La Vie des termites», 1926), «Життя мурах» («La Vie des fourmis», 1930), «Життя простору» («La Vie de l'Espace», 1928), «Іуда Іскаріот» (Judas de Keriouth 1929), есе «Велика феєрія» («La Grand

feerie», 1929), «Великий закон» («La Grand Loi», 1933), «Перед великою тишею» («Avant le grand silence», 1934), «Перед лицем Бога» («Devant Dieu», 1937), «Страшний суд» («Le Terrible Juge», 1941), «Інший світ або зоряний годинник» («L'Autre Monde ou le cadran stellaire», 1942), п'єса «Жанна д'Арк» (Jeanne d'Arc, 1945) та ін.

Трагедія, пережита Бельгією під час Першої світової війни, визначила відхід М. Метерлінка від суспільної проблематики і часткове повернення до містицизму, як, наприклад, в есе «Життя простору» і трактаті «Перед лицем Бога», а також «Інший світ або зоряний годинник» та ін.

Із 1917 р. М. Метерлінк жив у Франції, звідки в 1940 р., тікаючи від німецької окупації, переїхав у США, де він перебував усю війну, лише в 1947 р. повернувшись до Франції. У 1948 р. М. Метерлінк написав свій останній твір – книгу мемуарів «Блакитні кулі (щасливі спогади)» («Bulles bleues (souvenir heureux)»). 6 травня 1949 року М. Метерлінк закінчив свій життєвий шлях у Ніцці у своєму маєтку «Пасіка».

Інтерес до творів Метерлінка актуалізується наприкінці 1950-х років у зв'язку з потужною хвилею модерністських течій у театрі. І. Шкунаєва справедливо відзначає, що Метерлінк «із рубрики “застарілих класиків” перейшов у рубрику “попередників”» [97, с. 100], і це, на наш погляд, не просто констатація факту, але й початок зміни дослідницької парадигми. Із вивчення «того, що зроблене» Метерлінком, акцент зміщується на виявлення «того, що сприяло подальшому розвитку» (тобто потенціалу його спадщини), а це відкриває можливості інакше поставитися і до проблеми періодизації його творчості, незважаючи на те, що, як було показано, були здійснені кілька різних спроб це зробити.

Звернемо увагу на те, що на відміну, наприклад, від творчості Р. Ібсена, «елемент дивного» притаманний, за А. Гейне, усій творчості Моріса Метерлінка [23, с. 4], з чим ми повністю згодні. У ранньому періоді це «дивне» репрезентоване як грізне нависле бурхливе небо, надалі – як квітучий сад, що несе радісне одкровення або дарує надії. Але якщо під

«дивним» розуміти стан, що прориває детерміністські закони, стан внутрішнього світу, пов'язаний із прихованим, надприродним, божественним, якщо мати на увазі спрямованість сподівань Метерлінка до містичного подолання трагізму реального повсякденного життя, то, можна спробувати розглянути творчість М. Метерлінка саме з позиції вираження в його творах «відчуття містичного», із дитинства вплавленого в світосприйняття художника. Виявленню філософського і релігійно-містичного «фундаменту» творчості М. Метерлінка присвячений наступний підрозділ.

## **2.2. Філософсько-естетичні та релігійно-містичні основи художницької парадигми М. Метерлінка**

А. Белий у роботі «Символизм как миропонимание» фіксує, що на межі століть усе знецінилося, але людина не втратила прагнення «до далекого» [12, с. 244]. Ми вважаємо, що саме в творчості М. Метерлінка це прагнення функціонально можна уподібнити до пружини, що розкручується.

Ми вже говорили про подвійність світосприйняття Метерлінка, зумовлену, в основному, біографічно-особистісними обставинами і безумовною належністю до своєї епохи. Це виявлялося у творчості – у тому, що схильність до «позитивного наукового» безконфліктно уживалася в Метерлінкові з містично-символічними уподобаннями.

На межі XIX–XX ст. відбувається популяризація песимістичної філософії Шопенгауера, викладеної ним у відомій роботі «Світ як воля та уявлення». Гаслом західної філософії в цей період стало Ніцшевське «Бог помер!». Це наклало «тяжку печатку фатуму на всю інтелектуальну атмосферу Заходу» [29, с. 23], незважаючи на те, що Захід не відмовився від учень Платона й Арістотеля, Спінози й Декарта, Лейбніца і Канта, Фіхте і Гегеля. І Метерлінк теж був схильний до таких поглядів. Тоді ж з'являються різні ідеалістичні учення, що намагаються обґрунтувати заперечення сили розуму (у контексті неокантіанства і неофіхтеанства), серед яких, – і учення

А. Бергсона, який захищає «інтуїтивізм» як «безпосереднє знання речей» і зосереджує увагу на «несвідомому» та критиці позитивізму. О. Гвоздев пише, що глава французьких символістів Стефан Малларме навіює своїм послідовникам концепцію театрального мистецтва, яке розглядається як виразник «універсального світу», часу, що стоїть «поза часом і простором» [22, с. 107]. На думку А. Собеннікова, у «театральній естетиці Метерлінка символ є не лише способом зображення, він сприяє перетворенню твору на своєрідний поетичний міф, у центрі якого стоять вічні проблеми буття. У своїх філософських творах М. Метерлінк відштовхувався від ідей Платона і неоплатоників про чисту і незмінну сутність, ідеї, що набувають в емпіричній дійсності одну з можливих і тимчасових форм» [87, с. 88]. І навряд чи символізм, як такий, можливий при визнанні первинності начала матеріального – тілесного, речовинного, спостережуваного, тобто в принципі пізнаваного «позитивною наукою», – навпаки, само це начало має сприйматися як похідне і залежне від начала принципово іншого, «ширшого і вищого» – ідеального. Духовна культура Європи неодноразово вибудовувалася в парадигмах ідеалізму.

Звернення Метерлінка в ранніх п'єсах до історично віддаленого періоду Середньовіччя було не випадковим; у «Скарбі Покірливих» він називає цю епоху «містичними століттями» [64, с. 18]. Середньовіччя в історії європейської цивілізації – це період розквіту християнського віровчення і домінування християнства у всіх сферах життя, у тому числі і в мистецтві. Середньовіччя, що християнізує, часто називають епохою «чистої» духовності. Усі явища і предмети розглядалися двоїсто: з погляду їхньої фізичної природи і з позиції їхнього символічного значення, що відкривалося в результаті співвідношення зі світом божественних сутностей. В епоху Середньовіччя утвердилася перевага віри над розумом, і одним із головних способів пізнання легітимно виступала релігійна містика.

Наприкінці XIX ст. в Європі містичні настрої відродилися. Зростання інтересу до надприродного, ірраціонального виявлялося в повсюдному

поширенні різних форм містики: спиритизму і магії. Середньовічні жанри – містерії і міраклі – переживають своє друге народження, і Метерлінк звертається до цих жанрів.

На думку Ж.-М. Андрійо, імена героїв п'єс М. Метерлінка – принців, принцес, королів і королев – воскрешають у пам'яті Середньовіччя, але «лицарі тут без зброї, принцеси ж обділені більше, ніж роздавачі хліба» [102, с. 5]. Російський дослідник початку минулого століття М. Філіппов відзначає із цього приводу: «...як і личить реставраторові середньовіччя, у Метерлінка ніколи не буває будинків, а лише замки» [90, с. 291].

Акцентуючи увагу на естетичному компоненті світосприймання Метерлінка, Л. Зерінг відзначає, що герої п'єс Метерлінка цього періоду – королі і королеви, прекрасні принци і принцеси – «живуть у невимірно далекій епосі» [38, с. 86]. Ці герої приходять невідомо звідки і зникають – невідомо куди і навіщо. Вони гинуть від щонайменшого руху із зовнішнього світу і «вони позачасні, як боги» [38]. У них глибоке внутрішнє життя, вони живуть у вищій сфері, не кваплячись жити, в чеканні, що вони пізнають нові істини і нову красу. У цих п'єсах Таїна відкривається лише чистим серцем дітям та людям похилого віку. У цьому контексті можна побачити, що категорії моральної Чистоти і Невинності стають прихованим стержнем містичних пошуків Метерлінка. Наша теза підтверджується зауваженням А. Гейне: «Усюди в Метерлінка фігурують прості, чисті серцем: діти, тварини, сліпі, яким відкривається таємниця, якої не бачать інші. Можна стверджувати, що тут він дотримується християнсько-містичного переконання про святу простоту, що посилається в світ для збагнення Божества, у глибокому злитті з ним» [23, с. 17]. М. Метерлінк, використовуючи такий художній прийом, як мовчання, зміг втілити в життя свої запити справжнього містика.

У «Скарбі Покірливих» М. Метерлінк виступив як справжній містик, закликаючи читача досліджувати своє внутрішнє життя, а через 8 років, у «Подвійному Саду», навпаки, він вихваляє бокс і захоплюється автомобілем,

радіє, що людина покинула храм душі і може досягнути таємниці життя за допомогою науки, що розвивається, тобто міркує з позицій здорового глузду, як раціоналіст. Це підтверджує неминучу «подвійну двоїстість» метерлінківського світобачення, в якому містичне, залишаючись, якщо можна так сказати, якісною основою світовідчуття драматурга, в кількісному аспекті не було постійним.

Значущість містицизму, як одного з провідних елементів творчого методу та естетичного пізнання Метерлінка, полягала в тому, що саме завдяки містицизму «важко вловною стала грань між вірою в Бога і світоглядом Метерлінка. Місце Бога в цьому світогляді було зайняте ще більш безликим і невизначеним поняттям Невідомого. Трибуною Невідомого став символічний театр Метерлінка, “театр смерті”» [2, с. 16]. У своїх творах Метерлінк проходить шлях від символістського естетизму до екзистенційної моралі: ідеал краси письменник знаходить у душі, зверненій всередину самої себе, і в несвідомих потаємних закутках душі, пройнятою любов'ю до добра.

Так, у «Монні Ванні» немає зовнішнього символізму попередніх драм, і ми згодні із З. Венгерової, що він не потрібний у зображенні суто життєвої трагедії. Ця п'єса близька до шекспірівських драм, її сюжет подібний до сюжету новели Боккаччо. У «Мудрості і долі» та «Сокровенному храмі» Метерлінк виступає проповідником практичного ідеалізму; для нього дія вища за споглядання; у тексті лунає заклик виховувати душу в людських чеснотах. «Храм же справедливості і любові прихований у душі людини, і шляхом самозаглиблення людина пізнає цю першооснову своєї душі» і не може бути мудрою і щасливою «поза служінням навіюванням справедливості. У цьому містична основа етичного обов'язку – він не нав'язаний людині ззовні, а становить її природу» [14, с. 52].

Однією з небагатьох спільних для більшості критиків і дослідників позицією є визнання смисловим вектором творчості драматурга саме проблеми людини і використання містицизму за спосіб проникнення в її Таїну. На думку О. Анікста, «Метерлінк – містик, його вабить не потойбічне,



а земне, і насамперед людина, її духовне життя» [5, с. 248]. М. Метерлінк далекий від того, щоб ідеалізувати людину, і «при всій своїй відданості містицизму М. Метерлінк не підтримував *наївну* (виділення наше – Т. Ч.) віру в бога і відкидав церковну релігію» [5, с. 255]. У п'єсах Метерлінка представлена фрагментарно ідея християнського Бога поєднувалася з античною ідеєю долі. Згідно з містичною мораллю Метерлінка, душа часто «перетворює на внутрішнє сяяння все зло, при якому вона вимушена була бути присутньою» [64, с. 31]. Ми вважаємо можливою аналогію цієї думки М. Метерлінка з християнськими уявленнями: святі могли однією своєю присутністю приборкувати навіть розлючених звірів [31, с. 632].

Конфлікт ранніх п'єс М. Метерлінка розкривається в конфлікті Людини і Закону існування. Безликість, що межує з безжиттєвістю, – головна ознака, що об'єднує героїв п'єс раннього театру. Перед лицем смерті стерлися всі відмінності між людьми, і ми бачимо лише безсловесну масу; у таких умовах неможливе зіткнення людини з людиною. Це можна було зробити лише за допомогою надособистісної волі. Надособистісна воля – це об'єктивна, неминуча доля, що руйнує позитивних героїв через вчинки негативних.

У «статичному театрі» М. Метерлінк уперше увів мотив чекання, а розроблений цей мотив був пізніше – у театрі С. Беккета, як символізування найглибиннішої, екзистенційної основи людського буття. Містична мораль Метерлінка і полягає в тому, що він намагається проникнути в глибинне ество людської душі. Так, у драмі «Сліпі» Метерлінк показує, що людство стоїть перед вибором: або воно прийде до віри, знайде духовність – ідеал, який дасть йому життя, і воно врятується, або воно загине.

Збірка філософських етюдів «Скарб Покірливих» створена, коли М. Метерлінк уже пройшов певний етап духовного життя. Тут незаперечні авторитети для нього – Платон і александрійські неоплатоніки, Я. Беме, Е. Сведенборг і А. Шопенгауер, які обстоювали (і, як уважав М. Метерлінк, демонстрували у своїх творах) містичне збагнення сутності явищ.

Спілкування за допомогою слова для М. Метерлінка – несправжнє. Мовою справжнього спілкування він обирає мовчання.

Відзначимо, що на М. Метерлінка вплинули філософські роботи А. Бергсона, який висував головним критерієм літературної мови музичність, не визнаючи за словами жодного значення. Філософсько-естетичні твори Метерлінка і А. Бергсона поєднуються творчими рисами: вони репрезентовані аналогіями й асоціаціями (п'єси «Аглавена і Селізетта» і «Сліпі»).

Сьогодні можна сказати, що Метерлінк-філософ не просто «ішов у ногу з часом», але і в певному розумінні випередив свій час. Передбачаючи випереджаючи філософський екзистенціалізм, особливу увагу він приділяв проблемі взаємин між «я» (або «ми») та «інші», ніби передбачивши і постнекласичну «філософію Іншого», і контури діалогічної комунікативної філософії. За Метерлінком, «Я» (або «ми») завжди перебуває в суперечності з іншими, оскільки під поглядом інших ми ніколи не буваємо такими, якими ми є наодинці з самими собою. Тому людина завжди обережно ставиться до інших, а інколи і до самої себе. І лише Творець знає душу людини [37; 59; 89].

М. Бахтін пише: «Етичне й естетичне об'єктивування потребує могутньої точки опори поза собою, певної насправді реальної сили, зсередини якої я міг би бачити себе як іншого» [9; 10, с. 30]. І далі: «У категорії я моя зовнішність не може переживатися як цінність, що охоплює і завершує мене, так переживається вона лише в категорії *іншого*, і потрібно себе самого підвести під цю категорію, аби побачити себе як момент зовнішнього єдиного живописно-пластичного світу» [10, с. 33]. Він вважає, що «Формою конкретного переживання справжньої людини є кореляція образних категорій я та *іншого*; і ця форма я, в якій я переживаю себе єдиного, докорінно відрізняється від форми *іншого*, в якій я переживаю всіх без винятку інших людей. І я іншої людини абсолютно інакше переживається мною, ніж моє я, і воно підводиться під категорію *іншого* як момент його»

[10, с. 36]. М. Бахтін пише, що Христос, який спокутує гріхи людства розп'яттям на хресті, навчає нас бути нескінченно суворими до себе і з етично-естетичною добротою ставитися до іншого. «Звідси в усіх нормах Христа протиставляється я та *інший*: абсолютна жертва для себе і милість для іншого. Чим я маю бути для іншого, тим Бог є для мене. Те, що інший долає і відкидає в собі самому як погану даність, те я приймаю і милую в ньому як дорогу плоть іншого. Такі основні елементи християнства» [10, с. 52]. Не випадково один із видатних філософів сучасної Франції Ален Бадью (аналізуючи погляди Е. Левінаса) пише: «Етика є лише тому, що є нез'ясовний Бог» [8, с. 40]. Можна припустити, що ця прихована інтенція імпліцитно «подживлювала» художницьку парадигму Метерлінка.

Сучасний православний філософ Т. Горічева, розглядаючи постмодернізм у західній культурі і філософії в аспекті Православ'я, відзначає, що вже «не можна обійтися без Іншого, Таїни, Обличчя. Але поза позитивним релігійним досвідом неможливо пізнати Іншого, замість Бога відкриваються лише відчай і жах» [25, с. 4]. «Святе – це Інше. Коли освічена свідомість Нового часу спробувала вигнати святе, на його місце негайно прийшли “заступники” – Інше, Смерть, Насильство, Безумство. Святе – це щось найсильніше, але одночасно і найвразливіше. Розп'яття і Воскресіння Господа Ісуса Христа й утворюють ці дві крайні точки святості – немає сенсів вищих, сильніших і більш невловних в історії європейської культури» [25, с. 9, 10].

Для раннього М. Метерлінка було характерним тяжіння до алегорії. В одному з найважливіших теоретичних документів французького символізму його автор Жуль Юре говорить «про два “різновиди” французького символізму: один він називає апіорним символом – це “свідомий” символ, який впливає з абстракції і прагне олюднити цю абстракцію. Символ іншого, швидше, несвідомий, він народжується окрім волі поета і йде далі за думку поета. Він спостерігається в Есхіла, Шекспіра та ін.» [110, р. 124–125].

Відчутні зміни в світогляді Метерлінка сталися ще до того, як він викладе свої нові погляди у формі філософських етюдів, – в драмі «Аріана і Синя Борода». Філософський зміст – головна думка алегорії – протистоїть більш раннім п'єсам М. Метерлінка, де утверджувалася трансцендентальна природа «таємниці існування» і де пов'язані з цим світобаченням символічні поняття «страх», «сліпота» і «чекання» мали метафізичний смисл.

Для М. Метерлінка тепер детермінанта – не доля, і не християнський Бог, а сама особистість, яка несе в собі свою свободу і несвободу: між моральною і біологічною природою ставиться знак рівності. Тепер його герої готові розв'язувати життєві моральні і морально-психологічні проблеми правоти трагічного героя і правоти буденної свідомості. На думку І. Шлафа «із внутрішніх глибин він зумів витягнути незвичайно високо розвинену самосвідомість й істотно нову позицію щодо основних сил нашої долі» [98, с. 42].

«Синій Птах» був не запереченням, а в певному розумінні завершенням «Сліпих». У ньому містилася відповідь на питання, порушені і не розв'язані в тій «маленькій драмі». «Поняття сліпоти ніколи не було в Метерлінка суто екзистенційним поняттям, а тепер набуло нового значення, оскільки стало *часом сліпоти*. Тому сліпе людство в «театрі чекання» і зряче – в “Синьому Птахові” не заперечують одне одного» [97, с. 160].

Нове уявлення про життя заперечувало лише безнадійність. Метерлінк-філософ змальовує сліпе людство і показує міру його прозріння, яка залежить від його духовного зростання, що дає душевне багатство, розкриває увесь його талант. Починаючи свій театр з обробки казки братів Грімм і закінчуючи обробкою казки Шарля Перро Метерлінк, звертаючись до фольклору, стилізує його, і фольклорні мотиви починають звучати як екзистенційні.

В останніх п'єсах раннього періоду любов перестає бути лише антиподом зла, вона стає принципом дії. Людність тепер заперечує перемогу зла, вона тепер – вічне буття. Метерлінк показує важливість не несвідомого

життя в підсвідомості, а активну, усвідомлену людяність у людських відносинах – у п'єсі «Монна Ванна» (1902). «Алегорія Метерлінка має справу з абстрагованим буттям, притча С. Беккета – з абстрагованим небуттям» [97, с. 107].

П'єса «Диво святого Антонія» оповідає про диво любові, доброти і безкорисливості, звершення якої «порушує» не лише цивільні права персонажів-«спадкоємців», але і «святий закон природи», що стало б небезпечним для суспільства, – ось чому іронія наскрізна в діалогах і мізансценах, де добротність – лише форма душевної порожнечі, а кепкування обертається пронизливою щирістю і глибиною сенсу.

У «Мудрості і долі» Метерлінк пропонує звернутися всередину себе, аби осягнути долю. На думку І. Шлафа, в «Мудрості і долі», як і в «Сокровенному храмі», ми знаходимо втіху і щиру надію в тому, що наша доля залежить від нашого ставлення до життя. Можна знайти багато точок перетину в творчості Ф. Ніцше і М. Метерлінка, але все-таки антропологія Метерлінка утверджується на іншому фундаменті, ніж у Ф. Ніцше, який відвертається від натовпу. М. Метерлінк же ставиться до суспільства дуже доброзичливо. Письменник вивів життя і самосвідомість роду за їхні межі, показав зв'язок між біологічним і духовним життям, виявивши велику єдність душ у тварин, у садових і польових квітів. Антропологізм тут неначе обертається на антропоморфізм, але це має моральну основу (детально в підрозділі 4.3).

І. Шлаф звертає увагу на вислів М. Метерлінка про те, що «немає такої справедливості і такої моралі, які стояли б над нашими; ми не хочемо вузької і низької моралі, з її винагородами і покараннями, пропонованими нам позитивною релігією» [98, с. 52]. Тому, якщо покарання немає, М. Метерлінк радить робити добро для добра. У «Сокровенному храмі» («Таємниця справедливості») (1902) митець говорить, що таємниця – не поза нами, а всередині. Одна лише наука не може дати Метерлінку таких знань, і потрібно

було також відкрито для себе Р. В. Емерсона, ознайомитися з працями Дж. С. Мілля, Г. Спенсера і Т. Карлейля.

Наука ж у цей період розвитку європейської культури ставала її провідною компонентою. Поняття «дійсність» було запозичене в точних наук. Стояло завдання: людську душу, що змінилася під впливом наукового споглядання і дослідження, змусити рухатися углиб; зовнішній світ із його деспотизмом був повалений і його почали зневажати. М. Метерлінк закликає спрямувати погляд від видимого життя до невидимого, в якому виросте самосвідомість і народиться нове ставлення до сил долі.

Ремі де Гурмон у «Книзі масок» писав про М. Метерлінка, що персонажі його драм – «це окремі стани однієї людської душі, або, правильніше, окремі стани колективної душі всього людства. Це миті, хвилини, які могли б стати вічними: вони реальні саме тому, що ірреальні» [26, с. 12]. Містицизм можна замінити іншим словом: *індивідуалізм*. Кожна душа говорить з Богом на своїй мові і кожній душі Бог відкривається «у тих формах, у яких вона Його може спіткати. Свобода – ось привілей душі, що дійшла до містицизму. Тіло для неї – сусід, якому вона радить зберігати мовчання» [26, с. 13]. «Скарб Покірливих» Ремі де Гурмон оцінив так: «Ця книга любові і звільнення примушує мене з гіркотою думати про жалюгідну долю не лише сучасної людини, але, ймовірно, і людини майбутнього» [26, с. 14].

З. Венгерова відзначає, що в перших драмах Метерлінка і в поезії «виявляється містична сторона його вчення і тому вони туманніші. У пізніших же його творах переважає етичний елемент. Поет стає моралістом» [14, с. 7].

Імпонує характеристика Метерлінка як «поета внутрішніх подій» М. Мінським, який виділяє першу ознаку ідеальних образів М. Метерлінка: духовну заглибленість. Дійсно, героям Метерлінка матеріальне життя видається хаотичною нісенітницею. Другою ознакою ідеального світу Метерлінка Н. Мінський називає занурення героїв в атмосферу нескінченної

доброти, лагідності і любові. Як третю ознаку він указує спрощеність: людина відкидає все випадкове і залишається з тим, із чим вона вирушить у вічність [69, с. 9]. В іншій роботі – «Моріс Метерлінк. Біографічний нарис» (1914) – М. Мінський характеризує три головні відмінні ознаки метерлінківського методу: «по-перше, символізування, тобто розвиток основного порівняння в цілу мережу образів, що нагадують кілька середньовічних героїв мораліте. По-друге, стилізація, тобто поетичне узагальнення справжнього життя, найзагальніший його малюнок. Метерлінк у своїх драмах усю складність душевного життя зводить до двох найзагальніших відчуттів: до пристрасті кохання і до страху смерті. Третя ознака – симпліфікація, значення якої – максимальне спрощення фабули і мови» [71, с. 88].

Коли М. Метерлінк захоплювався спіритичними сеансами, то містична ідея набула для нього статусу наукового факту, про що він розповідав у книзі «Смерть». М. Метерлінк говорить про перевтілення душ, їхнє безсмертя і «перехресне спілкування» двох світів. Один із засновників і теоретик відомої групи «Набі» Моріс Дені, що підтримував товариські відносини з Метерлінком і високо поціновував його поетичний дар, не поділяв ентузіазму філософа щодо «спіритичних гіпотез». Проте він говорив про очевидний паралелізм у спрямованості їхнього мислення (жанрові композиції М. Дені часто мають подвійне значення<sup>2</sup> так само, як і «подвійний діалог» М. Метерлінка). Дені не приймав імпресіоністський символізм, як і декаданс, «він мріяв повернути віру своєму безбожному віку, запровадити цінності релігії в перебіг життя» [52, с. 180].

Деякі автори (А. Гартман [20], Р. Роланд-Гольст [80]) розглядали творчість Метерлінка в контексті містичних настроїв епохи. Так, Р. Роланд-

---

<sup>2</sup> М. Дені в 1889 р. написав «Хода на Голгофу», використовуючи євангельську символіку; у 1894 р. він створив картину «Ангельське вітання». Тут художник малює дві фігури, дані в дзеркальній подібності: біля вікна і за вікном. Віконне скло – це прозора грань між тутешнім світом і світом потойбічним. Зв'язок двох світів передає і мовчазне спілкування персонажів. Ця *типово містична* ідея спостерігається і в п'єсах М. Метерлінка.

Гольст пише, що «пануючі в житті страх і болісне відчуття залежності від невідомих сил відтворив Метерлінк у своїй першій драмі, і тисячі людей упізнали в ній зображення своєї душі і сказали: «Ось та поезія, якої ми чекали» [80, с. 52]. Однак Р. Роланд-Гольст зауважує: щоб М. Метерлінк став поетом, близьким до занепаду буржуазії, йому треба було показати «мудрість і справжнє розуміння життя. Незнання треба було вивести в знання, розум обернути в дурість, дурість – у Божественне світло. Це завдання М. Метерлінк виконав у найголовніших зі своїх подальших творів» [80]. У п'єсах «Непрошена», «Пелеас і Мелісанда» і «Там усередині» повторюються кілька постійних типів: «це не символи, а втілення відчуття, або душевного стану: сліпий або напівсліпий старий, проникливий завдяки своїй сліпоті; недосвідчена молода жінка, яка сама себе не усвідомлює; дитя, мудре своїм невіданням» [80, с. 53]. М. Метерлінк використовує символ «сліпота» для пізнання людиною свого внутрішнього світу. «Людина, звільнена від необхідності бачити зовнішній світ, споглядає всі глибини ества речей» [80]. На думку Р. Роланд-Гольста, «старі, такі, що замкнулися в собі, містики розглядали природу і суспільство як щось зосереджене в одну сукупність, в один ясний образ. Це вони називали – бачити Бога» [80]. Старий, що не пізнав самого себе і більше не вірить у пізнання, у п'єсі «Пелеас і Мелісанда» змінив мудрий вислів «Пізнай самого себе» на вислів «Не пізнавай самого себе», який має ознаки буржуазії, що не пізнала основи свого життя, тобто способу виробництва [80, с. 55].

Тут маємо справу з перетвореною формою, особливість якої, що відрізняє її від класичного відношення форми і вмісту, полягає «в об'єктивній усуненості тут змістовних визначень: форма прояву набуває самостійного “сутнісного” значення, відокремлюється, і зміст замінюється в явищі іншим відношенням, яке зливається з властивостями матеріального носія (субстрату) самої форми (наприклад, у разі символізму) і стає на місце справжнього відношення. Пряме відображення змісту у формі тут заперечується» [60, с. 316, 317]. М. Мамардашвілі вважає – і ми з цим



погоджуємося, – що «одним із перших проблисків серйозного мистецтва на межі століть, майже релігійного, без жодного вживання слова «Бог» і без будь-якої релігійної конфесії мистецтва, яке я назвав би героїчним мистецтвом, був, звичайно, символізм. ... Його основною ідеєю була одна проста думка, висловлена чітко Бодлером, потім закріплена С. Маларме, – змінити життя» [60, с. 158].

М. Метерлінк пише, що наше якнайглибше «я» є нашим несвідомим «я», яке ми не знаємо. Р. Роланд-Гольст зауважує, що «філософія Метерлінка, що ґрунтується на відчутті, стоїть, таким чином, на крайній межі цього суб'єктивного ідеалізму (від критичного учення Канта послідовники переходять до суб'єктивного ідеалізму Фіхте)». [80, с. 74]. В есе «Скарб Покірливих», Метерлінк говорить, що душа живе самотійним життям, незалежним від зовнішніх відчуттів: «душа – одна річ, тіло – інша; стара дуалістична віра знову виступає на почесне місце» [цит. за: 64, с. 74]. Це уявлення про життя, властиве квієтистам. Р. Роланд-Гольст називає «Скарб Покірливих» останньою книгою, в якій М. Метерлінк спирається на містику. Він на все дивиться крізь призму метафізики, яка «вивчає предмети один за іншим і незалежно від іншого» [80, с. 85]. І далі він цитує М. Метерлінка: «Тут душа – там зовнішній світ, говорив він раніше; тут добродетель, благородство, мудрість – там події, доля, проголошує він пізніше» [цит. за: 64, с. 85]. Але нічого не змінилося по суті. Душа і доля для Метерлінка залишаються «двома різними, застиглими речами, що йдуть паралельно одна одній» [80, с. 85]. М. Метерлінк не бачить, що події впливають на формування душі і на характер людини і, що наш характер може впливати на події: «Він не бачить, що будь-яка причина може стати наслідком, і будь-який наслідок – знову причиною» [80]. Р. Роланд-Гольст відзначає, що лише в «Житті бджіл», де Метерлінк порівнює життя людей і комах, порушуючи проблему суспільних відносин комах, «вивчення природи може ще спонукати Метерлінка шукати справжню красу і велич людського світу,

тобто нашої власної громадської організації і її ставлення до вічних законів життя» [80, с. 99–100].

Ми переконалися, що філософську основу художницької парадигми Метерлінка становить ідеалізм у його містичному варіанті. «Театр мовчання» Метерлінка став своєрідною художньою експлікацією його філософських переконань, бо неможливо висловити невимовне, «таємницю». Ціннісно-смыслову домінанту світосприйняття драматурга-філософа створює містичний антропологізм, що подеколи наближається до персоналізму. Але для проникнення в глибину світовідчуження М. Метерлінка необхідно прояснити найістотніші сенси *символізму*, представники якого в мистецтві прагнули наблизитися до «прихованої реальності», проникнути в неї, намагалися досягнути надчасову ідеальну сутність світу і знайти шлях до духовного звільнення.

За допомогою символів художник прагне розкрити невидимий смисл явищ і доповнити реальність натяками на її глибоке значення: «символи – лейтмотиви образу, символи – матеріалізація процесів, що відбуваються в несвідомо інтуїтивній сфері душі, символи – знаки наявності на землі «невідомих сил», долі – усі ці смисли були покликані створити глибокий другий план твору. Але найчастіше символ, що розуміють у найширшому значенні слова, виступав як образ, що пов'язує два світи: приватний, побутовий, одиничний і загальний, космічний, вічний» [4, с. 4].

А. Белий у праці, присвяченій символізму, виділяє три важливі моменти: 1) символ відображає дійсність; 2) символ – це видозмінений переживанням образ; 3) у художньому образі форма невіддільна від змісту; – і виводить три основи формули символізму: «символізм сучасного мистецтва не заперечує реалізм, як не заперечує він ні романтизм, ні класицизм. Він лише підкреслює, що реалізм, романтизм і класицизм – потрійний прояв єдиного принципу творчості. У цьому розумінні будь-який витвір мистецтва символічний» [12, с. 258]. За А. Белим, зміст мистецтва – це пізнання ідей (і саме «Пізнання формально-логічне дало свободу символізму»), а завдання

нового мистецтва полягає «не в гармонії форм, а в наочному з'ясуванні глибин духу» [12, с. 247]. Свідомість людини оточена не подією, а символом *іншого*. Ідеально близька символу музика: «Символ будить музику душі. Символізм – метод, що сполучає «вічне з його просторовими і тимчасовими проявами» [12, с. 246]. Персонажі Метерлінка чекають смерть зі збільшуваним страхом, у мовчанні і тиші, – і лише музика може передати стан горя, тому письменник уводить у свою драматургію «музику», як художній прийом, оскільки лише музика може передати «атмосферу душі» і підтверджує мовчання.

В'яч. Іванов відзначає, що «символіка – система символів; символізм – мистецтво, засноване на символах. Воно дозволяє усвідомити зв'язок і сенс, що існує не лише в сферах емпіричного знання, але і в сферах інших. Так, справжнє символічне мистецтво торкається галузі релігії, оскільки релігія є насамперед відчуттям зв'язку всього суцього і сенсу усілякого життя. Ось чому можна говорити про символізм і релігійну творчість, як про величини, що перебувають у певному взаємовідношенні» [41, с. 143]. Тут наведемо вказівку К.-Г. Юнга на те, що символ – це можливість якогось ширшого і вищого сенсу «за межами нашої миттєвої здатності сприйняття і натяк на такий сенс» [103, с. 225].

У театральній естетиці М. Метерлінка художній символ посідає особливе місце, оскільки символ – не лише естетичний засіб, але й спосіб створення особливого поетичного міфу, що «центрується» одвічними проблемами самопізнання і самовизначення. Французький дослідник Я. Робішез наводить вислів Метерлінка 1892 р.: «Театр помирає в руках водевілістів. Він позаду всіх мистецтв. Настав час для його відродження. Як? Через символ» [цит. за: 73, с. 88]. Не випадково згодом Метерлінка проголосили зразком у боротьбі проти натуралізму. А. Собенніков пише: «В естетиці раннього театру Метерлінка людина була маріонеткою, будучи символом, позначенням, а не втіленням пристрасті» [87, с. 89].

Метерлінк виділяв два типи дії: зовнішню і внутрішню, і кінцевою метою драми було для нього зображення другої – внутрішньої – дії (зразком майстерності тут для М. Метерлінка був Шекспір). Відповідно, драматург розрізняв і два типи діалогу: зовнішній і внутрішній. «Краса і велич прекрасних і великих трагедій полягає не у вчинках, а в словах. І не в одних словах, які супроводжують і пояснюють дію. Треба, щоб було ще щось, окрім зовнішнього необхідного діалогу. Лише ті слова, які з першого погляду видаються даремними, і складають сутність твору» [64, с. 72]. Тому в п'єсах-казках Метерлінка звучить переважно абстрактно-філософська тематика.

М. Метерлінка сприймали не лише як провісника, але й як основоположника модерністської драматургії. Ж. Аррі писав, що вперше у Франції з'явився абстрактний театр. М. Метерлінк зробив мовчання таким, що «говорить». Це є модерністський принцип і початок театру експресіоністичного. І. Шкунаєва, порівнюючи М. Метерлінка з іншими «абсурдистами», наприклад, із творцями «антитеатру» С. Беккетом і Е. Іонеско, відзначає, що саме він створив «театр абсурду» [97, с. 27]. Відмінність М. Метерлінка від них полягає в тому, що в нього абстрактність відносна. М. Метерлінка відрізняє від С. Беккета та Е. Іонеско те, що вони злі і цинічні, а для М. Метерлінка цінними є любов, мужність і самопожертва. Він людяніший. Так, Жюль Леметр уважав, що письменник зумів дуже тонко передати «відчуття потойбічного» і показати крихкість життя [114, с. 168].

П'єси М. Метерлінка, в яких герої пасивні, безвільні, приречені на загибель, відкрили епоху символістського театру у Франції. Діючі – точніше, недіючі – герої підпорядковуються Долі, яка має подобу Смерті. А. Владимірова пише, що ці п'єси змінюють саме поняття законів сцени. Увага читача і глядача цих п'єс не відвернута «шумом і люттю» [17, с. 127]. М. Метерлінк пояснює сутність побудови своїх коротких п'єс у теоретичному трактаті «Скарб Покірливих», а також у передмові до тритомного видання п'єс (1901), статтях 90-х рр.: потрібно уникати всього, що заважає виявити основний, вічний і неминучий конфлікт – зустріч

Людини і Долі. Б. Зінгерман говорить, що, за Метерлінком, людина залежна від матеріального світу і повністю підкорена ним. Слова лише заважають усвідомлювати головний конфлікт буття. Звідси ідея «театру мовчання».

Дослідники (М. Мінський, З. Венгерова, І. Шлаф, Л. Зерінг, І. Шкунаєва, М. Бердяєв), що намагалися дослідити сутність новаторства М. Метерлінка, створили велику кількість визначень його сценічних творів: «театр маріонеток», «театр смерті», «театр чекання», «театр аноніма», «театр невимовного», «статичний театр», «театр тіней», «театр атмосфери», «драми настрою», «метафізичні драми», «театр суб'єктивності», «театр душі». Жан Марі Андрійо продовжує цей ряд: «Theatre du destin, de l'inconnu, de l'invisible, de l'angoisse et de l'absurdite» – «Театр долі», «Театр Невідомого», «Театр сліпоти», «Театр страху», і «Театр абсурду» [102, с. 107]. Л. Андреев визначає п'єси М. Метерлінка як «театр мовчання» [3, с. 3]. Ж. Андрійо називає письменника «винахідником антитеатру і провісником сюрреалістичного фільму» [102, с. 5].

Сам М. Метерлінк називав свої твори (п'єси «Непрошена», «Сліпі», «Алладіна і Палломід», «Там усередині» і «Смерть Тентажиля») *драмами для маріонеток*, оскільки вважав, що людину на сцені найкраще репрезентує маріонетка, оскільки будь-який актор додасть у гру багато особистого, а герої його п'єс представляють *людину взагалі*. Ідеї М. Метерлінка для «Театру маріонеток» були підготовлені німецькими романтиками, для яких мотив ляльки-маріонетки мав фатальне звучання, оскільки людиною керує щось Невідоме, перетворюючи її на маріонетку. Але навряд чи образи, створені М. Метерлінком у ранніх п'єсах, які він сам назвав «Театром маріонеток», аналогічні (співзвучні) образу італійської ляльки Піноккіо в казці К. Коллоді «Пригоди Піноккіо, історія ляльки з лялькового театру» і російської ляльки-маріонетки Буратіно<sup>3</sup> в казці О. Толстого «Золотий ключик, або пригоди Буратіно». Поза сумнівом, кожна зі згаданих назв метерлінківської драми є

---

<sup>3</sup> Ім'я «Буратіно» перекладається з італійської як «маріонетка».

однобічною, але всі разом вони відображають усі грані його творчості раннього періоду і розкривають читачеві його драматургічні принципи. Його теорія «статичного театру» безпосередньо пов'язана з його філософськими й естетичними поглядами, викладеними в «Скарбі Покірливих». На думку М. Метерлінка, матеріальна дійсність не може допомогти людині зрозуміти істину, яка відкривається лише шляхом містичного осяяння, у тиші і в мовчанні, коли внутрішнє «я» звернене до духовного світу буття. На наш погляд, це є засадою вважати, що Метерлінк припускав принципову первинність не просто ідеалістичного, але антропологічного начала, що не виражається інакше, ніж символічно (і містично).

У своїх ранніх п'єсах Метерлінк-філософ дотримується «чистого символізму»: герої змальовані поза часом і поза простором і позбавлені психологічного розвитку, бо і місце дії, і час лише символізують внутрішній світ душі. Також ми бачимо незмінність характерів (які аж ніяк не рухаються, не розвиваються), страх, жах, безмовність, паузи і бідну мову трагедій, «повну безперестанних повторень, схожу на молитву дитяти» [69, с. 11]. Пасивне ставлення до життя змінювалося молитвою, яка є надія і «віра в диво, яка диво вже сама по собі» [24, с. 52]. М. Метерлінк використовує в п'єсах подвійний діалог, який І. Шлаф назвав «містичною магією очевидного» [98, с. 33]. Зосередженість на внутрішньому житті душі, охопленій відчуттям смерті і порожнечою зовнішнього існування, – світ, в якому душа перебуває уві сні; повторення фраз, чекання і мотив пасивного мовчання, який спричиняє смерть душі. Герої – не окремі люди, а безликі тіні, ляльки-маріонетки, які є втіленням трагедії усього людства, що «стогне перед таємничою силою Смерті; воно і ми – віч-на-віч» [23, с. 15].

«Трагізм кожного дня», відкритий «новою драмою», на відміну від античної і ренесансної трагедії, криється в усвідомленому і глибокому конфлікті між особою і об'єктивною необхідністю... Нерозв'язуваність зовнішнього конфлікту була раніше фаталістичною і трагічною; вона була рушійною силою, але «справжнім стрижнем драматургічної дії стає

внутрішній конфлікт, боротьба героя з самим собою в умовах ворожої дійсності» [32, с. 5].

Якщо персонажі ранніх досліджуваних п'єс чекають, що з ними зробить доля, то в есе «Мудрість і доля», як відзначає Л. Зерінг, М. Метерлінк заявляє: людина сама цілком може керувати своєю долею, «бо щастя і нещастя криються тільки в нас самих». Про це ж Метерлінк-філософ говорить у «Сокровенному храмі»: душа панує над розумом і існує містичний розум. За М. Метерлінком, «у нас є “я” глибше і невичерпне, ніж “я” пристрастей і чистого розуму» [38, с. 15, 20]. Л. Зерінг також указує, що в Метерлінка погляд на людину «містично-метафізичний», відмінність між людьми – лише у ставленні до безконечного. Це ще одне біографічне підтвердження того, що філософсько-антропологічний вектор – не лише органічна константа всієї творчості М. Метерлінка, але саме він є тим чинником, завдяки якому визначається і тримається цілісна єдність творчості драматурга-філософа. Незважаючи на істотну естетичну відмінність творів різних періодів, творча спадщина М. Метерлінка – це цілісна система втілення оригінального світобачення – єдиної художницької парадигми, провідним елементом якої правомірно визнати її третій елемент (функціональна і змістовна єдність смисложиттєвих інтуїцій, переконань/сумнівів, принципів), що уможливорює пояснення і домінантних – «наскрізних» – цілей/тем/мотивів/сюжетів його творів.

Про мету драматичного твору М. Метерлінк розповідає в одній із глав «Подвійного саду»: ослаблення зовнішньої дії дозволяє глибше проникати в душевне життя людини і відкривати простір етичним проблемам більше, ніж раніше. Для цього обираються нові форми: без крику, крові і сліз. Драма дедалі глибше проникає в людську свідомість: «У цій свідомості немає вже ні честі помсти, спраглої крові, ні забобонів, що вимагають сліз. Як сонце осяває свідомість мудреця, так воно осяє коли-небудь свідомість усіх людей, – у ньому видно лише один обов'язок, який полягає в тому, щоб робити

якомога менше зла і любити ближнього як самого себе; від цього обов'язку не народжуються драми» [38, с. 217].

А. Гідоні в статті «М. Метерлінк і його драми» називає «драми для лялькового театру» М. Метерлінка «міракліями», або сучасним терміном «феєрією», і відзначає, що для Метерлінка «вище за таємницю життя – таємниця смерті», де немає ні крові, ні зовнішньої боротьби пристрастей і характерів, а головним героєм є Таїна Долі [24, с. 47]. У цій самій праці дослідник пише, що М. Метерлінк не міг довго залишатися на цих негативних, хоча і глибоких, істинах. Герої його трагедій другого періоду – не слабкі люди перед сліпими силами Долі, а сильні і мудрі, здатні боротися з Долею. А. Гідоні вважає це пояснення письменника не вичерпною відповіддю, але, принаймні, можна прийняти таку як «ключ до розгадки тієї еволюції, яку довелося пережити його обдаруванню» [24, с. 48]. У наступних п'єсах через непередставленість боротьби з'являється Жертва, хтось *третій*, що стає причиною суперечки двох. Невиражений драматичний зміст, ремарки, внутрішній діалог, «у світлі дня слова втратили свою містичну недомовленість, а душі мовчать, коли розум міркує» [24, с. 54]. Таким чином формується філософський діалог, який інколи поживляється перетворенням. Одним із таких перетворень критик називає перетворення коштовних каменів у творі «Аріана і Синя Борода».

Перетворення головної героїні і диво – як *перетворення, преображення* – ми спостерігаємо в п'єсах «Сестра Беатріса» і «Марія Магдалина». Феєрією А. Гідоні називає п'єсу «Жуазель», де є безліч перетворень: поет оживив занедбаний сад, повелів розцвісти новим квітам і заспівати небаченим птахам, зістарив і омолодив Лянсеора, Мерліну дав лице коханого Жуазелі, а вбивство Мерліна зупинив повітряною рукою Арієля. Гідоні відзначає, що в п'єсах «Монна Ванна» і «Диво святого Антонія» ми знаходимо віру в диво: одне в першій п'єсі і два в іншій, і спостерігаємо ці видовища.

І. Шлаф, безумовно, має рацію, наголошуючи, що М. Метерлінк, завдяки витонченому духу модерну і тонким засобам вираження, зумів



створити «чисту драму несвідомого». Форма залишається індивідуальною, але для нової драми вона дала багато цінних елементів. М. Метерлінк додав до творів старої містики щось своє, особливе: він у драматично-трагічній формі показав роботу невідомих, таємничих сил, прихованих під порогом свідомості, – але сил людських. Це «могло б примирити нас з естетичними й іншими різкостями його драм» [98, с. 27–28].

Б. Зінгерман у книзі «Нариси історії драми ХХ століття» пише, що Метерлінк створив театр непорушності і театр паузи, де насичене життя протікає поза дією і де «мовчання важить не менше, ніж слово». Персонажі складають «групу осіб», «поглинутих загальним настроєм тривоги і страху перед життям» [39, с. 16].

Справді, «нова драма» М. Метерлінка приголомшує незвичністю зовнішньої форми. Оригінальність його прийомів – не зовнішнє декадентство, тому що новизна форми органічно зливається з новизною змісту. З. Венгерова стверджує, що Метерлінк-філософ протиставив «євангеліє тиші» галасливому пафосу попередньої драми. Центром його драм стає «типова людська душа» та її внутрішні переживання; душа відображає те, що в неї вкладено вічного [14, с. 13].

Двоїсту природу слова в «новій драмі» утворює явище «підтексту», або «діалогу другого розряду», яке В. Немирович-Данченко назвав «підводною течією», через яку ми отримуємо доступ до духовного життя, що протікає поза словом і всупереч йому: ми бачимо, що нерухомі герої завмирають в очікуванні дива, яке може статися наперекір біди і долі. Підтекст примикає до внутрішньої дії: що філософічніший і глибший зміст драми, то сильніша роль підтексту. Деякі критики наполягають, що найповніше теорія підтексту була сформульована саме в естетиці і філософії М. Метерлінка [32, с. 8]. У словах героїв криються не невимовні думки і відчуття, а певна таємнича дія, що відбувається в мовчанні. Між мовленням і мовчанням іде безперервна боротьба, оскільки безперервна бесіда душі з Долею не вимагає слів. Процеси, що відбуваються по той бік реальності, Метерлінк передає через

символи сліпоти (п'єса «Сліпі»), німоти – мовчання, безумної свідомості. «Надтекст виводить читача і глядача за межі тексту, діалогу і навіть конкретного сюжету, включаючи цей сюжет в історичний, культурний досвід людства, передбачає ширше осмислення життя, є способом виходу з приватного життя у вічність» [32, с. 9]. Таким чином, Метерлінк поєднав дві художні системи «нової драми»,<sup>4</sup> оскільки, саме він, з одного боку, визначив екзистенціальний конфлікт епохи – трагізм повсякденності (як передвісник постантропологічності), а з іншого, – побачив інший, високий вияв людського буття – урочистий і безмежний діалог людської істоти з власною Долею («Скарб Покірливих»), як осереддя антропологізму як такого.

### **2.3. Творчість М. Метерлінка в рецепціях російського символізму і філософії Срібного століття**

Наприкінці XIX ст. публіка, втомлена зображуваними в літературі і живописі «побутовими сценами», які не мали філософського підґрунтя, із захватом чекала і приймала все те, що орієнтувало її увагу й інтерес не на «побут», а на духовні проблеми, не на миттєву реальність, а на Вічність. Це посутньо вплинуло на розвиток на межі XIX–XX ст. «нової драми» – явища, протилежного ренесансній театральній системі [3, 5, 6, 15; 39, 42; 88; 93]. Разом із Метерлінком, драматургами «нової драми» прийнято називати Р. Гауптмана, Р. Ібсена, А. Стріндберга, А. Чехова.

Художницька парадигма Метерлінка вже сформувалася на той час, коли в Росії лише зароджувалася «нова література» Срібного століття, тому дослідники, письменники, поети і режисери тодішньої Росії виявили величезну цікавість до його творчості. Росія на межі століть відчула «духовну кризу» і так само, як і на Заході, вийшла на пошуки «нового

---

<sup>4</sup> О. Журчева виділяє два жанрово-стилістичні напрями, що поєднуються в «новій драмі»: реалістично-символічна драма (А. Чехов, Г. Ібсен, А. Стріндберг) і фантастично-символічна (або умовно-символічна) драма (О. Блок, Л. Андреев, М. Метерлінк), і ці два напрями необхідно виділяти не лише через посутні відмінності поетики, але й тому що в історії вони утворюють дві основні тенденції розвитку драматургії XX ст. [32, с. 4].

мистецтва». Твори Метерлінка стали своєрідним фундаментом для становлення того світогляду представників Срібного століття, на якому вони спорудили свою будівлю символізму [70; 74; 76, 78].

Поява перекладів Метерлінка в російських періодичних виданнях («Северный вестник», «Артист», «Новый путь», «Мир искусства») активізувала культурну свідомість Росії. Метерлінк став відомим російській публіці 90-х рр. XIX ст. завдяки пильній увазі до його творчості таких літературних критиків, письменників і філософів, як М. Бердяєв, А. Бєлий, О. Блок, А. Чехов, Л. Андрєєв, Д. Мережковський, В. Брюсов, М. Волошин, Ю. Айхенвальд, Н. Михайловський, М. Горький, Л. Толстой, В'яч. Іванов, К. Бальмонт, О. Купрін, І. Сєвєрянін, В. Розанов, режисерів К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, В. Мейєрхольда, Е. Вахтангова, а також таких учених негуманітарного профілю, наприклад, як відомий мікробіолог І. Мечников, який із 1887 р. жив у Парижі.

Драматургія Метерлінка справила враження і викликала інтерес теоретиків символізму і творців символістського театру, а також вплинула і на російську драматургію того часу. Так, А.П. Чехов, прочитавши п'єси «Непрошена», «Сліпі» і «Аглавена і Селізетта», в одному з листів зізнався А. Суворіну: «Усе це дивні, дивні штуки, але враження величезне, і якби у мене був театр, то я неодмінно б поставив «Les Aveugles» [71, с. 107]. Порівняльно-критичний аналіз творчості двох драматургів – творців «нової драми» – здійснювали багато дослідників [32, 56; 57; 58; 77, 78, 85, 87 та ін.], що відзначали як схожість (мотив «мовчання», в якому відкривається істина; принцип «другого діалогу»; тему смерті; і, хоча містичних настроїв у Чехова немає, чекання в його п'єсах сповне внутрішньої тривоги і невідворотності, що частково споріднює його творчість із метерлінківською), так і відмінності їхніх художніх систем. А. Бєлий уважав, що Метерлінк – це «необхідний фон, на якому утверджується глибина і неоднозначність творчої особистості Чехова» [71, с. 18]. Спільним для творчості А. Чехова і М. Метерлінка

Ю. Лисякова визначає безсилля людей перед життям, яке Метерлінк назвав «трагізмом повсякденного життя» [56, с. 64], і з цим складно не погодитися.

Обидва драматурги змальовували життя, але в кожного з них було своє бачення, що відповідає його творчій індивідуальності. І. Шкунаєва відзначає, що А. Чехов описує соціальний вияв життя, а М. Метерлінк – метафізичний, екзистенційний. Відмінність їхньої творчості полягала також у різних художніх принципах. Метерлінк уважав, що для того, щоб змалювати життя в усій його повноті, треба додати до нього якусь таємницю. М. Метерлінк репрезентує життя як «трагедію повсякденності». А. Чехов же описує буденне життя, де люди «увесь час обідають». Мета у драматургів одна, а прийоми – різні. На думку О. Блока, їх єднає те, що А. Чехов відняв у російської драми те саме, що Метерлінк – в європейської, «а саме – драматичні ситуації і зовнішню дію, що стали трафаретними» [71, с. 17].

І хоча «символізм залишався основою його (Метерлінка – Т. Ч.) творчості як у час переважання песимістичного містицизму, так і тоді, коли його змінив дух героїчного оптимізму» [5, с. 239], російські символисти ставилися до М. Метерлінка як до провісника театру майбутнього, але не його втілення. Вони вважали драматургію Метерлінка етапом вже пройденого естетичного і духовного шляху, пов'язаного з неминучим прагненням до подолання досягнутого. Проникливо відчув напруженість і суперечність якнайтоншої душевної організації М. Метерлінка М. Волошин: незважаючи на те, що Метерлінк розповідає нам про різні символи захисту людини, співає гімн кулаку, метаю, шпазі, пороху, він залишається найслабшою і незахищеною істотою. Не випадково М. Волошин назвав М. Метерлінка «подорожнім по Всесвітах» [19, с. 3].

У статті «Демони руйнування й закони» («Демоны разрушения и законы», 1908) М. Волошин пише, що М. Метерлінк порушує *тривожні питання*. Російський письменник відзначає, що питання треба порушувати тоді, коли в несвідомому вже дозріла відповідь на нього. У самому питанні вже криється його розв'язання. «У питаннях Метерлінка вже цілий світогляд,

ще сумний і блукаючий, але вже усталений в основі своїй. Він стоїть перед новими богами – демонами, він іменує їх богами та все ж не сміє і не хоче визнати їхню справжню божественність, прийняти те, що людство з тієї самої історичної грані далі поведе свій шлях перед образом божеств, яким воно дало життя, а вони тепер судять його» [71, с. 165].

Ю. Айхенвальд у статті «Моріс Метерлінк» називає прекрасний сон, що наснився дітям у «Синьому Птахові» напередодні Святвечора, «віщим сном», значення якого можна зрозуміти у зв'язку із загальною поезією і філософією Метерлінка [71, с. 179]. Ю. Айхенвальд пише, що М. Метерлінк не зловживає містицизмом, вважаючи, що «лише тим дозволене незнання, які багато знають»: «якщо б Метерлінк не був поетом, він міг би бути ученим; якби в ньому помер містик, ще залишився б талановитий дослідник природи. Йому однаково підвладні і аналіз, і синтез. Душа світла, якій він у різних формах воздає запашні фіміями своїх поетичних слів, вивищила його, свого богомольця, і променисто пронизала всю його духовну істоту. Він виразно розрізняє знання від незнання і великому Невідомому спокійно протиставляє свою свідомість» [71, с. 180–181]. Ю. Айхенвальд уважає, що головне для Метерлінка – душа, що несе в світ добро, – ось чому, на думку критика, Метерлінк відрікся від теми долі і смерті, де в його ранніх п'єсах були «не люди, а тіні людей», і «вдягнув своє нове світобачення в променисті покриви доброти, благовоління і лагідності. Від кожного милостивого слова або вчинку, від добрих думок, що живуть серед нас, спалахує в нього ореол над головою святого Антонія: це сяяння ніколи не згасає і над філософією і поезією самого Метерлінка» [71, с. 182–183]. Ю. Айхенвальд наполягає, що в Метерлінка «є велика, звільняюча, *релігійна* (виділення наше – Т. Ч.) ідея: він сповідає, що душа ні в чому не винна. Свята святих, сокровенний вітвар людського храму, вона так глибоко захована в нас, що її не досягають наші пороки і злочини» [71, с. 184]. Навряд чи характеристика того, що Метерлінк «сповідує» як «ідею», сповна відповідає основному пафосу його творів. *Звільняючою* і, насправді, *великою*, на наш погляд, була спільна світоглядна

установка, релігійно-містична інтенція антропологізму, яка направляла творчість М. Метерлінка, – навіть коли в його п'єсах «господарювала» Смерть.

Л. Андрєєв називає «сильною річчю» п'єсу М. Метерлінка «Смерть Тентажиля», де почуття страху відтворене дуже правдиво [71, с. 188]. К. Бальмонт бачив секрет таємниці самоти і смерті в творчості М. Метерлінка в сліпоті людей – набутій і природженій, – людей, що живуть на острові смерті, на який їх викинуло бурхливе море життя, а їхній корабель розбився об рифи і потонув [71, с. 137]. Глибока думка прагне до вічного, і «в цьому розумінні Метерлінк створив абсолютно особливий, свій театр, він силою відвернення настроїв і образів, силою систематичного видалення зі своєї творчості реалістичних і національних ознак, зумів створити ефірно-прозорий і стрункий Театр Душ» [71, с. 135].

Д. Мережковський уважав, що ключ до символів Метерлінка – «віра в Зірку, відчуття долі не зовнішньої, а внутрішньої, відчуття грізне і в той же час вабляче, подібне до блілого зоряного сутінку» і все це «складає невід'ємне поетичне відкриття бельгійського містика» [71, с. 66]. Він бачить заслугу Метерлінка в тому, що він зумів на сцені відобразити трагічні ефекти грандіозних фатумних настроїв, до яких удавалися грецькі поети.

Напевне, найточніше відчув духовну природу художньої творчості М. Метерлінка М. Бердяєв: «Усе, що є в людській душі м'якого, ніжного і красивого, знайшло собі віддзеркалення в Метерлінка; все, що в ній є злого, грубого і жорстокого, – незрозуміло і чужо йому. У ньому немає тієї потужності і того протесту, який ми знаходимо у Ф. Ніцше або Г. Ібсена, у ньому дуже мало прометеївського. Це пасивний християнин наших днів, у ньому більше доброти і жалості до людського співчуття, ніж у будь-кого із сучасних письменників» [71, с. 120]. За М. Бердяєвим, філософський ідеалізм знаходить вихід, «руйнуючи наївний реалізм у теорії пізнання, він веде нас до визнання духовної природи людини і світу і до відновлення прав людського розуму, який довго був у полоні чуттєвості розуму. Таким чином,

гносеологічно долається одне з основних джерел песимізму – агностицизм – хвороба дев'ятнадцятого століття» [71, с. 121]. М. Бердяєв вважає, що М. Метерлінк і люди його духовного складу – агностики – не можуть здолати позитивізм, і вони шукають вихід у містицизмі. А містицизм, на думку М. Бердяєва, «завжди буває симптомом потреби в новому світобаченні» [71, с. 122].

М. Бердяєв так формулює філософську сутність трагізму: «Трагічна краса страждених і завжди невдоволених – то є єдиний гідний людини шлях до блаженства праведних» [71, с. 122]. М. Бердяєв бачить величезну не лише літературну, але й загальнокультурну заслугу Метерлінка в тому, «що він вносить в опошлену міщанством буденну свідомість людей дух трагічної краси, незвичайної м'якості і людяності і таким чином ушляхетнює людину, духовно аристократизує її і вказує на якесь вище призначення» [71, с. 122]. На наш погляд, таку сутнісну оцінку творчості Метерлінка М. Бердяєвим можна визнати не лише коректною для того часу, але й актуальною зараз, оскільки «ощоденювання» проблем реальності, вихолощення з побуту духовного складника, зведення трагедії смерті і позбавлення даху над головою тисяч людей (наприклад, унаслідок природних катаклізмів, техногенних катастроф або озброєних конфліктів) до «статистики», до підрахунку «економічного збитку» стало звичним, майже буденним сприйняттям дійсності.

М. Бердяєв вважає відродження драми в європейській літературі багатозначним симптомом. Відомо, що основоположником «нової драми» є Генріх Ібсен, але Бердяєв відзначає, що «за силою таланту, за незвичайною оригінальністю, за впливом на всю сучасну літературу поряд із Г. Ібсеном можна поставити лише славетного бельгійського драматурга Моріса Метерлінка. Це найчистіший представник трагедії не лише в сучасній літературі, але, можливо, і в літературі всіх часів» [71, с. 115]. М. Бердяєв вважає, якщо в Есхіла і Софокла трагедія була результатом зіткнення людини з долею, у В. Шекспіра – результатом зіткнення людських пристрастей з

етичним законом, в Г. Ібсена ми знаходимо не стільки трагедію, скільки драму. Вічний трагізм людського життя він змальовує не в чистому вигляді, а в складній емпіричній дійсності. Метерлінк «робить величезний крок вперед в історії трагедії, він заглиблює її. Він розуміє саме внутрішнє єство людського життя як трагедію» [71, с. 115]. Улюбленою темою М. Метерлінка М. Бердяєв називає тему смерті і пише, що свої ранні п'єси (1889–1896) митець присвятив зображенню безвихідного трагізму життя. Є. Анічков розвиває думку М. Бердяєва про відродження трагізму в сучасній драмі: «Те загальне, однакове, що зближує Г. Ібсена і М. Метерлінка, Г. Гауптмана і А. Чехова, це є безперечний і трагічний настрій, це є сміливе відтворення жаху життя в усій його страшній оголеності,.. що наводить на роздуми про сенс життя... заради захвату наших вищих запитів і захоплень» [6, с. 127].

Як бачимо, у Росії визначилася лінія філософсько-етичного й естетичного трактування творчості Метерлінка як феномена, що не лише не протистоїть класичній традиції у фундаментальних питаннях людського буття, але, навпаки, що розширює можливості мистецтва шляхом звернення його до душі людини і таємниць духовного життя.

«Молодші символісти» – А. Бєлий, В'яч. Іванов, О. Блок, що запропонували теорію «театру майбутнього», – драму вважали найважливішою формою художньої свідомості, яка втілюється і стикається з життям. Вони не сприймали «маленькі драми» Метерлінка як зразок символістського театру. Так, О. Блок писав: «Метерлінк украв у західній драми героя, перетворив людський голос на хрипкий шепіт, зробив людей ляльками, позбавив їх вільних рухів, світла, волі» [71, с. 144]. А на думку А. Белого, якщо драма змальовує долю, то вона поневолила людину, оскільки фатумні сили паралізують життя, яке є однією з категорій творчості, проте здатність творити – це вже перемога над долею [71, с. 128, 129].

В'яч. Іванов, створюючи синтетичний театр-дійство, який, за його задумом, мав зруйнувати рампу і принести свободу життєвої енергії, не бачив цієї можливості в «західно-європейській новій драмі», зокрема, в



драмах М. Метерлінка. До майбутнього синтетичного театру, в якому музика повинна буде «прийняти в себе драму словесну» [71, с. 20], Іванов відніс лише п'єсу «Пелеас і Мелісанда». Ця драма знайшла своє музичне вираження в однойменній опері К. Дебюссі.

В'яч. Іванов уважав, що Метерлінк уміє «повідомити своєму творові певну ідею – поетичну і загальнозрозумілу» [71, с. 55]. Про збірку «Дванадцять пісень» він пише, що цей твір пройнятий релігійно-містичним настроєм, а в драмах Метерлінка наявна відома об'єднувальна ідея, і вони справляють цілісне і ясне враження за рахунок того, що автор використовує в них естетику символізму, досягаючи «мети, всім доступної», при цьому не втрачаючи зв'язку у змісті і в розвитку внутрішньої нервової дії п'єси. Тому, вважає В'яч. Іванов, російському читачеві легше зрозуміти цей задум, ніж західноєвропейському. В. Іванов уважав, що драми Метерлінка написані як діалоги на тему однієї з незліченних глав роману Ф. Достоєвського [71, с. 67]. Серед всієї символічної літератури, що викликає інтерес, літературний і психологічний, І. Іванов визначає *лише* п'єси Метерлінка, у яких немає зовнішньої дії, а все відбувається всередині людини.

Але не лише В'яч. Іванов порівнював М. Метерлінка з Ф. Достоєвським. Паралель між творчістю М. Метерлінка (особливо його драмами і філософськими есе) і творчістю Ф. Достоєвського провів також С. Розанов: у лекції «Поети Бельгії» він назвав М. Метерлінка «тайновидцем», якому відкриваються інші світи [цит. за: 61, с. 17], вважаючи, що саме ця риса М. Метерлінка ріднить його з Ф. Достоєвським, який уважав шлях людини спробою прорватися до інших світів. Відомішому однофамільцеві С.С. Розанова, Василю Васильовичу Розанову у процесі читання «Скарбу Покірливих» здалося, що час перемістився, і він вступив у нову частину світової доби. Метерлінка він назвав новою душею на цьому світі, і тому цей митець зміг відкрити нам стільки нового, але читати його, попереджає В. Розанов, треба повільно; і якщо читач стоїть на березі моря, «від нього залежить, чи побачити в ньому лише “мокре і велике”, “холодне і

просторе”, або знайти в ньому перлини і дивні створіння, знайти поезію та “історію мореплавання”. І М. Метерлінк буде мудрий лише з мудрим, а безглуздому він ні в чому не допоможе», – говорить В. Розанов. [71, с. 156]. – До цього висліву важко щось додати по суті; виходячи ж із власного досвіду, зауважимо, що читання творів М. Метерлінка є одночасно і непередаваним задоволенням, й інтелектуальним напруженням, і зосередженою працею душі.

## **Висновки до розділу 2**

Світовідчуття епохи, в якій складався метерлінківський образ світу, само по собі було драматичним (і не випадково Х. Ортега-і-Гассет згодом скаже, що «буття, по суті, є драма»).

Філософською основою художницької парадигми М. Метерлінка можна вважати ідеалізм у його містичному варіанті. Внутрішньою підосновою метерлінківського «відчуття містичного» було те релігійне благоговіння в душі художника, яке він несвідомо камуфлював, усіляко приховував, в якому не міг зізнаватися. Тому побачити цей «атрибут» метерлінківських творів можна лише в контексті і підтексті кожного з них, і відчутти цю незриму нитку в клубку метерлінківських символів і мотивів здатний лише той, чия душа пізнала досвід подібного благоговіння, – досвід, не пов’язаний з «аналітичними і систематизаторськими здібностями».

Метерлінк – перший із драматургів свого часу, який утвердив принципи статичного театру. Із нього починався театр абсурду: його діалоги з одним персонажем, що мовчить, запозичив Іонеско, чекання як символ глибинної сутності людського буття – С. Беккет (про це писав французький дослідник Р. Бодар), а його проблему «ситуації людини в світі» розвинув Андре Мальро, який доопрацював її до проблеми людської долі – максимального звільнення Людини від особистих рис, рис несхожості, і досягнення загальної тотожності. М. Метерлінк видалив зі сцени живу істоту і перетворив своїх героїв на маріонеток. У всіх творах, написаних раніше

«Синього Птаха» (1908), драматург намагається довести, що лише «мова мовчання» малює правильну картину навколишнього світу, і справжня сутність людей пізнається лише містично – в їхній бездіяльності і безмовності.

Незвичайна художня форма і значний етичний зміст дозволили Морісу Метерлінку наприкінці XIX ст. завоювати славу найбільшого представника символізму в драмі. Як і інші символісти, М. Метерлінк шукав шлях духовного звільнення. Тут згадаємо зауваження В'яч. Іванова, який говорить про символізм і релігійну творчість, як про величини, що перебувають у певному взаємовідношенні. На наш погляд, це цілком доречно застосувати до творчості Метерлінка, створення яким символічно-містичної реальності на сцені подібне до спроб проникнення в таємницю Творіння, Таїну Задуму: за допомогою символів він намагався досягнути «приховану реальність» і показати ідеальну – істинну – сутність світу.

Кінцевою метою драми Метерлінка-символіста була не зовнішня, а внутрішня дія, яка включає: а) концепцію подвійного діалогу, б) мовчання, як мотив і як художній прийом, в) сприйняття життя як містерії, г) виявлення дивного в повсякденному. Для створення гармонії у світі і в душі людини, щоб прорватися у вічність, треба було розв'язати питання, яке Метерлінк назвав «трагізмом повсякденного життя», коли людина, будучи іграшкою в руках долі, прагне знайти своє місце в межах Часу і Вічності. «Трагізм кожного дня», відкритий «новою драмою», на відміну від античної і ренесансної трагедії, криється в усвідомленому і глибокому конфлікті між особою і об'єктивною необхідністю... Нерозв'язуваність зовнішнього конфлікту була раніше фаталістичною і трагічною.

Перші драми Метерлінка, де на місце Бога було поставлене Невідоме, тобто Смерть, здавалися досить вдалою сферою містичної матеріалізації. М. Метерлінк у своїх драмах усю складність духовного життя зводить до двох найзагальніших відчуттів: до пристрасті любові і до страху смерті, таким чином, Метерлінк «випередив» З. Фрейда, ще раз продемонструвавши

дивну здатність художнього генія випереджати свій час, передбачаючи філософські думки епохи. Те, що в М. Метерлінка можна знайти основну проблематику філософської рефлексії ХХ – початку ХХІ ст. (характерну для екзистенціалізму, постнекласичної «філософії Іншого» і діалогічної комунікативної парадигми в цілому), також підтверджує це. Більше того, можна інтерпретувати духовні пошуки драматурга як спроби поставити певний духовно-інтелектуальний блок прийдешньому «постмодерністському пеклу». Ми маємо на увазі те, що його героям, позбавленим «позитивного релігійного досвіду», справді спочатку «відкриваються лише відчай і жах»: пізнання Іншого вимагає «заступників» Святого (Бога) (Т. Горічева). М. Метерлінк, по суті, пропонує кілька саме таких символічних заступників Бога, оскільки впродовж усієї його творчої біографії в станах його життєвого світу можна знайти консонанси зі щирою (і, найчастіше, ним самим не усвідомлюваною) релігійністю.

Уважаємо, що для періодизації його творчого шляху можна застосувати дещо інший, порівняно з тими, що є (хронологічний, тематичний, естетико-стилістичний), «синтетичний» критерій, що умовно може називатися духовно-аксіологічним. Тоді початок і завершення кожного періоду, незалежно від явного переважання в ньому того чи того жанру (стилю) і сюжетів, можна буде пов'язати зі зміною змісту містично-релігійної компоненти світогляду художника, що парадоксальним чином завжди відігравала головну роль у його художницькій парадигмі. Тоді в кожному періоді виділяється певна «наскрізна образність», що символізує відповідний внутрішній стан самого Метерлінка: Бог – Смерть (до 1896, домінує мотив пасивного мовчання), Бог – Діяльнісне Мовчання (1896 – 1898), Бог – Мудрість і Бог – Любов (1898 – 1913), Бог – Людина (після 1913). У подальшому аналізі ми спробуємо або знайти аргументи, що підтверджують це припущення, або будемо вимушені відмовитися від «можливості спроб» використання духовно-аксіологічного критерію.

Безсумнівним є те, що головним вектором у творчості М. Метерлінка був філософсько-антропологічний напрям, і що творчість М. Метерлінка суттєво вплинула практично на всіх діячів культури, включаючи філософів, в Росії порубіжжя XIX–XX ст. Це був період появи «нової літератури», народження «нового театру» і прагнення, з одного боку, популяризувати, а з іншого, – по-своєму осмислити й інтерпретувати творчість бельгійського символіста. Усе це створило феномен «російського Метерлінка» й окреслило цілу епоху в російській культурі, відому як Срібне століття. Можна припустити (якби історія «знала умовний спосіб»), що без Метерлінка і рецесії його драматургії і філософії в російській культурній свідомості на межі XIX – XX ст. Срібного століття могло б і не статися! Драматургія російських символістів відрізнялася від метерлінківського розуміння «справжньої драми», російській драмі властивий і ліризм, і релігійно-філософська проблематика, але немає в ній містичного бачення життя, як у М. Метерлінка.

Не без впливу філософських ідей М. Метерлінка формувався світогляд українського письменника Володимира Винниченка, праці якого присвячені роздумам про духовний світ людини, про пошуки сенсу життя і смерті.

Дотепер християнські символи і мотиви у творчості М. Метерлінка-атеїста, як він сам себе називав, фаталіста, містика-ідеаліста не були досліджені. Не буде перебільшенням визнати, що проблема християнських ідей і християнської етики в художній і філософсько-змістовній структурі метерлінківської творчості становить серйозний інтерес, як з погляду творчості Метерлінка-літератора, його філософсько-духовних пошуків, так і з позиції соціокультурного процесу в цілому. Цій проблемі присвячені наступні розділи нашої роботи.

## Список наукової літератури, використаної в розділі 2

1. Андреев Л. Г. О двух знаменитых бельгийцах // Верхарн Э. Стихотворения. Зори — Метерлинк М. Пьесы. Москва: Художественная литература, 1972. С. 5 — 28.
2. Андреев Л. Г. Сто лет Бельгийской литературы. Москва: Издательство МГУ, 1967. 463 с.
3. Андреев Л. Г. «Театр молчания» Мориса Метерлинка // *Вестник Московского университета. Серия 10. Филология*. 1966. № 5. С. 3 — 15.
4. Андреева С. А. О типологических соответствиях в драматургической поэтике А. П. Чехова и М. Метерлинка [Электронный ресурс] // *Вестник КрасГу*. URL: <http://library/krasu.ru/ft/ft/articles/0089707.pdf> (дата обращения: 12.04.2014).
5. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. Москва: Наука, 1988. 311 с.
6. Аничков Е. Возрождение трагизма в современной драме: Ибсен, Метерлинк, Гауптман // *Предтечи и современники. Часть I. На западе*. Санкт-Петербург: Освобождение, 1910. Т. 1. С. 89 — 127.
7. Арто А. Театр и его двойник. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. 440 с.
8. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма. Москва: Моск. филос. фонд; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. 92 с.
9. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. 502 с.
10. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва; Искусство, 1979. 423 с.
11. Бежнар Г. П. Екзистенційні мотиви в творчій спадщині В. Вінниченка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: спец. 09.00.05 «Історія філософії». Київ, 2004. 19 с.
12. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 с.

13. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX — начало XX в. Москва: Наука, 1987. 319 с.
14. Венгерова З. Метерлинк как художник и мыслитель // Литературные характеристики. Кн. II. Санкт-Петербург: Книгоизд-во и ТипоЛит. А. Э. Винеке, 1905. С. 1 — 53.
15. Владимиров С. В. Действие в драме. Ленинград: Искусство, 1972. 159 с.
16. Владимирова А. И. Проблема художественного познания во французской литературе на рубеже веков (1890 — 1914). Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1976. 96 с.
17. Владимирова А. И. Франция на рубеже XIX — XX веков: литература, живопись, музыка, театр. Санкт-Петербург: Изд-во СПб. ун-та, 2004. 150 с.
18. Владимирова А. И. Французская поэзия в вокальном творчестве Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. Ленинград: Наука, 1983. С. 173 — 193.
19. Волошин М. А. Путник по Вселенным. Москва: Сов. Россия, 1990. 384 с.
20. Гартман А. Морис Метерлинк // Литературные портреты. Санкт-Петербург: Книгоизд-во и типо-лит. А. Э. Венеке, 1903. 57 с.
21. Гарин И. И. Что такое этика, культура, религия? Москва: ТЕРРА — Книжный клуб, 2002. 848 с.
22. Гвоздев А. Западно-европейский театр на рубеже XIX — XX ст.: очерки. Ленинград-Москва: Искусство, 1939. 376 с.
23. Гейне А. (Anselma Heine) Морис Метерлинк. (Maurice Maeterlinck). Биография-характеристика. Санкт-Петербург: Изд-во Акц. Общ. Типогр. Дела, 1912. 59 с.
24. Гидони Ал. М. Метерлинк и его драмы // Ежегодник императорских театров. Санкт-Петербург, 1909. Вып. 2. С. 43 — 57.

25. Горичева Т. М. Православие и постмодернизм. Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1991. 64 с.
26. Гурмон Р. де. Морис Метерлинк // Книга масок: Панорама Франции конца XIX — начала XX в. Томск: Водолей, 1996. 224 с.
27. Гусейнов А. А., Апресян Р. Г. Этика. Москва: Гардарики, 2004. 470 с.
28. Давыдов Ю. И. Бегство от свободы. Философское мифотворчество и литературный авангард. Москва: Художественная литература, 1978. 365 с.
29. Давыдов Ю. И. Этика любви и метафизика своеволия: Проблемы нравственной философии. Москва: Молодая Гвардия, 1982. 287 с.
30. Долгополов Л. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX начала XX в. Ленинград: Совесткий писатель. 1977. 366 с.
31. Житие святых. Изложение по руководству Четых-Миней св. Димитрия Ростовского с дополнениями, объяснениями, примечаниями. Почаев: Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2010. Кн. 11: Страдания св. Великомученика Пантелиимона. С. 632.
32. Журчева О. В. Формы авторского сознания в «новой драме рубежа XIX — XX веков [Электронный ресурс] // *Литературоведение*. 2001. № 1. С. 84 — 96. URL: [www.mars.udsu.ru/cgi-bin/cls/gournal-content](http://www.mars.udsu.ru/cgi-bin/cls/gournal-content) (дата обращения: 02.05.2013).
33. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. Москва: Наука, 1977. 168 с.
34. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Под ред. Л. Г. Андреева. Москва: Высшая школа, 2003. 559 с.
35. Зарубежная поэзия в переводах В. Брюсова. Москва: Радуга, 1994. 894 с.
36. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв.: трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. Москва: Изд-во МГУ, 1987. 510 с.



37. Зеньковский В. В. Основы христианской философии. Москва: Канон +, 1996. 559 с.
38. Зеринг Л. Метерлинк как философ и поэт. Москва: Современные проблемы, 1908. 139 с.
39. Зингерман Б. И. Проблемы развития современной драмы // Вопросы театра. Москва, 1968. С. 182.
40. Зись А. О современном синтезе искусств // *Театр*. 1978. № 2. С. 71 — 80.
41. Иванов Вяч. Родное и вселенское. Москва: Республика, 1994. 428 с.
42. Иванов И. И. Метерлинк и его драмы // *Артист*. 1893. № 28. С. 63–67.
43. Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века: сб. науч. ст. Ленинград: ЛГУ, 1985. 492 с.
44. История зарубежного театра: В 4 ч. / Бояджиев Г. Н. и др. Москва: Просвещение, 1984. Ч. 2. 272 с.
45. История французской литературы: В 3 т. / Анисимов И. и др. Москва: АН СССР, 1959. Т. 3. 583 с.
46. История эстетической мысли: В 6 т. / Овсянников М. Ф. и др. Москва: Искусство, 1987. Т.4. 525 с.
47. История этических учений: учебник / Под ред. А. А. Гусейнова. Москва: Гардарики, 2003. 911 с.
48. Киселёв Г. С. «Кризис нашего времени» как проблема человека // Вопросы философии. 1999. № 1. С. 40 — 52.
49. Косиков Г. К. Два пути французского символизма // Поэзия французского символизма. Москва: Просвещение, 1993. С. 33.
50. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. Москва: Политиздат, 1980. 360 с.
51. Кризис театра. Сборник статей. Москва: Проблемы искусства, 1908. 185 с.

52. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870 — 1900. Москва: Изобразительное искусство, 1994. 269 с.
53. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.
54. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Москва: Искусство, 1970. 350 с.
55. Луков В. А. «Маленькие трагедии» Мориса Метерлинка (к проблеме взаимодействия творческого метода и жанра) // Эстетические позиции и творческий метод писателя. Москва, 1973. С. 166 — 174.
56. Лысякова Ю. А. Чехов и западноевропейские символисты // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2005. № 1. С. 63 — 64.
57. Магд-Созп К. де. Метерлинка и Чехов // Вопросы литературы. 1995. Вып. 1. С. 371 — 376.
58. Магд-Созп К. де. Чехов в Бельгии // Литературное наследие. Москва: Наука, 1997. Т. 100. Кн. 1. С. 598 — 603.
59. Малерб М. Религии человечества. Москва: Рудомино; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. 570 с.
60. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. Москва: Прогресс, 1990. 368 с.
61. Марусяк Н. В. Проблемы восприятия и интерпретации творчества Мориса Метерлинка в русской литературе 90-х гг. XIX — начала XX века» (поэзия, драматургия, театр): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; 10.01.05. Москва, 1999. 189 с.
62. Метерлинка Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд. В. М. Саблина, 1907. 1907. Т. 1. 312 с.
63. Метерлинка Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд. В. М. Саблина, 1907. Т. 2. 353 с.
64. Метерлинка Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд. В. М. Саблина, 1911. Т. 3. 285 с.

65. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд. В. М. Саблина, 1910. Т. 4. 359 с.
66. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд. В. М. Саблина, 1911. Т. 5. 292 с.
67. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд. В. М. Саблина, 1911. Т. 6. 169 с.
68. Минин П. И. Мистицизм и его природа. Москва: Сергиев Посад, 1913. 58 с.
69. Минский Н. М. Морис Метерлинк // М. Метерлинк: полн. соб. соч. Санкт-Петербург, 1903. Т. 1. С. 3 — 18.
70. Михайловский Н. Русское отражение французского символизма // *Русское богатство*. 1893. № 2. 1973. С. 166 — 176.
71. Морис Метерлинк в России Серебряного века // Русские писатели о Метерлинке / Сост. М. В. Линдстрем. Москва: ВГБИЛ, 2001. 287 с.
72. Музыкальная эстетика Франции XIX века / Сост. Е. Ф. Бронфин. Москва: Музыка, 1974. 327 с.
73. Мыслякова М. А. Западно-европейский символизм и русская критика XIX — начала XX в. // Проблемы развития литературной критики. Душанбе, 1984. С. 45 — 53.
74. Мыслякова М. А. Метерлинк в России // Проблемы взаимодействия литератур. Душанбе, 1982. С. 118 — 129.
75. Нарский И. С. Западноевропейская философия XIX века. Москва: Высшая школа, 1976. 584 с.
76. Неженец Н. И. Русские символисты. Москва: Знание, 1992. 64 с.
77. Полунина М. Н. Художественное время в драматургии М. Метерлинка и А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03, 10.01.01. Москва, 2006. 192 с.
78. Проблема взаимовлияния в русской и зарубежной литературе XIX — XX вв. Горький: Изд. Горьк. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского, 1986. 110 с.

79. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Санкт-Петербург: Издательство С-Петербургского университета, 1996. 365 с.
80. Роланд-Гольст Г. Мистицизм в современной литературе. Метерлинк. Санкт-Петербург: Изд-во М. Малых, 1905. 100 с.
81. Сафиуллина Л. Г. Морис Метерлинк и проблема творческих соотношений: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Казань, 1998. 171 с.
82. Сербский Николай, свт., (Велимирович). Духовное возрождение Европы. Москва: Паломник, 2006. 448 с.
83. Сербский Николай, свт., (Велимирович). Кассиана (повесть о христианской любви). Свято-Елисаветинский монастырь, 2004. 128 с.
84. Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол: Смена театральных систем. Москва: Искусство, 1983. 272 с.
85. Собенников А. С. К проблеме «Чехов и Метерлинк» («Чайка») // Проблемы метода и жанра. Томск, 1985. Вып. 11. С. 222 — 232.
86. Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»...: (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. 223 с.
87. Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова: Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1989. 194 с.
88. Тайц И. Ф. Проблема характера в европейской драме конца XIX века // Некоторые вопросы истории и теории зарубежной литературы. Свердловск, 1971. 144 с.
89. Телиженко Л. В. Мистический опыт как антропологический модус: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. Харьков, 2003. 183 с.
90. Филиппов М. М. Морис Метерлинк // Этюды прошлого. Москва: Изд-во АН СССР, 1963. 368 с.
91. Философский энциклопедический словарь / Сост. Е. Ф. Губский и др. Москва: ИНФРА-М., 2004. 575 с.

92. Фиолетов Н. Н. Очерки христианской апологетики. Клин: Христианская жизнь, 2007. 287 с.
93. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. Москва: Искусство, 1978. 240 с.
94. Чернигова Т. Л. Гуманизм в межнациональных отношениях: соизмеримость религиозной и светской позиций // Проблемы гармонизации межэтнических отношений в многонациональном обществе. Харьков, 2008. С. 196 — 202.
95. Чернигова Т. Л. Соизмеримость религиозного и светского взглядов на возможность гармонизации межнациональных отношений. Сравнение идей М. Метерлинка и православной позиции // Переяславская Рада. Её историческое значение и перспективы развития восточно-славянской цивилизации. Харьков, 2009. С. 384 — 389.
96. Швейцер А. Культура и этика. Москва: Прогресс, 1973. 343 с.
97. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. Очерки. Москва: Искусство, 1973. 448 с.
98. Шлаф И. Морис Метерлинк // Литературные портреты. Москва, 1910. С. 1 — 56.
99. Эткинд Е. Военные трагедии М. Метерлинка // Морис Метерлинк Пьесы. Москва, 1962. С. 11.
100. Эткинд Е. Театр Мориса Метерлинка // Морис Метерлинк. Пьесы. Москва, 1958. С. 5 — 32.
101. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. Трактаты, статьи, эссе. Москва, 1987. С. 214 — 131.
102. Andrieux J-M. M. Maurice Maeterlinck // Classics du XX s. Paris: Ed. Universitaires, 1962. 126 p.
103. Bodart V. T. Maurice Maeterlinck et son Temps // Syntheses. 1962. aout. № 195.

104. Bodart R. Actualité de Maeterlinck / R. Bodart // Europe. 1962. juillet. N° 399.
105. Carré J. M. Maeterlinck et les Littératures étrangères. R.L.C., 1926.
106. Charlier Gustave. La place de Maeterlinck dans l'histoire de la littérature // Hommage a Maurice Maeterlinck. Bruxelles, 1949. P. 10 — 66.
107. Dansel M. Maurice Maeterlinck // Les Nobel français. Paris, 1967. P. 64 — 65.
108. Décaudin. M. Maeterlinck et le symbolisme // Europe. 1962. juillet. N° 399.
109. Harry, Gerare. Maurice Maeterlinck. Bruxelles, 1909. Paris. P. 14 — 64.
110. Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire. Paris: Charpentier. 1891 172 p.
111. Le Roy, Grégoire. Maurice Maeterlinck // La Jeune Belgique, octobre, 1890. P. 358.
112. Leblanc, Georgette. Souvenirs (1895 — 1918). Paris, 1931. P. 168 — 172.
113. Lemaitre H. Dictionnaire Bordas de littérature française et francophone. Paris: Bordas, 1988. 850 p.
114. Lemaitre J. Impressions de Théâtre. Paris. 1892. 392 p.
115. Leneuveu G. Ibsen et Maeterlinck. Paris, 1902. P. 273 — 314.
116. Mallarmé, Stéphane. Oeuvres complètes. Paris, 1945. 272 p.
117. Pasquel Alex. Maurice Maeterlinck. Bruxelles, 1963. P. 228 — 279.

### РОЗДІЛ 3

## «ФІЛОСОФІЯ СМЕРТІ» ТА АНТРОПОЛОГІЗМ ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНОЇ СИСТЕМИ М. МЕТЕРЛІНКА

Проблема смерті, що становить серцевину «трагедії життя» людини, була однією з домінантних у творчості М. Метерлінка. Ця ж проблема є центральною для релігійної свідомості взагалі, і для християнської зокрема: смерть (фізична, тілесна) є прийманим «порогом» при переході з буття земного в буття вічне. Оскільки світосприйняття М. Метерлінка завжди було пов'язане з ідеалізмом (і містицизмом), а символізм, окрім того, що він є складною художньою системою, в якій і був організований його творчий процес, – це світобачення, характерне для християнства, цікаво виявити християнські мотиви в творчості М. Метерлінка – у його віршах, п'єсах та есе. Ми спробуємо під час аналізу метерлінківської спадщини виявити змістовні паралелі з християнськими поглядами, показати імпліцитне співзвуччя сприйняття «трагедії життя» Метерлінком християнської позиції з цього питання.

### **3.1. Варіації мотиву смерті в ранніх творах М. Метерлінка**

Мотив Смерті не просто наявний у всіх п'єсах, – Метерлінк написав про смерть твір, який так і називається: «Смерть» (1913). І Смерть, і Любов у його ранніх п'єсах однаково прирікають людину, якщо вона не має віри, на загибель. Для християнина ж поняття «смерть» існує лише на фізичному рівні, бо душа – безсмертна [31].

Сам Метерлінк говорить, що смерть, досить рано увірвавшись у його життя, обкутала його панічним страхом [18]. Якби М. Метерлінк жив із Богом у душі, він би, швидше за все, зумів позбавитися від цього відчуття, оскільки з Богом нічого не страшно. Але Метерлінк був містиком-ідеалістом, вірив у долю [29].

Зауважимо, що *в цей історичний час* і у філософії, і в релігії темі смерті відводилося значне місце, а в культурі смерть з'являлася як «скелет, озброєний косою, лише один із великої кількості образних способів символізації цього факту, виробленого різними народами за їх багатовікову історію» [7, с. 19]. Але духовна культура завжди знаходила способи впоратися з цією проблемою, прибрати Смерть із п'єдесталу, щоб вона не заважала людям жити. Хтось могутній зверху управляв нею, тримав її на ланцюзі і ставив її в кут, щоб вона не затуляла світло і чекала своєї неминучої години. Отже, смерть підкорялася якійсь вищій істоті, це «додавало їй подоби певного відтінку приниження і навіть комізму – цієї естетичної форми примирення з нею» [7, с. 20]. Звичайно ж, з християнського погляду, як життям, так і смертю керує Бог. Але в той час західна людина втратила віру в Бога, і його місце зайняла Смерть. Їй почали поклонятися, її боялися. Цей новий Бог – абсолютно сліпе божество – запишався від того, що людина повинна йому молитися. Смерть заповнила свідомість людини, нагадуючи Горгону Медузу: якщо людина зустрічалася з нею поглядом, то ставала кам'яною і схожою на «мертвий зліпок з самої себе» [7, с. 21]. Так був відкритий, – підсумовує Ю. Давидов, – «острів смерті», життя на якому було неможливе: панувала лише смертна туга, й охоплював жах.

М. Метерлінк ставився до смерті з великим благоговінням. Він зробив Смерть своїм кумиром, вона стала для нього Богом. Критики писали, що в нього була гіпертрофована зацікавленість явищем смерті, і тут можна розпізнати «передчуття» М. Метерлінком закономірної «автономізації» теми смерті у філософсько-гуманітарному знанні. Поява особливих напрямів у філософській антропології (філософії смерті – «танатології») і психології (теорії потягу до смерті – «тифоаналізу») в останніх десятиліттях ХХ ст. – тому підтвердження. М. Метерлінк же пише: «життя не має іншої мети, окрім смерті» [18, с. 37]. Але для християнина смерть не може бути метою життя: смерті «самої по собі» не існує, за труною – лише життя вічне [5; 9].



Першим твором М. Метерлінка про смерть була збірка віршів «Теплиці», де був переданий його песимістичний настрій: «О, теплица посреди лесов. / И твои навеки замкнутые двери, / И всё то, что под твоим таится сводом, / И в моей душе – твоё подобье...» [15, с. 12].

Поет просить у Бога, щоб Той послав на землю вологу і повітря в будь-якому вигляді: дощу, снігу або вітру. Він зізнається, що душа його бліда від безсилля, дух не діє, він волає до Бога про жалість, про поблажливість, розуміючи, що гине, нічого не зробивши. Його душа втомилася від такого життя, –, яке здається йому смертю, оскільки в цьому житті душа ні в чому не знаходить свого втілення. Філософуючий поет говорить про спокуси, про пристрасті світу, які усюди підстерігають душу і тіло і завдають їм рани. Він звертається до Бога у вірші «Спокуса»: «Ужель, Господь, мечта земная / В усталом сердце не сгорит, / И благодать Твоя святая / Теплицы злой не озарит? / Дай сердцу жданного забвенья, / Листве недужной смерть неси, / И звёзды пленные спаси / Из челюстей греха и тленья» [15, с. 14]. Душа поета волає до Бога, бо без Бога душа тужить і, врешті-решт, помирає [29].

У вірші «Квіти серця» Метерлінк говорить, що його душу, яка перебуває під синім кришталевим куполом, оточують хворі пагони різних квітів, і відзначає в цьому мороці лише чистоту лілій: «Лишь лилия, рассеяв мглу / (Как бы лучом луны несмелой), / Молитвой возникает белой / К хрустально-синему стеклу» [15, с. 16]. Усім відомо, що саме лілію приніс Архангел Гавриїл Діві Марії як символ Благої звістки про народження у Неї Ісуса – Спасителя світу. Лілія – квітка Раю, символ святості.

У збірці «Дванадцять пісень» М. Метерлінк говорить про Діву, яка є символом душі, замкненої в темницю, ключі від якої впали в глибоке море, і вона давно забула про сонячне світло. Душа чекала сім років, повз неї пройшли сім подорожніх. Число сім – число Бога, якого чекала душа. А сім подорожніх – це чесноти, які обійшли душу обіч, тому що без Бога, у пільмі, у хворій душі чесноти жити не можуть. Діва померла, тобто померла душа.

Перша п'єса про смерть була написана на євангельський сюжет – «жорстока» п'єса «Побиття немовлят» (1886), яка не увійшла до збірки ранніх творів Метерлінка. Інші п'єси першого періоду – п'єса-казка «Принцеса Мален» і одноактні п'єси «Непрошена» (“L’Intruse”), «Сліпі» (“Les Aveugles”; обидві – 1890), «Сім принцес» (“Les Sept Princesses”, 1891) «Пелеас і Мелісанда» (“Pelleas et Melisande”, 1892), три п'єси для маріонеток: «Алладіна і Паломід» (“Alladine et Palomides”), «Там усередині» (“Interieur”) і «Смерть Тентажиля» (“La Mort de Tintagiles”, 1894), у яких казкові мотиви зазнають трансформації: основним змістом творів стає таємниця, невідоме, зле, мовчання, що приховує непізнавані таємниці душі і світу. У всіх п'єсах раннього періоду Смерть – хазяйка душі. Вона завжди мовчить.

Смерть в естетиці М. Метерлінка з'являється в різних варіаціях: через мотив пасивного мовчання і тиші; мотив сну, мотив духовної сліпоти і духовної глухоти; через мотиви страху і жаху, безликості, тіні, безіменності; у «подвійному діалозі». Її визначають: мотив чекання, мотив відчуженості, мотив зачинених дверей, міцних засувів, закритих вікон, як символ закритості душі від Бога, мотив невимитого порога; мотив відчинених дверей (куди тихо і непомітно може увійти лише смерть); мотив ключа, мотив волосся як символу життєвої сили або безсилля [27, с.30] мотив вмираючої природи; мотив «острова смерті», мотив жертвовного кохання, мотив боротьби з долею («Смерть Тентажиля»); мотив кольору – сірий і чорний як символ Смерті, білий же, звичайно будучи символом життя, у цих умовах, навпаки, символізує безбарвність, безживність [36].

Про першу п'єсу-казку «Принцеса Мален», з якої, власне, і починається «нова драма» Метерлінка, сучасниця драматурга Ансельма Гейне пише: «Уся ця п'єса – суцільний крик Страху і Жаху перед Невідомістю: єдина визначена фігура в ній – це Смерть» [6, с. 11]. Цією п'єсою відкривається цілий цикл драм, у яких, за словами самого Метерлінка, як свідчить А. Гейне (1912), «загадка буття розв'язується загадкою його знищення» [цит. за: 6, с. 12]. Доля – це зла тварина, яка вистежує в п'їтмі слабких і беззахисних, і

щонайменший їхній рух прирікає їх на смерть. На відміну від усіх казок, де лиходіїв карають, у казках Метерлінка-фаталіста, у властивому йому в той період похмурому настрої, страждають і помирають чесні і скромні старі люди й беззахисні, чисті серцем діти.

«Принцеса Мален» сюжетно нагадує «Ромео і Джульєту»<sup>5</sup>: тут теж два ворогуючі роди, Марцелла і Гіальмара. Король Марцелл хотів, щоб його донька жила в святості, але Принцеса Мален покохала Принца Гіальмара. П'єса закінчується смертю головних героїв із вини злої королеви Анни, яка хотіла видати заміж за принца свою доньку, принцесу Угліану. Король Гіальмар стає свідком вбивства. Напередодні вбивства король відчуває наближення смерті: «Мені здається, що смерть стукає в мої двері» [12, с. 24]. Принцеса Мален, відчуваючи те саме, говорить у маренні: «Щось чорне наближається» [12, с. 25].

Смерть, як завжди, прийшла тихо і мовчки. Не допомогла і молитва черниць. Скоївши злочин, королева Анна кличе короля Гіальмара помолитися. Король запитує: «Як ви думаєте, Господь все прощає?» [12, с. 53], і виголошує він це, побачивши на стіні один килим із зображенням євангельського сюжету «Побиття немовлят», під яким ховався інший, із картиною Страшного суду. Тут звернемо увагу на буквальність символізму візуального ряду: «за» сенсом видимого (на зовнішньому, «першому» килимі) злочину (у цьому випадку – царя Ірода) вже проглядається сенс покарання (невідворотність посмертного Божого Суду): на короля і королеву чекає Страшний суд. Бог карає тих, хто не живе за заповідями Божими. Принцеса Мален – символ чистого кохання, королева Анна – символ гріхопадіння, зла і безбожника на землі. Міст – символ зв'язку людської душі з Богом – звалився, і настала смерть: для Мален – фізична, для королеви Анни – духовна, викликана її гріхопадінням.

---

<sup>5</sup> М. Мінський назвав цю п'єсу, що принесла М. Метерлінку світове визнання, «твором нового Шекспіра» [21, с. 83].

Усі ці символи – зірки, що падають, немов дощ, на монастир і що завжди повідомляють про смерть принцес; розгойдування хреста на стіні; ключ, яким Смерть в образі королеви Анни відчиняє двері; хрест, що впав, і арка, що звалилася; смерть лебедя і кров – говорять про наближення смерті. Метерлінк використовує чорний колір – відображення жаху смерті, що наближається: щось чорне наближається, чорний собака, чорне небо і чорний ставок, великий чорний корабель, – ці вирази посилюють емоційну дію символіки смерті, викликають жах і страх.

П'єса «Принцеса Мален» суперечлива унаслідок поєднання прийомів традиційно-романтичної драми з образотворчими засобами символічного «театру мовчання». Ознаки нової, символістської драми проглядають у п'єсі між рядками – у загальному враженні, у самому звучанні драми. «Возз'єднання двох рядів – відомого і невідомого, видимого і невидимого – одна з головних особливостей символістського театру Метерлінка. Обидва плани не декларуються, Метерлінк зумів створити відчутним і другий план, зумів досягти ефекту наявності насправді ненаявного, Невідомого» [1, с. 5].

Л. Андреев у статті «Театр мовчання» говорить, що Метерлінк змальовує жах і страх перед Невідомим двома способами: по-перше, він населяє світ погрозами й ознаками, зловісними прикметами, за якими повинні відбутися страшні події. Хоча місце дії – Голландія, герої змальовані поза часом і поза простором. «За реальним і видимим криється щось інше, невидиме, але відчутне; за буденною повсякденністю криється щось значне і загрозливе. По-друге, ще важливіше те, що в повну відповідність із загадковим Невідомим приведена сама людина. Персонажі п'єси – уже не індивідуалізовані характери, не особистості, але ілюстрації песимістичної метафізики» [1, с. 6]. Образ людини стає символом, що являє собою «щось». І дії, які виконує людина, вже не мають жодного значення, вони теж перетворюються на «щось».

Пасивне мовчання, як символ відчуження душ, байдужість до долі ближнього веде до Смерті, тому що чисті душі, які приходять з іншого світу,

не можуть існувати в зломі і черствому оточенні егоїстичних і жорстоких людей. «Принцеса Мален» – ще не цілком п'єса мовчання, у ній ще багато говорять, але функція слова в ній поступово змінюється. Слово починає слугувати вираженню «невловимого зусилля душі». Герої починають прислухатися лише до себе, до своєї душі і втрачають здатність чути інших. Діалог звучить, як монолог, і сприймається, як музика. Саме в цій п'єсі побіжно намічається ідея діяльнісного мовчання, яка надалі переростає в цілу теорію. – Це місце в п'єсі, коли принц Гіальмар готується до зустрічі з принцесою Угліаною, яку не кохає, і говорить: «Я хочу бачити, чи живе в її серці мовчання» [6, с. 13]. Він говорить про мовчання, в якому можна почути один одного.

П'єса наповнена таємницями, трагізмом, а добро перемагає лише після смерті трагічного героя. Ми бачимо незахищеність Мален, її дитячість і душевну сліпоту, але водночас вона має дивну внутрішню силу. Кохання до принца Ялмара супроводжується страхом. Мален не знає сенсу життя, на відміну від принца Ялмара, який намагається осмислити своє існування. Герої схожі на глухих сомнамбул, що перебувають уві сні; головне в стосунках передають не слова, а мовчання. Повтори підкреслюють безвихідь. Кохання за таких умов гине.

«Символи – лейтмотиви образу або стану душі» [38, с. 40; 28], а «в цій першій п'єсі доля – смерть не лише фізична, але й етична» [38, с. 42]. На нашу думку, Метерлінк використовує такі символи, як зачинені двері, ключ, вікно, щоб показати закритість людини від зовнішнього світу. Л. Андрєєв відзначає, що в п'єсі «Принцеса Мален» «ні про яке мовчання говорити ще не доводиться – персонажі п'єси дуже говіркі» [1, с. 4]. Проте герої подальших п'єс уже багато мовчать.

У всіх одноактних п'єсах («Непрошена», «Сліпі», «Сім принцес», «Там усередині», «Смерть Тентажиля», «Алладіна і Палломід») головна героїня – та сама Смерть, яку драматург репрезентує, як і в «Принцесі Мален», через

мотиви мовчання, сліпоти, страху, тиші, чекання, а також мотив сну, мотив волосся, мотив природи, мотив кольору.

Усім названим драмам притаманна «повільність дії», «непорушність характерів» і «напружене чекання». За допомогою чудодійної мови мовчання Метерлінк створює не лише картину навколишнього світу, але і внутрішній світ героїв п'єс. Для цього драматург використовує мовчання, за допомогою якого відбувається «подвійний діалог», коли в звичайних фразах персонажі розкривають стан душі. Ми увесь час знаходимо в словах, які промовляють герої, підтекст, де проступає безвихідний трагізм смерті. Метерлінк знайшов єдино відповідну для «театру мовчання» форму одноактної мініатюри і поставив людину віч-на-віч із Невідомим, тобто зі Смертю.

У подальших п'єсах М. Метерлінка люди – крихкі, прозорі посудини, наповнені страхом і чеканням. Вони не мають імен, а в п'єсі «Сліпі» герої взагалі живуть під номерами. Вони перетворилися на функцію, і не випадкова одна з назв п'єс М. Метерлінка – «театр аноніма». Герої Метерлінка – справжні маріонетки, оскільки вони не самі обирають свій життєвий шлях, їхнє життя в руках злої долі. Із християнського ж погляду, коли людина вірить у Бога, молиться Йому, просить про допомогу, тоді її життям керує Бог.

Тема смерті дуже просто і водночас тонко розкрита в п'єсі «Непрошена» (1890). Місце дії в усіх п'єсах одне і те саме: похмурий середньовічний замок, сіре північне небо, високі башти, підземні ходи, вікна з ґратами, зачинені двері і вікна, міцні засуви, ключ, яким увесь час намагаються відчинити замкнуті двері. Дія відбувається вночі.

Смисл п'єси «Непрошена» в тому, що Метерлінк зумів перетворити на головного героя «невідомість», або Смерть, що її символізує. В одній кімнаті помирає жінка, яка нещодавно народила. Дитина нездорова і мовчить, вона схожа на воскову фігурку. Вона була зачата в кровній спорідненості, і тепер мати своїм життям розплачується за вчинений нею гріх. У сусідній кімнаті перебувають інші члени родини: сліпий старий, батько, три доньки, дядько і

служниця. Вони сидять у темній кімнаті, яку освітлює настільна лампа; фламандський годинник відбиває час, і родина пасивно, у мовчанні, у страху чекає, що ж буде з жінкою і з дитиною. Неначе повинна прийти сестра милосердя, настоятелька монастиря, старша сестра дядька, але марно всі дивляться на двері: ніхто не йде. Герої відчують, що в будинок приходить – потайними сходами – Непрошена, тобто Смерть. Ніхто не бачив її, але все завмерло довкола: перестали гавкати собаки, лебеді відпливають, солов'ї не співають, обсипаються троянди. Настала мертва тиша. Донька упевнена, що хтось увійшов до саду. Дід: «Це, мабуть, чужий їх злякав» [12, с. 64]. Присутність «чужого» викликала почуття страху і відчуття холоду. Смерть – це «чужий». Відчинені скляні двері – символ присутності іншого світу, в якому живе Смерть. Уночі чути звук коси, тому що батько наказав косити. Дядько цей звук ледве чує. А сліпий дід, що дуже тонко відчуває життя, чує його так виразно. На дворі ніч, і дядько дивується, чому треба косити вночі, на що батько йому відповідає: «Адже завтра неділя» [12, с. 65]. Коса – символ смерті, і Смерть не зможе прийти в неділю, тому що воскресіння – це життя для душі, а Смерть може прийти лише вночі.

Дід – символ духовного зору. А дядько – символ духовної сліпоти, і це він гідний співчуття. Дід: «Бувають хвилини, коли я менш сліпий, ніж ви. Мені краще, ніж вам, відома істина». Дядько: «Але адже ми-то не сліпі!» [12, с. 70–71]. Щоб висловити невисловлюване, Метерлінк «супроводжує» смерть мовчанням і тишею: тиша така, що «можна було б почути кроки ангела». Смерть крокує поруч, і дядько говорить дідові: «Я знову сяду; я не бачу, куди йду» [12, с. 72]. Сліпота діда – справжня мудрість і внутрішня сила, любов до доньки робить його зрячим. Він – антипод фізично зрячого, але духовно сліпого дядька. Дядько не знає мети життя, дороги, свого призначення і місця знаходження, але хоче видатися мудрим, ученим, удає, що все розуміє правильно. Мимоволі згадується біблійне: «І сказав Ісус: На суд прийшов Я у світ сей, щоб незрячі бачили, а що бачать, стали сліпими» [3, Ін. 9, 39].

Мовчання в цій п'єсі втілює хід безжалісного часу, що неминуче веде до смерті. Це дуже добре відчуло і дитя, що раптово закричало, оскільки у нього ангельська душа, і мудрий дід, душа якого готується до зустрічі з вічністю. Знову Ближче за всіх до Бога – дитя і дід. Із кімнати доньки виходить сестра милосердя, що несподівано прийшла, вся в чорному, – вона осяяла себе хресним знаменням і повідомила всім про смерть жінки.

Яка життєва правда в цій скромній за змістом, але величезній за глибиною смислу трагедії, позбавленій всякої фабули? Людина заражена смертним гріхом від часів Адама і Єви, що скуштували заборонений плід. Святитель Ігнатій Брянчанінов, пише: «Смерть – страта. Приголомшуючи кожну людину, вона доводить, що кожна людина – злочинець; приголомшуючи всіх людей без винятку, вона доводить, що карають людство за злочин, спільний для всього людства. Перед одним благочестям благоговіє смерть, і молитва праведника може інколи зупинити сокиру смерті, і відтермінувати годину її» [9, с. 404]. Господь сказав Ісаї: «Я почув молитву твою, побачив сльози твої, і ось, Я додам до днів твоїх п'ятнадцять років» [3, Іс. 38, 5].

Для тих, хто прожив земне життя з Богом у душі, дотримуючи його заповіді, смерть – це не кінець життя, а лише звільнення від тілесної оболонки, і це початок нового життя – життя у вічності, у Царстві Небесному, там, де живе Бог; для них може відбутися зустріч із Богом. Святитель Феофан Затворник говорить: «Насправді ж смерть – двері у вітчизну для блаженного життя» [30, с. 302; 2, 941]. А той, хто духовно сліпий, чекає смерті, перебуваючи в стані страху і жаху. Святі отці (св. Ісаак Сирін, прп. Сімеон Новий Богослов) пишуть про те, що лише людина покірлива і смиренна, яка очищує свою душу від пристрастей, зможе пізнати божественні таємниці [25, с. 32].

П'єса «Сліпі» (1890) – завершений зразок метерлінківської статичної драми: у ній не діють ні герої, ні змертвіле середовище. У цій п'єсі немає страхітливих аксесуарів. Але герої переживають страх перед Невідомим, а



Невідоме – це Смерть. На наш погляд, саме до п'єси «Сліпі» найбільше підходить назва «Театр маріонеток». Герої п'єси – не здатні до дій ляльки – вповні розкривають похмуру (у той час) філософію драматурга.

Якщо у «Непрошеній» «сліпота» означала мудрість і внутрішню силу, то в «Сліпих» – це символ безсилля, духовної смерті. У п'єсі дія відбувається на острові, де священник вивів на прогулянку з монастирського притулку 12 сліпих: шість жінок і шість чоловіків, що давно не бачили світ і не мають імен, живуть під номерами. Число 12 – за кількістю апостолів – тут символізує не гармонію, досконалість і віру, тобто вчення Христа, яке Апостоли несли по всьому світу, а, навпаки, роз'єднаність і відчуженість. Тут Метерлінк показав відносини людини і середовища, нерозуміння людиною сенсу життя і свого призначення.

Дія знов відбувається вночі, як майже в усіх п'єсах. Усі (!) персонажі заблукали в темному лісі, який відділяє світ життя від царства смерті, будучи ніби входом до нього. Священик пішов шукати дорогу до великого маяка, велівши чекати його мовчки, але помер, сидячи під деревом, а сліпі заснули. Сліпота не дає їм відчутти, що поруч смерть. Священик – це провідник між Богом і людиною, без нього сліпі не знають, куди йти. Жива лише смерть, одягнена в чорний плащ священника. Почувши кроки, сліпі запитали: «Хто це?» Але у відповідь – мовчання. Мовчання тут символізує смерть. Сліпих роз'єднує те, що вони не вірять, а це веде до духовної смерті. Вони далекі один від одного духовно, чужі один одному. Глухота і сліпота їх не стільки фізична, скільки духовна; вони байдужі один одному. Православний письменник М. Є. Пестов [26] відзначає, що людська здатність чути внутрішнім вухом і бачити духовними очима важливіше, ніж фізичний слух і зір. Про це говорить сам Господь, який уболівав за євреїв через відсутність у них внутрішніх очей і вух: «Вони своїми очима дивляться і не бачать; своїми вухами чують і не розуміють» [3, Мк. 4, 12)]. З-поміж метерлінківських сліпих-персонажів лише трьох старих жінок об'єднує молитва. Останні вважають, що «тепер не час молитися» [12, с. 75]. І хоча сліпі М. Метерлінка

не бачать, що священника вже наздогнала смерть, в тексті п'єси про це говорять багато деталей: картина темного лісу, чорний плащ священника, його «німі застигли очі вже не дивляться по цей – видимий – бік вічності; мертве листя в лісі, цвинтарні дерева, безмовність природи, холод у лісі» [12, с. 74]. Сліпі міркують про те, що треба б їм знайти іншого провідника, – і їм усе одно, хто це буде (нехай навіть собака, який гуляв у лісі); вони не розуміють мети свого життя та його сенсу. Старший сліпий говорить, що вони так давно разом, але ніколи не бачили один одного і завжди самотні: «Треба бачити, щоб любити» [12, с. 83]. Християнин, без роздумів, переінакшив би: треба любити, щоб бачити. Віра допомагає навіть фізично сліпій людині любити Бога і всіх людей духовним зором. Метерлінківські сліпі живуть у постійному страху і жахові перед невідомістю. Молода сліпа: «Ми відчуваємо страх віддавна» [12, с. 84]. Тут, як складник мотиву смерті, наявний мотив страху, який паралізує життя цих сліпих.

Про те, що десь поруч смерть, говорять і квіти, запах яких сліпі відчули. Молода сліпа: «Думаю, це квіти мертвих» [12, с. 85]. Їй колись говорили, що священник може зцілити її, і тоді вона змогла б покинути острів, де вони жили. Але як може зцілити священник, який сам втратив віру? Наприкінці п'єси чути чийсь кроки, потім чути плач дитини (одній зі сліпих), яка бачить когось із того боку, де чути чийсь кроки. Серед усіх сліпих лише дитина бачить: таємниця майбутнього вселяє їй жах.

Уважаємо, що смисл п'єси «Сліпі» можна інтерпретувати так: трагічна доля сліпих символізує трагічну долю всього людства, що опинилося на «острові смерті», що не бачить виходу із темного лісу, тобто царства смерті, – людство тут безпорадне, обмежене, егоїстичне, нездібне зрозуміти світ і приречене на страждання. На однойменній картині – відомій ілюстрації до цієї п'єси М. Метерлінка – М. Реріха (1905) персонажі змальовані в лісі в чорних плащах, і вони безликі. Риси обличчя стерті: людина закрита для світу і для Бога – вона втратила той первинний образ, який намалював у кожній душі Господь.

Без Бога і віри в безсмертя душі людина самотня, і немає нічого боліснішого за цю самоту. Усі герої Метерлінка, що відкинули Бога, самотні. Вони не можуть відчувати радісного смислу свого буття в ім'я виконання вищого призначення людини – любові до Бога і до ближнього. Життя їхнє стає нестерпним, сліпі ховаються в страху від життя і «тремтять перед вічною загадкою смерті» – говорить М. Слущкий [29, с. 25]. Втративши віру, люди осліпли, вони не бачать не лише всієї краси світу, що підносить їхню душу до Творця, але їхня самота заважає їм бачити один одного. Тепер вони переконуються лише в тому, що з втратою віри життя їх втратило сенс, душевний спокій і щастя втрачені назавжди. М. Слущкий пише, що драма Метерлінка «Сліпі» «прекрасно доводить, «що без віри в Бога і в безсмертя душі, життя людства не може бути осмислене й мати мету. Зруйнувавши віру, релігію – цей міцний фундамент і основу ідеального життя, – людство руйнує і все своє життя, втрачає всі радощі, щастя, світ і спокій душі» [29, с. 26]. Отже, у п'єсі М. Метерлінка «Сліпі» ми знаходимо символ безбожної культури, яка не дає душі людини насущного хліба, світу і щастя. М. Слущкий відзначає, що «жах похмурої, язичницької смерті без віри у воскресіння Христове наскрізна для всіх драм Метерлінка», а душа людська повинна зробити все від неї залежне, щоб врятуватися, і тоді попереду її чекає безсмертя [29, с. 25].

Без віри в Бога душа людська живе на «острові смерті», тому і помирає. Людина всюди оточена нескінченністю і не знає свого ества, тому її життя схоже на страшний, нескінченний сон. Де людині знайти якір порятунку? У чому радість життя? Її провіщає світу Христос. Апостоли, на відміну від сліпих, пішли за Христом і понесли в світ його Учення. Учні пішли за Вчителем. Щоправда, була мить, коли деякі теж хотіли відректися від Нього. Але Господь переконав їх в істинності Його Учення. Особливо хочеться пригадати про Апостола Павла, який ліг Савлом, а встав Павлом. А сліпим ні за ким іти, бо їхній «Бог» помер. Їхнє життя не має сенсу. Душі сліпих роз'єднані, вони не здатні вести бесіду. Діалог, який ведуть сліпі, – лише

комбінації випадкових слів, які допомагають «уникнути або продовжити справжню сутність спілкування людей – мовчання». Для цього М. Метерлінк використовує «подвійний діалог» [6, с. 16]. Але не кожен може витримати мовчання. Наприклад, один із сліпонароджених говорить: «Мені страшно, коли я мовчу» [12, с. 76]. У людини віруючої мовчання в душі народжує діалог із Богом, і замість страху вона переживає радість. А метерлінківський сліпонароджений сам себе боїться, боїться померти в мовчанні. У старого, майже сліпого священика не вистачило сил вивести сліпих до великого маяка, тобто до світла. В Євангелії від Луки про сліпого і поводиря сказано: «Сказав також притчу: чи може сліпий водити сліпого? Чи не обидва впадуть до ями?» [3, Лк. 6, 39]. Лише Бог може зцілити сліпе людство, як Ісус зцілив сліпонародженого, щоб на ньому з'явилася слава Божа, як Він зцілив в Ієрихоні сліпого, що просив милостиню, як і безліч інших сліпих, торкаючись до їхніх очей, – і вони прозрівали, тому що вони повірили в Нього. Ісус сказав Нафанаїлу, що повірив, що Він, Ісус – Син Божий: «Істинно кажу вам: віднині бачитимете небо відкритим і Ангелів Божих, що йдуть до Сина Людського» [3, Ін. 1, 51].

«Сім принцес» (1891) – п'єса, у якій символічно показана душа людини, що тривалий час живе без Бога, без кохання, і тому приречена на смерть. Сюжетна канва п'єси така: принц, якого довго не було вдома, приплив на кораблі, щоб побачити старого короля і королеву і сімох принцес, своїх двоюрідних сестер, які сплять на білих подушках у білому одязі на семи мармурових рівнях білих сходів, що розділяють залу навпіл. Вони увесь час сплять. Сон – це дорога, що веде до смерті. М. Метерлінк використовує символіку кольорів: білий колір, який в іншому контексті означав би святість і божественність, тут – символ сну, безбарвності життя. Принцеси втратили силу, божественність, але вони – символи чеснот. Чорні і сірі кольори, як, наприклад, темний канал або підземелля, сіре піднебіння – символи смерті [36]. У глибині зали – двері, зачинені на міцні засуви. Зачинені двері – символ людської душі, закритої для Бога. А сходи – це рівні духовного

сходження. На найвищому рівні лежить найвища принцеса, кохана принца. Принцеси сплять, тримаючись за руки. Мотив рук М. Метерлінк використовує як символ нерозривного зв'язку всіх чеснот людської душі. І королева кричить: «Боже! Боже! Які вони мовчазні» [12, с. 100]. Через деякий час вона повторює цю фразу. Автор використовує ремарку «довге мовчання» і «мовчання» кілька разів. Мотив мовчання в цій п'єсі – ознака смерті, що наближається, – доповнює мотив сну. Король і королева дуже постаріли за час відсутності принца, згорбилися і ледве бачать, вони вже не впізнають принца. Тут сліпота – символ постарілого людства, що прожило своє життя без Бога.

Можна припустити, що Метерлінк змалював себе в образі принца, який після тривалих мандрів життєвим морем вирішив повернутися до своєї душі. У залі, де сплять принцеси, завжди холодно, і сонце ніколи не проникає туди. Там увесь час панує глибока тиша. Принцеси приїхали сюди з теплих країн. Кохана принцеса чекає принца сім років. Треба сказати, що число «7» у цій п'єсі теж символічне: сім – число Бога, святості, чистоти, вершини духовного сходження. Сім принцес – за кількістю чеснот, сім років чекання – час, необхідний людині для духовного зростання, сім мармурових рівнів – духовні сходи, що ведуть у Царство Небесне. Але душа людини без Бога тужить у темниці, куди не потрапляє світло. Потрапити в залу неможливо, оскільки двері не відчиняються.

У словах старого короля вчувається мудрий заклик змінити життя, і це можна тлумачити як зміну у світогляді самого драматурга. Метерлінк для вираження «концепції невимовного» знову використовує мотив мовчання і тиші, прислуховування. Коли принц дістається до принцес через підземелля, шість із них розплющують очі, а безмовність останньою означає смерть, вища з чеснот, – любов – помирає, не дочекавшись принца. Символічне значення «Семи принцес» можна зрозуміти, на наш погляд, таким чином: людська душа має властивість прагнути до Бога, до Творця, і без Його любові життя душі не знаходить сенсу, і душа тужить довго, відчуваючи

духовну спрагу, духовний голод – і помирає. Наприкінці п'єси сама природа замовкає (притихлий спорожнілий ліс) на тлі несамовитих криків короля і королеви, що повідомляють про смерть коханої принцеси.

Тему смерті продовжила п'єса «Пелеас і Мелісанда» – найкращий за формою і найпоетичніший твір Метерлінка, в якій теж є і мотив сну, і мотив сліпоти. У цій п'єсі Метерлінк досяг вищої точки свого творчого одкровення, виклавши в ній філософію трагедії боязкого і зухвалоного кохання двох чистих дітей, кохання, що постає з п'тьми і зростає у світлих променях сонця. Історичний час не має певних координат, як і в усіх інших п'єсах Метерлінка, чим він підкреслює загальність тих законів, які керують життям людей.

У «Пелеасі і Мелісанді» за́мок – символ душі, сторож – її ангел-охоронець; невимитий поріг – символ гріховності душі; вода – символ очищення душі, а служниці – символи чеснот. Мелісанда – символ святості, символ любові, вона – «не звідси». Її волосся – символ життя. Мелісанда не може жити у цьому бездуховному світі. Символом сліпоти є «фонтан сліпих», який більше не зцілює – відтоді, як осліпнув старий король Аркел. Мелісанда загубила у воді обручку (вона – дружина Голо, онука короля Аркела). Але Мелісанда зцілює короля Аркела від сліпоти. Глибоко символічні слова короля Аркела: «Я дуже старий, а тим часом, ще на жодну хвилину не заглянув у самого себе. Як же я міг би говорити про вчинки інших людей? Я вже близький до могили і не можу судити про самого себе. Завжди помиляєшся, коли не заплющувеш ока з метою пробачити інших, або краще подивитися в самого себе» [12, с. 111]. Він обіцяє, що навчить бачити маленького Інольда. Сліпим у цій п'єсі є Голо, який не в змозі виявити настільки необхідну йому «істину». Його брат Пелеас, теж онук короля Аркела, і Мелісанда полюбили один одного чистим коханням. Голо вбиває їх. Але вмираюча Мелісанда не боїться смерті, вона молиться Богові і прощає Голо. А він, щоб пробачити її, хоче дізнатися, чи була вона невірна йому з Пелеасом, але Мелісанда вже помирає. Голо: «Я ніколи не дізнаюся. Я

помру, як сліпий!» [12, с. 140]. Бог же прощає всіх лише тому, що любить, не висуваючи ніяких умов.

У п'єсі «Пелеас і Мелісанда» герої завдяки внутрішньому прозрінню, самопізнанню через пробачення ближнього, здійснення добрих справ оживають і ведуть нас у світ духовної чистоти. Метерлінк пропонує християнський принцип всепрощення, як шлях до очищення, звільнення душі з в'язниці і як ліки від духовної сліпоти, як можливість пізнати себе і навчитися любити ближнього, «як самого себе». Прощаючи, люди отримують свободу від гріха і новий духовний зір. Це можна визнати наступним «еволюційним кроком» у творчості драматурга (ми відзначили в «Принцесі Мален» передчуття ідеї про діяльнісне мовчання, у «Непрошеній» – духовний зір діда).

Мотив тиші, мотив мовчання і чекання, мотив сліпоти, мотив сну – постійні і вірні супутники Смерті у філософії смерті Метерлінка. Новонароджена дитина Мелісанди – лише воскова фігурка, наче вже нежива – теж символ смерті. Смерть, як і раніше, хазяйка ситуації і вимагає мовчання і тиші. Закономірно виникає аналогія зі згасанням життя у фіналах ранніх п'єс Метерлінка, що доводять до абсолютної тиші смерті. Драматург затверджує пріоритет звуку перед кольором. Не випадкове надзвичайно важливе місце в його драмах посідають образи сліпих: люди, позбавлені зору, отримують усю інформацію про світ через звуки. Саме сліпі люди похилого віку і діти в Метерлінка є носіями мудрості; напружено вслухаючись в «інфразвуки», вони вгадують прихований від зрячих людей «інфрасмисл» того, що відбувається. Навіть саму *смерть* Метерлінк зображував в образі сліпого, що йде на дотик в імлі і що тонко реагує на дуже різкі рухи її майбутніх жертв.

Сучасник М. Метерлінка священник М. Слуцький називає його п'єси раннього періоду (а також творчість М. Сологуба, Л. Андрєєва, М. Горького) «цвинтарною філософією», результатом якої є висновок про безглуздя життя. Він говорить, що їхні герої тремтять від страху в похмурих могилах, не

осяяні «світлом християнського воскресіння» [29, с. 30]. Християнство ж несе віру в безсмертя. У Бозі людина знаходить, на думку М. Слущького, не холодну і бездушну силу, байдужу до світу і людини, а ніжну і дбайливу любов Батька до своїх дітей. Любов у Бозі рятує людство від туги і самоти. М. Слущький говорить, що перед людиною дві дороги: одна – дорога безбожника, що веде до смерті, інша – дорога Христова, що веде до вічного життя, і закликає піти по другій дорозі, євангельській, яка урятує душу людини від смерті і введе в райські обителі, в Царство Небесне.

### 3.2. Філософія трагічного у творчості М. Метерлінка

3.2.1. Про природу трагічного у «Трагедії кожного дня». У літературі кінця XIX – початку XX ст. набули поширення релігійні і метафізичні трактування трагічного [4]. Доцільно припустити, що Метерлінку були близькі інтерпретації трагічного як чистого переживання людиною свого «я» (Д. Лукач), як трагічного відчуття життя (М. Унамуно). Для самого ж драматурга *трагічне* – не лише (і не стільки) естетична категорія, скільки екзистенціал – відчай самотнього «я», покинутого в бутті. У 1896 р. вийшли в світ ті глави «Скарбу Покірливих», де були викладені естетичні погляди письменника і, зокрема, його погляди на природу трагічного – «Трагедія кожного дня». Розглянемо цей текст детальніше.

Метерлінк починає з визнання того, що «Існує щоденна трагедія, яка значно реальніша і глибша і ближче стосується нашого справжнього ества, ніж трагедії великих подій». Причому характеристики, якими наділяє Метерлінк «справжню трагедію життя», – її звичайність (що потрактовується як буденність, повсякденність, отже, непереборна неминучість у людському існуванні, іманентність їй), глибина і загальність, – вказують на її «матеріальність», якою зовсім не вичерпується її значущість. І починається ця справжня трагедія «тоді лише, коли те, що називається пригодами, печалюми і небезпеками, минуло» [13, с. 68]. Ще одна метерлінківська фраза



– геніальний парадокс, що створює етико-естетичну цілісність Трагічного («горе») і Прекрасного («щастя») як антропологічної координати: «То хіба в щастя руки не довші, ніж у горя, і хіба воно не ближче досягає душі людської?» [13, с. 68]. Дещо раніше (на тій самій сторінці) Метерлінк зв'язує *правду, красу* (прекрасно розуміючи, що в кожного – «своя правда» і «своя краса») і *Бога* в певну смислову єдність, наближаючись до якого або, навпаки, віддаляючись від якого, ми робимо «нерішучі і хворобливі кроки», – це-то і складає «щось серйозніше і більш постійне, ніж хвилювання пристрастей», що зазвичай розігруються на сцені. Адже «саме тоді, коли людина почувається в безпеці від смерті, що чекає ззовні, і відчиняє двері свого театру дивна і мовчазна трагедія буття і нескінченності» [13, с. 69]. Мислитель пов'язує сутність людського життя з трагічним, фактично ототожнюючи їх: саме трагічне за своєю природою і складає глибинне єство життя людини, оскільки воно само, по-перше, є об'єктивним, по-друге, воно є ірраціональним (і тому важко вербалізується), по-третє – переховується в повсякденності (його не розглянути в «ударах кинджала» або «якому-небудь винятковому і бурхливому моменті існування»).

М. Метерлінк порушує питання, як – за допомогою яких художніх засобів – можна на сцені показати те, на що трагічні поети звертали увагу *мимохідь*: «Усе те, що ми, наприклад, чуємо за словами короля Ліра, Макбета або Гамлета, – таємничі звуки нескінченного, загрозливе мовчання душ або богів, вічність, яка ремствує біля горизонту, долю або фатум, які ми пізнаємо внутрішнім чуттям, не маючи можливості пояснити, чому ми пізнали їх, чи не можна все це, за допомогою якого-небудь порушення порядку ролей, – наблизити до нас, віддаляючи акторів?» [13, с. 68]. Ось для цього Метерлінк і «вигадав» внутрішній, ніби-то «даремний» діалог: «Поряд із необхідним діалогом іде майже завжди інший діалог, що видається зайвим. Прослідкуйте уважно і ви побачите, що лише його і слухає напружено душа, тому що лише він і звернений до неї» [13, с. 72]. Внутрішній («другий») діалог, як «урочистіший і немовчазний», що звучить «*поза* (виділення наше. – Т. Ч.)

звичайною бесідою розуму і відчуттів», – ось те, завдяки чому «життя розкривається нам у своїй дивовижній величі, у своїй покірливості невідомим силам, у своїх стосунках, які ніколи не припиняються, і в своїй урочистій скорботі» [13, с. 71]. Тут М. Метерлінк прямо і відверто зізнається у своїй прихильності до містичного ідеалізму (життя «у своїй дивній величі» підпорядковується «невідомим силам»), так само, як зізнається і в прихильності до ірраціональних способів пізнання («...пізнаємо внутрішнім чуттям, не маючи можливості пояснити, чому ми пізнали»)⁶. У той же час діалог «другого порядку», упевнений Метерлінк, дозволяє спостерігати «одне одного зсередини», оскільки «Усе, виражене словами, дивним чином втрачає свою значущість» [13, с. 39] і «є в людині сфери плідніші, глибші й цікавіші, ніж сфера розуму чи свідомості» [13, с. 74].

І ще одна цитата з «Трагедії кожного дня», що підтверджує метерлінківське прагнення передати трагічне як сутнісну основу людського існування (як екзистенціал), не підвладну силі звичайних слів: «поема наближається до вищої краси й істини в міру того, як у ній знищуються слова, що пояснюють вчинки, і замінюються словами, які пояснюють не те, що зветься «станом душі», а якісь невлонні і безперервні прагнення душі до своєї краси і до своєї істини. І так само поема наближається до справжнього життя» [13, с. 72].

3.2.2. Розвиток символіки трагізму повсякденного життя і смерті в драматургії М. Метерлінка. Тема трагедії людського життя стала стрижневою у творах Метерлінка. Міре говорить, що Метерлінк висловлює свою думку по сокровенне та трагічне «такими ж простими проникнутими та суворими словами, якими користується набожна стара селянка у своїй безхитрісній молитві. І всі думки його, як безхитрісні молитви» [20, с. 301]. Його уявлення про трагічне, що, звичайно ж, впливає

---

⁶ Цікаве зауваження М. Метерлінка про «факти», які він називає «лінивими волоцюгами і шпіонами великих сил, що залишаються невидимими» [13, с. 39].

із його власного життєвого і драматургічного досвіду, формувалися в процесі написання п'єс «театру маріонеток», тобто в процесі добору/створення відповідних символів, що допомагають вийти за смислові межі слів, що звучать зі сцени. Ми пам'ятаємо, що в ранніх драмах трагізм породжений невідповідністю волі людини і волі долі. Трагедія людини не збігається з трагедією людства. Самота, відчуженість, неможливість «любити ближнього», сліпота, – ось ті характерні риси, якими наділяє М. Метерлінк героїв своїх п'єс. «Справжній трагізм виражається не в динамічній, а в статичній дійсності: хода його чутна і помітна лише в тиші і непорушності» [38, с. 60]. Естетичний і філософський смисл статичного театру розкривається і в назві, даній трьом п'єсам («Алладіна і Паломід», «Там усередині» і «Смерть Тентажиля»), – «маленькі драми для маріонеток» [38], які маніфестують: людина – не більше ніж маріонетка, вона залежить від закону існування. Там, де людина не протистоїть долі, перебуває в стані спокою, виявляється (і показується) трагічність «ситуації людини у світі», а там, де починається боротьба з долею, де є любов, – там є і трагічний герой.

У п'єсі «Алладіна і Паломід» (1894) – самопожертвування заради щастя ближнього (Астолена допомагає втекти Алладіне і Паломіду); протест проти колишнього життя, духовне прозріння, але реальність робить неможливим життя на цьому світі – для Алладіни і Паломіда. Метерлінк згадує про мовчання, як мову спілкування.

П'єса «Там усередині» – яскравий приклад байдужості людини до долі ближнього, до його внутрішніх душевних переживань, коли навіть не підозрюється, що душа близької людини вже по той бік горизонту. Тут звучить та сама тема смерті – і фізичної, і духовної.

П'єси «Непрошена» і «Там усередині» доповнюють одна одну. Але в п'єсі «Там усередині» Невідоме конкретизувалося за рахунок ототожнення зі смертю. І Смерть подана так, що вона перестала бути Невідомим. У цих двох творах, як і в п'єсі «Сліпі», у героїв немає імен: Старик, Дядько, Дочки, Служниця – у «Непрошеній», Незнайомець, Старий, Натовп – у п'єсі «Там

усередині». Ці герої позбавлені також будь-яких ознак особистісної, соціальної і професійної належності, чим Метерлінк хотів показати спільні загальні закономірності в людських долях.

Метерлінк-філософ хотів донести до глядача, що людина зовсім не знає тих, хто живе поруч, що люди, поглинуті щоденною метушнею, черстві і байдужі; він показав відчуженість людей один від одного і від світу в той період духовного виснаження, духовної сліпоти. Метерлінк говорить вустами свого персонажа (Старого), що ні замкнені двері, ні зачинені віконниці не можуть захистити людину від смерті.

Саме Старому відкривається істина, іншим ще не відома, коли він через вікно будинку спостерігає за його мешканцями: «...мені здається, що я дивлюся на них із висоти іншого світу, тому що я знаю маленьку правду, якої вони ще не пізнали» [12, с. 168]. Людині, в цьому випадку – Старому, який прожив гідне, праведне життя, дано духовно піднятися над метушнею цього світу, і він бачить цей світ уже із певної висоти. Він бачить те, чого не бачать інші, що живуть приземлено, байдужі до долі ближнього, що потребує їхньої допомоги, – і дівчина у відчаї пішла в інший світ. Марта, онука Старого, принесла в будинок каблучку, яка була на померлій, і сказала, що волосся дівчини стало неслухняним, його важко було зачесати. Це – символічна вказівка на порушений (перерваний) життєвий ритм: адже волосся символізує життя [27, с. 41]. Загублена каблучка – теж символ смерті. Тут Метерлінк знову використовує і мотив сліпоти – Марта осліпла: «Де ви, дідусю? Я така нещасна, що вас не бачу» [12, с. 169]. Мотив зачинених дверей, як символ людської душі, життя якої закрито для Бога, проходить лейтмотивом через усі п'єси Метерлінка про смерть. Уся матеріальна культура людства, яка символізується цими стінами, зачиненими дверима й вікнами, безсила подолати трагізм життя: вона захищає від дощу чи вітру, але не від емпірично безвихідного трагізму – смерті.

У п'єсі змальована внутрішня трагедія смерті, яку переживає людська душа без зовнішнього зчеплення подій. Але це вже не «театр мовчання» і не

«театр смерті», а, швидше, розповідь про трагізм життя. Метерлінку властиве розділення життя людини на два світи: зовнішній і внутрішній. Внутрішній світ – це життя душі людської, яка намагається заховатися від зовнішнього життя. Людину за порогом її душі підстерігає лише смерть. Якби в душі був Бог, цього б не сталося. Господь завжди стоїть біля зачинених дверей людської душі і говорить: «Це стою біля дверей і стукаю: якщо хто почує голос мій і відчинить двері, увійду до нього і вечерятиму з ним, і він зі мною» [3, Откр. 3, 20].

Дія п'єси «Смерть Тентажиля»<sup>7</sup> (1894) відбувається на острові Смерті, образ якого, як символ змертвілої людської душі, присутній у багатьох п'єсах Метерлінка. Діти – Тентажилі і його сестри Ігрена і Белланжера – жили на цьому «пустельному і безживному» острові в чорному замку, побудованому в глибині долини, куди не потрапляло навіть повітря. Острів у цьому випадку – це і символ віддаленості від Бога, про що Ігрена говорить: «Я багато років жила на цьому острові, як сліпа; усе здавалося мені звичайним» [12, с. 175]. Сліпота Ігрени – духовна сліпота. Замок – житло хворої душі, зачинене на міцні засуви, ключ від яких зберігає королева Смерть, – поступово руйнувався. Королева Смерть жила самотою в найвищій башті, і її ніколи і ніхто не бачив. Смерть духовна – це безумство, оскільки смерть хоче мати владу над світом, який їй не належить. Любов двох сестер не може врятувати життя хлопчика. Проте в цій п'єсі вже немає байдужості до долі ближнього, немає бездіяльності: ми бачимо боротьбу любові з долею й інше ставлення до смерті. Це п'єса крику, де, на відміну від попередніх, розкрита таємниця Смерті, і любов до ближнього кидає виклик смерті (Ігрена кричить: «Чудовисько!.. Чудовисько!.. Плюю на тебе!» [12, с. 186]). Двері з міцними засувами, що відділяють світ живих від світу мертвих, ключ у руках Смерті, тиша і мовчання, острів, мотив чекання і мотив страху і жаху, – усе це

---

<sup>7</sup> Цей твір нагадує казку «Снігова королева».

символи, які використовує Метерлінк, щоб змалювати «смерть» душі людини Західної Європи порубіжжя XIX–XX ст.

«Аглавена і Селізетта» (1896) – п'єса про жертвну любов маленької Селізетти, яка зістрибує з башти в ім'я щастя Аглавени, яка з'явилася з іншого світу – символу чистоти і любові до Мелеандра, якого Селізетта дуже кохала. Але образ Аглавени – символ духовності, оскільки вона пропонує духовну – не плотську – любов, до якої Селізетта не готова. У кожній з дівчат є ключі: у Селізетти – від башти, де живе смерть, і цей ключ дуже важкий порівняно із золотим ключем, який Аглавена привезла з собою. Цей ключ – символ любові. Аглавена: «Немає нічого прекраснішого за ключ, доки не знаєш, що ним відчиняється» [12, с. 192]. В Аглавени – золоте волосся, воно символізує чистоту думок дівчини, її мудрість. Меліандр і Аглавена дуже близькі духовно. Їхні душі – як дві половинки однієї душі, які в тиші чують одна одну. Аглавена говорить, що кохання утрюх можливе, але «не настала ще та година, коли людські істоти можуть поєднуватися таким чином» [12, с. 212]. Хоча Селізетті не властиве зло і мстивість, у ній немає і внутрішнього духовного життя. Зав'язується трагедія кохання: Селізетта вважає себе зайвою і говорить Меліандру: «Люби її, якщо любиш. Я піду» [12, с. 190]. Вчинивши самогубство, вона скоїла великий гріх, що перекреслив її жертвну любов.

Аглавена хоче дізнатися правду, але Селізетта помирає, не сказавши жодного слова, поглиблюючи цим трагедію любові. Використане Метерлінком символічне мовчання – вказівка на те, що там, де відбувається глибоке внутрішнє життя душі, слова відходять на другий план, і ми чуємо діалог душ. Меліандр говорить Аглавені, що стільки хотів їй сказати, але не знаходить слів. Аглавена погоджується: «Ми всі чекаємо, щоб заговорило мовчання», і на запитання Меліандра: «Що воно вам говорить?» відповідає: «Якби можна було повторити, що воно говорить, це не було б уже мовчання, Меліандре» [12, с. 192].

Метерлінк намагається прибрати Смерть з її престолу, щоб очистити місце для Любові і Мудрості. Але він не може цього зробити: відсутність духовності спричиняє Смерть таких слабких і безпорадних, як маленька і тендітна Селізетта. Її душа не захищена, бо в ній немає віри в Бога. Любов у Бозі – це життя, а не смерть, чого й навчають християнські заповіді: любити Бога, любити ближнього, як самого себе, тобто любити всіх і себе як образ Божий. А тут перед нами постала трагедія кохання. Тому цією п'єсою Метерлінк не долає трагізм життя: духовна сліпота заважає Селізетті зрозуміти, що таке справжня любов, проте тут можна вбачати вказівку (орієнтацію) на ціннісні смисли вчення Христа: Аглавена закликає до *любові духовної*.

У п'єсі «Аріана і Синя Борода, або Даремне звільнення»<sup>8</sup> («Ariane et Barbe-Bleu», 1896) – драматичній казці, написаній на відомий сюжет Ш. Перро, М. Метерлінк вільно поводить з фабулою і, трансформуючи героїв, використовує казковий сюжет як матеріал для філософської алегорії. М. Метерлінк зібрав своїх героїнь із попередніх п'єс: Селізетту, Мелісанду, Ігрону, Беланжеру, Алладіну; новий персонаж – Аріана, символ кохання, прийшла в замок Синьої Бороди, що символізує смерть, щоб звільнити його дружин, замкнених у підземеллі, тоді як усі думають, що він їх убив. Але спочатку Аріана звільняє Синю Бороду, адже свобода Синьої Бороди – обов'язкова умова свободи його дружин. Синя Борода, покохавши Аріану, хоче одружитися з нею. Він дає Аріані 7 ключів: 6 срібних відчиняють двері з весільними дарунками – скарбами, а сьомий ключ – золотий, заборонений. Аріана відчиняє саме сьомі двері, за якими заховані дружини Синьої Бороди. І тут знову звучить мотив духовної сліпоти: усі дружини Синьої Бороди довго жили в мороці й відмовляються від запропонованої їм свободи. Героїні внутрішньо скуті, залежність від Синьої Бороди (від Доли) – це їхня сутність. «Невже я піду одна?» – думає Аріана [12, с. 248]. Героїні твору – маленькі

---

<sup>8</sup> Інший варіант перекладу: «Марне звільнення».

ляльки-маріонетки, якими керує Смерть. Аріана – символ любові і свободи. Синя Борода хотів зробити її щасливою, пропонував залишитися, але вона сказала: «Щастя, яке я шукаю, не може жити в темряві» [12, с. 236]. Не випадково Метерлінк дав п'єсі подвійну назву, – адже справжнє звільнення душі може дати лише Господь.

У п'єсах Метерлінка першого періоду людська душа увесь час розташована над підземеллям, над пеклом, де суцільна пітьма і звідки йде сморід. Людські чесноти сплять у душі людини, а головне – померла любов. Душа, що повстала проти Бога, викинута під час шторму на «острів смерті», і нікому допомогти їй перебратися на «острів вічного життя» і «вічної любові». Конфлікт «театру смерті», «театру мовчання» відкритий: драматичних інтриг немає, є лише заціпеніла від страху людина, що здригається від зіткнення з навколишнім і з Невідомим, що символізує смерть. Лише Бог може витягнути людину з пекла смерті, з будь-якого гріха. І тоді в душі блага звістка «для людської думки, для відчуттів, для совісті, для душі. І так у всіх світах, у всіх життях, у всіх вічностях. Усе людське – це проклятиє, пекло, до того часу, доки воно не перетвориться на Боголюдське» [10, с. 16]. А хто для Метерлінка Бог? «Бог – це ... вершина нашого Я, більшою мірою Я, ніж усе інше. Він є нашим безперестанним творінням» [10, с. 165]. Архімандрит І. Попович, говорить, що «жалюгідний Бог Метерлінка, якщо він анітрохи не більше людини» [10]. І. Попович називає Метерлінка «послідовним гуманістом, щирим людинопоклонником» [10, с. 164]: Європа оточила себе стіною гуманізму, і людина для Європи стала євангелієм, а будь-яке євангеліє завершується апокаліпсисом. Для європейського гуманізму людина – критерій і міра всіх речей, видимих і невидимих. Гуманізм показує, що «людина любить бути Богом». Але це межує з безумством. Душа європейської людини увесь час перебуває на «острові смерті» і, звичайно ж, помирає на ньому, оскільки на цьому острові життя бути не може. Хто переможе смерть, той вирішить питання сенсу життя і смерті і зробить можливим прогрес. Бог переміг смерть: Христове



воскресіння, як факт, засвідчений в Євангелії, перемогло смерть [10, с. 24–42].

3.2.3. Образ смерті і трагізм «великої Таїни». У 1913 р., напередодні Першої світової війни, М. Метерлінк написав трактат «Смерть», де наскрізною є думка: у житті людини і в усьому Всесвіті «є лише одна значна подія – це наша смерть», «і вона тим страшніша, чим ми більше боїмося її» [18, с. 6]. У цьому трактаті мислитель концентрує свої уявлення про неминучість кінця кожного життя і робить це зовсім не з релігійних позицій: «Ніхто не чекає нас біля останньої пристані, де ніщо не готове, і де височіє один лише жах» [18, с. 8], тому, наголошує М. Метерлінк, людина повинна йти назустріч смерті із гордо підведеною головою. І навіть якщо б «Смерть» була єдиним філософським твором М. Метерлінка, то це було б достатньою підставою, щоб уважати його справжнім філософом, «за визначенням» причетним до історико-філософського процесу: він порушує питання *про небуття*.

«Смерть у драмах бельгійського драматурга-символіста актуалізується як завершення часу, вихід у небуття» [26, с. 176], а в трактаті «Смерть» М. Метерлінк наполягає: все, що у будь-якій формі існує, небуттям назвати не можна. «Ми є полонені безвихідної нескінченності, де ніщо не гине, де все розсіюється, але ніщо не зникає. Ні яке-небудь тіло, ні думка не можуть впасти поза Всесвітом, поза часом і простором» [18, с. 24].

Чи безсмертна свідомість? Метерлінк пише: «Ми знаємо тіла без думок, але не знаємо думки без тіла» [18, с. 27]. Головне в людській свідомості, в нашому «я» – це пам'ять, яка втрачається «при щонайменшому порушенні здоров'я» [18, с. 28]. Метерлінк відвідує сеанси спиритизму і гіпнозу, вірить у реінкарнацію і радить шукати померлих не на кладовищах, а поміж живих. Проте визнаючи, що релігія і церква обіцяють людям не лише збереження «я», але й воскресіння їхнього тіла, М. Метерлінк відкидає релігійне розв'язання питання. Християнин, навпаки, вірить не в

перевтілення, а у вічне життя душі – в її безсмертя. М. Метерлінк пише, що «символом віри спіритів є твердження, що єдиними чинниками всіх явищ служать духи» [18, с. 84]. У християн є свій символ віри, в якому сказано, що воскресіння мертвих можливе лише з Божою допомогою, а не за допомогою медіума.

М. Метерлінк говорить про міст, який уже багато років будується через річку смерті. Для віруючої людини Господь Бог – це єдиний міст, який сполучає живих і мертвих. М. Метерлінкові зрозуміло одне: потойбічне існування є, і ми несемо в собі досвід наших предків.

М. Метерлінку щиро хочеться вірити, що людина у своїх послідовних перевтіленнях очиститься і підніметься духовними сходами до божества, від якого вона прийшла. Але божественний принцип людини Метерлінку-філософу не видається нескінченним і остаточним. У «Трагедії кожного дня» він пише, що людина то наближається до істини, то віддаляється від неї, «від своєї краси або свого Бога» [13, с. 75]. Для нас важливо відзначити, що тут висловлена думка, яка характеризує її автора, – М. Метерлінка – одночасно і як містика, і як символіста, і як глибоко рефлектуючого мислителя: істина невіддільна від Бога так само, як невіддільна від вищих проявів – «краси» – людського в людині. Тобто, з одного боку, істина, щоб бути такою, має бути пов'язана з Благом і (вищою, отже, божественною) Справедливістю, з іншого, – істина завжди конкретна і людяна.

Зрештою М. Метерлінк доходить висновку, що він нічого не знає про Бога й божественну істину, і констатує: «Я вважаю за краще триматися нескінченності, незбагненність якої безмежна, ніж задовольнятися божеством, незбагненність якого обмежена з усіх боків. Ніщо не примушує вас говорити про ваше божество, але якщо ви це робите, то необхідно, щоб ваші пояснення були вищі за мовчання, яке вони порушують» [18, с. 102]. У православ'ї прийнято вважати, що людина, щоб урятувати душу, повинна йти до Бога вузькими брамами, тобто утримуватися від гріха, проте це така стриманість, яка дає людині свободу, чистоту, порятунок.

М. Метерлінк пише, що спірити не розглядають питання про божество. На його думку, свідомість людини, яка була за життя, зникає в нескінченності. Але існує «свідомість Всесвіту, в якій потоне їхня свідомість» [18, с. 103, 107–108]. М. Метерлінк відзначає, що людська думка обмежена, щоб досягнути цю свідомість.

М. Метерлінк наголошує, що ми повинні «розглядати смерть, як форму життя, яке ми не розуміємо» [18, с. 111]. Коли дитина перебуває в утробі матері, вона щаслива, але коли вона повинна піти з цього світу, її охоплює тривога і жах, проте, «могила не страшніша за колиску» [18, с. 111]. Філософ вважає, що людина народжується і живе на Землі, щоб потім піти і навчитися більшого. «Найкраще в житті те, що воно готує для нас цю годину, що воно – єдиний шлях, що веде нас до феєричного результату, у сферу тієї незрівнянної таємниці, де не буде скорботи і страждань, бо ми втратимо орган, який витворює ці відчуття» [18, с. 112]. Далі на людину чекає сон без сновидінь, який на Землі вважається вищою благодаттю, а наша думка зникає в нескінченності, де їй або все байдуже, або втішно.

М. Метерлінк вказує, що людина приписує нескінченності часу більше значення, ніж воно є насправді. Філософ розмірковує про те, що «нескінченність часу не ширша, ніж нескінченність субстанції Всесвіту» [18, с. 127]. Усе, що є у світі, існуватиме вічно. Всесвіт увесь час рухається, він шукає себе і не знаходить. Яке ж, за М. Метерлінком, місце людини у Всесвіті?

Письменник висуває дві гіпотези – два можливі пояснення сенсу буття (самовизначення) людини в світі. Перше полягає в тому, що «якою б малою не здавалася людина, і її думка, вона має *таку саму цінність*, як і величезні сили, які вона здатна уявити собі, бо ніщо не велике і не мале в невимірному. Напевне, лише одна думка займає в нескінченності простір, що не боїться порівнянь» [18, с. 128]. Але є «якась ненормальність нашого мозку, яка заважає нам бачити все таким, яке воно є» [18, с. 129]. Отже, «ми приречені вічно суперечити собі і бродити в темряві» [18].

Друга гіпотеза полягає в тому, що впродовж багатьох тисячоліть природа повторює свої досліди: розцвітають ті самі квіти і виростають ті самі дерева, народжуються ті самі тварини і мільйони людств на мільйонах планет у часі без кінця і в просторі без меж. Мільйони людей страждали і раніше, як страждаємо і ми. М. Метерлінк вважає, що ми помиляємося, коли припускаємо, що Всесвітом керує розум, навіть якщо він у мільйони разів ширший за наш. Мабуть, це «інша сила зовсім іншої природи, що відрізняється від сили нашого мозку, як електрика відрізняється від вітру?» [18, с. 132]. Для людини – це таємниця. М. Метерлінк відзначає, що людська думка – лише невловний слід цього вищого розуму. Мислитель радить не чекати, коли перетвориться Всесвіт, а зробити все можливе, «щоб наш розум розцвів або злився з іншою силою» [18, с. 132]. М. Метерлінк говорить, що ми повинні довіряти світу, тому що він не бажає собі зла. Він радить не зачиняти всі вікна і двері перед сферою непізнаваного, оскільки спроба здолати кожен новий рівень цієї сфери є завоюванням розуму.

Християнин же не сумнівається, що вищий розум – то є Бог, Творець Всесвіту, а, означає і Творець людини. Людина – творіння Боже, не вище за Бога, тому людина не може одна перетворювати світ. Вищий розум – це Бог, Він керує людською думкою.

М. Метерлінк висловив думку про те, що цю таємницю ми ніколи не розгадаємо, але у нас завжди є шанс наблизитися до неї [18, с. 134]. Письменник вважає, що головне завдання людини – «злитися з нескінченністю» [18, с. 137]. Філософу хотілося б зробити Всесвіт щасливим, тобто без «скорботи, тривоги і страждання» [18, с. 149].

М. Метерлінк пропонує спочатку вичерпати всю таємницю нашого життя, «перш, ніж відмовитися від неї на користь таємниці нашої смерті» [18, с. 97], але як би Метерлінк не прагнув досягнути Таїну світу, вона увесь час вислизає, залишається недоступною. Із християнського погляду, Господь Бог допомагає людині наблизитися до таємниці буття в міру наближення самої людини до Нього. І. Попович писав: «Метерлінк прагнув досягнути таємницю

світу через свої сумні думки. Він самотній у своїй тузі, у гонитві за синім птахом. У М. Метерлінка трагічно складне світовідчуття. Тому його скорбота перетворюється на крик, на жах і волення «сліпих», які безнадійно бродять “...по своєму відокремленому острову смерті, який зветься землею”» [10, с. 160].

Погоджуємося з думкою І. Поповича, який відзначив, що «М. Метерлінк, як рідко хто в Європі, відчув, що життя і смерть, по суті, складають одну неподільну проблему і одне неподільне страждання. Не може людина жити спокійно, якщо її життя оточене небуттям і заміноване смертю» [10]. Смерть – це нестерпний німий ворог. «Якби смерть заговорила, то померла б. Слово – порятунок від будь-якого страждання й особливо сильного» [10]. І. Попович говорить, що, за М. Метерлінком, людська свідомість малá, що «Бог є Бог розумністю...» [10], і Всесвіт розумний завдяки Розуму, до євангельської думки він свою думку не доводить. Адже через Слово ми розуміємо сенс життя, тому що Слово – Логос. Бо Слово дав нам Бог і, як сказано в Євангелії, «Слово – це життя; Слово – це світло» [3, Ін. 1, 4.9]. І. Попович стверджує, що М. Метерлінк – «переважно поет смерті і філософ смерті» [10, с. 166].

Книгу «Перед великою тишею» (1934), в якій, через два десятиліття після трактату «Смерть» порушуються ті самі проблеми, І. Попович назвав трагічним балансом філософії М. Метерлінка, тому що «він жертва європейської епідемії – гуманізму, людинопоклонства. Він хотів усе звести до людини, усе пояснити людиною, і, зрештою, та стала йому огидною. Ця велика відроза до людини завжди охоплює людську істоту, тільки-но вона намагається Бога замінити людиною. У гуманістичному пориві М. Метерлінк не побажав взяти за основу Боголюдину, тому й онімилій у безумному відчаї перед невирішеною загадкою світу» [10, с. 168]. Православний мислитель пише, що відчаєм, божевіллям, самогубством завершилася людська думка у Ф. Ніцше, в Івані Карамазові, в Ставрогині і в «сумному співцеві “розумності квітки”», в бунтівному філософові «великої таємниці» М. Метерлінку [10,

с. 166]. Роздуми про сенс життя довели М. Метерлінка до відчаю, і він дійшов висновку, що буття не має мети. Християнин відповів би письменникові, що мета життя – підготовка себе до життя у вічності, що сенс життя – це порятунок душі.

### **3.3. Християнські символи і мотиви в п'єсах М. Метерлінка після 1900 р.**

Після «Мудрості і Доли» М. Метерлінк пише п'єси, які вже пройняті християнськими мотивами [35]. «Сестра Беатріса» (1900) – один із таких творів. У п'єси є підзаголовок: «Диво в трьох діях». І це справжнє диво покаяння, очищення й оновлення людської душі<sup>9</sup>. Останні слова головної героїні: «Жила я раніше в світі, де я не розуміла, навіщо така сильна злість і ненависть людей. Тепер я помираю в іншому, де не зрозумію я, навіщо такі безмежні любов і доброта» [12, с. 268]. Вустами ж Діви Марії М. Метерлінк говорить, що врятувати душу можна через покаяння, прощення і любов. Чисте безневинне дитя відчуло, що перед ним Богородиця, тому що душевна чистота відкриває духовний зір. Якщо ця думка справді народилася в духовно-інтелектуальній напрузі Метерлінка-філософа як його власна ціннісна позиція, то не можна не визнати, що Метерлінк-художник у цьому творі мислить, як людина віруюча, як християнин.

«Монна Ванна» (1902) – історична п'єса, де дія відбувається в Італії наприкінці XV століття. Щоб урятувати рідне місто від навали ворога, Монна Ванна погоджується на пропозицію начальника війська ворога Прінчивалле (колишнього коханого) вчинити гріх розпусти. Але пізніше Прінчивалле

---

<sup>9</sup> Фабула п'єси така: черниця Беатриса після чотирьох років служіння в монастирі йде з нього, живе життям блудниці, повертається через десятиліття й сповідується у своїх гріхах Діви Марії – статуї на порозі цього монастиря. Але її відсутності ніхто не помітив, жителі монастиря не розуміють, про що вона говорить, думають, що вона марить, і, як і раніше, вважають її святою. За відсутності сестри Беатриса її послушництво виконувала Діва Марія, що зійшла з п'єдесталу, одяглася як черниця, – і ніхто не здогадався, що Діва Марія набула образу Святої Беатриса, окрім маленької дівчинки, яка в усьому бачить незвичайне світло, що випромінює Діва.

відмовляється від цієї пропозиції в ім'я справжньої любові і своєю мудрістю рятує Монну Ванну від гріха.

У п'єсі «Жуазель» (1903) головна героїня – символ кохання, і силою кохання здатна перемогти Смерть і чаклунство, врятувати коханого, збудити його від сну. Тут М. Метерлінк проповідує прощення за зраду. Ключ – символ зміни світосприйняття: мертвий сад він перетворює на живий. Мерлін – символ Смерті, господар острова Смерті. Аріель – його душа. Чисте кохання Жуазель прощає Мерліну його зло, і вона любить його, як батька. Там, де Життя, там немає місця Смерті, і тому старий Мерлін повинен піти з цього світу. Його відхід зумовлений і неминучий, але треба жити цією хвилиною, щоб насолодитися щастям, можливістю любити один одного зараз. Знаково, що в цьому життєствердному творі кардинально змінюється символічне значення образів, до яких неодноразово звертався драматург раніше, що продовжується і в п'єсі «Диво святого Антонія» (1903), де знову використовується християнська символіка й оспівується духовний зір. Основна подія в сюжеті – диво: щира віра героїні (служниці Вірґинії), вік якої дорівнює «віку Христа», допомагає жебракові, що назвався Святим Антонієм Падуанським, на мить воскресити померлу пані, яку вже поминають і спадок якої вже ділять. «Вік Христа» – це вік духовної досконалості, яка може сприймати дива, дані людині за її вірою. А душі інших героїв твору далекі від віри – і тому мертві. Духовна сліпота «господарів» протиставляється духовному зору служниці. Святий Антоній говорить Верґинії, що він зійшов на землю, як тільки почув її молитви. Іронічна і сама фабула (за святого приймають звичайного волоцюгу, але не «помилково», а внаслідок беззаперечної релігійної віри, – і він справді «творить диво»), іронічні повороти сюжету і діалоги персонажів: Вірґинія, побачивши ореол над головою Святого Антонія, запитує: «Що у вас там таке?» Св. Антоній: «Ви подарували мені велику радість». Вірґинія: «І тоді запалюється ваша там штука, ваш ліхтар?» Св. Антоній: «Так, само собою. Не бійтеся. Це небесний вогонь». І пізніше Вірґинія говорить: «Дивіться, ваша там штука, ваш ліхтар

згас. Отже, не довго горить?» Св. Антоній: «По-різному: коли які в мене думки» [17, с. 49]. Св. Антоній силою своїх слів «Повернися до життя і встань!» воскресив пані, після чого воскресла почала кричати на святого – і той наказав їй замовкнути назавжди, оскільки «вона бачила таємниці у світі мертвих, які нікому не повинна відкривати» [17, с. 57]. Це диво стало соціально небезпечним, воно порушило перебіг природних подій і «св. Антонія» ведуть у дільницю, визнавши його божевільним. Майстерне поєднання можливостей іронії і «серйозності» символізму дають приголомшливий ефект: під зовнішньою легковажністю дії даються дуже не прості для розуміння думки про те, що справжнє диво таїться в наших бажаннях, і що у відчуттях ми отримуємо саме те, на що здатна наша віра, і що благі наміри часто обертаються нещастями і покараннями.

Християнською символікою наповнена і найвідоміша п'єса М. Метерлінка – філософська казка «Синій Птах». Не переказуючи відомий із дитинства сюжет, зупинимося на символічних моментах змісту і сценічної дії, що асоціюються (або безпосередньо пов'язані) із християнськими уявленнями.

Головні герої – Тільтіль і Мітіль – вирушають у подорож за Синім Птахом Щастя в Різдвяну ніч. Різдво Спасителя, зараженого гріхом світу від смерті, – символ нового життя. Із народженням Ісуса для кожної людини з'явилася можливість народитися знову – у Христі і зрозуміти, що саме в Ньому – щастя і сенс життя.

Діти *у ві сні* проживають рік. У будинку навпроти багаті діти їдять тістечка. Тільтіль і Мітіль теж уявляють, що вони з'їдають дванадцять тістечок, потім чотири рази по дванадцять тістечок. Число дванадцять – символічне. Дванадцять місяців у році, дванадцять років було Ісусові, коли Він залишився в храмі, а батьки повернулися без Нього, бо Він почав проповідувати; дванадцять Апостолів були учнями Ісуса і розповіли світу Його Вчення; дванадцять годин триває світлий час доби; дванадцять – це період зміни свідомості і внутрішнього світу, тобто духовного зростання. Ми



бачимо мотив зростання – діти зростають під час подорожі, роблять карби на деревах, діти зростають навіть там, де нічого не зростає і не зменшується.

Старенька сусідка перетворюється на фею і вирушає в подорож разом із дітьми, ми бачимо на ній гарний одяг, а її сиве волосся перетворюється на золоте – символ життя, у неї красиві блакитні очі (блакитний колір – колір Неба), у руках вона тримає діамант, шапочку й чарівну паличку, якою вона торкається до шишки на голові Тільтіля, змінюючи його свідомість. Фея обіцяє, що навчить дітей бачити, бо всі довкола сліпі. Діамант повертає зір сліпим, якщо його повернути ліворуч. Фея: «Будете бачити те, що зазвичай приховане від очей, душі людей і речей. Одягни цю шапочку, Тільтілю, вона допоможе знайти Синього Птаха» [17, с. 8]. За допомогою діаманта діти зможуть побачити минуле, сьогодення і майбутнє. Діти вирушають у подорож через Час і Простір.

Душа Світла – символ нового життя, вирушає в подорож із дітьми. Її ворог – Ніч, символ п'тьми. Діти долають різні перешкоди в пошуках Птаха Щастя. Відзначимо, що М. Метерлінк використовує мотив саду мертвих і живих. У п'єсі «Сліпі» царство асфodelей – царство мертвих, а в «Синьому Птахові» кладовище в Царстві Спогадів, куди діти прийшли відвідати померлого дідуся і бабусю, за допомогою діаманта перетворюється на Сад: замість мертвих із могил встають снопи квітів, тобто сад – символ життя. Оновлена свідомість дітей змінює їхнє світосприйняття. Там, де проходить чиста душа, розквітає Сад.

А. Чадаєва в книзі «Едемська пам'ять» [31] пише, що квіти – це посередники між мертвими і живими. Для них немає відмінності між іудеями та еллінами. На могилах ми садимо за звичкою квіти – і мертві воскресають, як в «Синьому Птахові» М. Метерлінка: із дна піднімається кожна душа в тій красі, в якій її створив Творець. А. Чадаєва говорить, що квіти – «наші заступники перед Богом щодо милосердя», і Метерлінк знав про цю таємницю. Дітям, що відвідали своїх предків на кладовищі, «відкривається завіса, за якою процвітає прекрасна ідея» [цит. за: 17, с.1]. В Євангелії

Господь сказав: «...істинно кажу вам, якщо не звернетесь і не будете як діти, не увійдете до Царства Небесного» [3, Мт.18:3]. «Де ж мертві?» – запитує Мітіль. «Мертвих немає», – відповідає Тільтіль. А. Чадаєва зауважує, що М. Метерлінк вірить: смерть – єдиний шлях туди, де страждання і скорбота стануть неможливими, і підтверджує євангельську істину «Бог не є Бог мертвих, але живих» [3, Мт. 22:32] «одкровенням від квітів» [цит. за: 17, с. 1]. Ми повністю згодні з позицією А. Чадаєвої: символізм М. Метерлінка близький поглядам християнства. Тут немає туманної символіки ранньої творчості драматурга, немає зловісної Долі, що чатує на людину. М. Метерлінк вказує, що людина сама в собі самій несе своє майбутнє, і світло може засяяти в душі кожної людини, але її свобода відносна, бо це майбутнє вкладене в неї ще до народження (і на все Воля Божа, – додав би християнин).

Усім нам відомий фінал п'єси: уранці герої пробуджуються удома і бачать, що в клітці замість горлиці – Синій Птах. Діти хочуть віддати його хворій дівчинці (що, власне, і було метою нічних пошуків), але Птах відлітає. Клітка, де тримали Синього Птаха, – символ закритості душі. Але душа людська повинна жити на волі. Щастя усередині кожного з нас – це наші добрі справи. Мертві предки щасливі тому, що про них моляться, бо молитва оживляє їх на якийсь час, коли про них згадують.

«Вустами немовляти глаголить істина», і тому не випадково М. Метерлінк вивів образи дітей, які розуміють, що найголовніше духовне, а не матеріальне багатство, – це любов до ближнього, і що «Синій Птах» – у кожному з нас, тобто наше щастя залежить від нас самих. Синій Птах – символ любові. Маючи Синього Птаха, тобто маючи любов, людина щаслива, і якщо Синього Птаха сприймати не лише символічно, а як метафізичну назву горлиці – голуба, то можна запропонувати таку інтерпретацію образу *Синього Птаха*: Святий Дух у вигляді голуба зійшов на Ісуса, коли Іоан Предтеча хрестив його у річці Йордан. І тоді Бог сказав людству, що ось Син Його коханий і що в ньому повинна виконатися Його

Божа воля. Святий Дух у вигляді голуба – це блага звістка про те, що тепер все буде по-іншому, що всі люди знайшли в Ісусові порятунк, їхнє життя набуло сенсу. У п'єсі «Синій Птах» Різдво Ісуса Христа зробило *диво перетворення* за допомогою зміни свідомості: після різдвяної ночі сліпе людство вранці прокинулося зрячим.

П'єса «Заручини» (1918) є продовженням «Синього Птаха». Діти виросли. Їм по шістнадцять років, але Тільтіль виріс духовно, а його сестра – ні, і тому фея просить його вирушити в подорож без Мітіль. Синій Птах знову в клітці. Знову з'являється мотив сну (у будинку всі сплять). Тільтіль тепер бере в подорож сапфір, який змінює свідомість людини і відкриває їй інший бік життя, духовну. Разом із Душею Світла Тільтіль іде шукати свою наречену. Вони зустрічають шість дівчат, кожна з них по-своєму гарна, і всіх він любить, але сьома – біла примара, увесь час нерухома і безмовна, як тінь, усюди ходить за Тільтілем, Душею Світла і Долею. Сім наречених символізують чесноти душі, сьома ж – Любов. Доля наприкінці п'єси втрачає силу, а Любов, навпаки, набирає сили. Коли Тільтіль повертається додому, у дівчинці-сусідці, яка за час їхньої розлуки виросла, він упізнає Білу Примару. Дівчинка любила його увесь час. Тільтіль відповів їй взаємністю. Любов стала їхньою таємницею. Любов і є Таїна Буття – сенс людського життя. Любов повернула дівчинці сили. У неї розпустилося довге золотисте волосся – символ життя.

Число «7» у М. Метерлінка – число досконалості душі, народження нового життя в Бозі. Через 7 років Тільтіль знайшов свою наречену, покохав – і відразу прозрів. Сапфір допомагає Тільтілю перетворитися на Синього Птаха [19].

У п'єсі «Марія Магдалина» (1913) дія відбувається також у символічний для християнина час – напередодні Великодня (Воскресіння Господнього). Метерлінк звернувся до євангельського сюжету про блудницю Марію з міста Магдали, душу якої воскресив Ісус Христос через своє вчення, і вона відчула, що внутрішньо змінилася – стала *іншою*. Особливо

відзначаємо те, що текст М. Метерлінка в деяких фрагментах майже дослівно повторює біблійний.

Одного дня Марія Магдалина разом з іншими почула Його Нагірну проповідь: «Блаженні жебраки вбогі духом, бо їхнє є Царство Небесне. Блаженні, що плачуть, бо вони тішитимуться. Блаженні покірливі, бо вони успадковують землю. Блаженні жадаючі і спрагли правди, бо вони наситяться. Блаженні милостиві, бо вони помилювані будуть. Блаженні чисті серцем, бо вони Бога узрять. Блаженні миротворці, бо вони будуть наречені Синами Божими. Блаженні вигнані за правду, бо їхнє є Царство Небесне. Блаженні ви, коли ганьбитимуть вас і гнатимуть і всіляко неправедно лихословити за Мене. Радійте і веселитесь, бо велика ваша винагорода на небесах: так гнали і пророків, що були раніше за вас» [14, с. 15, 16] (пор.: [3, Мт. 5, 3 – 12]). І в Марії Магдалини після кожної виголошеної фрази посилюється бажання бачити Ісуса, йти до нього. Але голос продовжує: «І я говорю вам: любите ворогів ваших, благословляйте тих, хто кляне вас, благодійте тим, що ненавидять вас і моліться за тих, що ображають вас» [1, с. 16]. У ту мить, коли божественний, глибокий, величавий голос виголосив: «Хто з вас без гріха, перший кинь у неї камінь» [14, с. 16] (пор.: [3, Ін. 8, 7]), люди опускають камені на землю, а Марія Магдалина відкидає допомогу, пропоновану їй Люцієм Вером (звучання імені якого викликає асоціацію з Люцифером) і піднімається сходишками тераси.

Вочевидь, саме тоді щось сталося в душі Марії. І в наступній дії, коли Люцій Вер говорить Марії, що її краса перемогла його, вона квапиться йому сказати, що вона вже інша, *переможена*: «Що мені тепер до цієї перемоги!... Я сама переможена, переможена цілком на самому початку, не сміючи зізнатися собі, безсила приховати це від своєї зовнішньої байдужості, ганебно набутої, і від своєї пихатості, яка завжди була ганебним вінцем мого сорому» [14, с. 17].

Марія Магдалина М. Метерлінка говорить, що Ісус «приносить із собою щастя, донині невідоме, і здається, що всякий, хто наближається до

Нього, стає щасливим, як дитя при пробудженні від сну. Він лише на одну мить зупинив свої очі на моїх і цього погляду досить буде на решту мого життя» [14, с. 20]. Марія відмовляється від пропозиції Люція Вера врятувати Ісуса, коли його хотіли стратити, і говорить Веру, що Ісусові не потрібна нічия жертва, бо Він сам приніс жертву: «Ти приносиш жертву в ім'я любові! О, якби ти міг бачити ту жертву, яка здійснилася тут, і на яку самі ангели не сміли б подивитися. Але ти не можеш знати все, що сталося на землі відтоді, як він зійшов до нас. Земля стала не та! І це більше неможливо. До нього найчистіші не похитнулися б. До нього. До нього» [14, с. 40]. М. Метерлінк показує, що Люцій Вер духовно сліпий, і що Ісус Христос відкрив духовні очі Марії Магдалині – і сталося перетворення її душі.

Нямцу А.Є. пише: «П'єса Метерлінка – це розповідь не про Христа / відповідно до існуючої театральної традиції він безпосередньо участі у дії не приймає /, а його вплив на духовний світ людей, дослідження їх моральної еволюції під впливом спілкування з Месією» [22, с. 114]. Із слів самого Метерлінка, сюжет цієї п'єси він запозичив із драми Поля Гейзе «Марія із Магдали» [14, с. 3]. Але, «якщо у драмі П. Гейзе відмова Магдалини повернутися до свого минулого пояснюється дуже скупо, то героїня драми Метерлінка висуває цілісну етичну концепцію свого «небажання» спасти Ісуса» [22, с. 114]. Марія Магдалина звертається до Люція Вера: «Я, можливо, й согрішила б проти всього, що Він любить, для того, щоб спасти того, кого я люблю... Але Він дає занадто багато сили для любові та страждань... Я могла би спасти його всупереч його волі, але не всупереч себе самої. Якби я купила його життя ціною, про яку ти говориш, його життя принесло б смерть усьому, чого він хотів, усьому, що Він любив» [14, с. 40].

Митець використовує мотив ключа як символа свободи: цим ключем Ісус відкриває двері і входить у душу Марії Магдалини, і дарував їй свободу. Ісус відкрив духовні очі не лише Марії, але і всьому сліпому людству. Тут ми бачимо перемогу над дотепер непереможеною Смертю. Велика любов Ісуса до людей створила диво [34].

У символічному ряду цієї п'єси величезну роль відіграє волосся, і смислова навантаженість цього символу тут співзвучна з євангельською. Коли Ісус воскресив померлого Лазаря, під час вечері Марфа служила, «Марія ж, узявши фунт нардового чистого дорогоцінного мира, помазала ноги Ісуса й обтерла волоссям своїм ноги Його; і будинок наповнився пахощами від мира» [3, Ін. 12, 3]. Волосся – не символ Смерті, як у ранніх творах («Там усередині» та ін.). Тут воно – символ великої любові до ближнього, любові життєвої, такої, що доходить до жертвності.

М. Метерлінк, написавши цю п'єсу, зійшов на свій духовний олімп: для нього тепер головне – духовне багатство, цінності, що не суперечать християнській моралі [33].

### **Висновки до розділу 3**

Осмислення ситуації трагічного, трагедії людського існування характерне для багатьох сучасних філософсько-антропологічних підходів та їхнього естетичного віддзеркалення. М. Метерлінк був піонером у філософсько-естетичній рефлексії з приводу «трагедії кожного дня». В однойменній главі «Скарб Покірливих» письменник послідовно обґрунтовує думку про те, що *істинно-трагічне* можна виявити в самому факті життя тієї чи іншої душі (виділення наше – Т. Ч.).

Отже, для Метерлінка-філософа основним предметом дослідження була людська душа, яка на межі ХІХ–ХХ ст. знайшла притулок на «острові смерті», коли, в ситуації «Бог помер», життя позбавлялося будь-якого сенсу. «Містичне», як глибинна основа світогляду, завжди органічно живило естетичні пошуки митця, зумовивши яскравий і успішний розвиток драматургічної практики символізму.

Головним «світоглядним завданням» Метерлінка є розкриття метафізичної природи людини, пов'язаної із загадкою Смерті. На нашу думку, у кожному досліджуваному творі міститься *вказівка* – «вектор» – на загальність принципу антропологізму: навіть людина-символ, без

індивідуальності, без будь-якої зовнішньої «антропності» не здатна до осмисленого спів-буття (спілкування) із собі подібними, репрезентує (по суті, персоніфікує) безглуздя будь-якого буття перед смертю. Поза співвідношенням з образом людини – як символом «щось» – буття позбавлене *проблеми смерті*. Смерть – прерогатива живого, *проблема смерті* – прерогатива виключно людини.

М. Метерлінк вважає Смерть найважливішою подією для людини, метерлінківське «шукати мертвих серед живих» пов'язане з його зацікавленістю спіритуалізмом і вірою в реінкарнацію душ. Час і простір письменник вважає ворогами людини, що заважають з'єднатися матерії з духом, – тому сюжети його п'єс ніби позачасові, персонажі позбавлені не лише особистісних рис, але й просторово-часової визначеності. Цим, а також багат шаровістю символічних асоціацій, що виникають у глядача його ранніх драм, митець утілює в життя свої запити містика.

Усі ранні твори М. Метерлінка (до 1896 р.) без дії, тому їх ще називають «статичний театр», в якому людина – це маріонетка, лялькарем виступає Смерть. Героям притаманні такі риси, як пасивність, приреченість, бездіяльність перед Невідомим і Неминучим – Смертю, а також закритість душі від зовнішнього світу і нерозуміння сенсу життя, страх і жах як перед життям, так і перед смертю.

Ми виділяємо чотири ключові для філософського змісту цих п'єс поняття, що допомагають розкрити сутність атмосфери трагізму: це тиша (мовчання), страх, чекання і сліпота. На основі філософського аналізу творів Метерлінка, ми доводимо, що спектр образів-мотивів, які передають «трагедію кожного дня», значно насиченіший. Основні символічні варіації смерті в творчості Метерлінка-драматурга запропоновані в п'єсі «Сліпі». Це мотиви духовної сліпоти, страху, глухоти сну, відчуженості, байдужості, меланхолійної безнадійності, а також мотив кольору: чорний плащ священика і мертва природа (чорне листя), які можна визнати складниками мотиву смерті. Але драматург послідовно, від п'єси до п'єси, наділяє

здатністю проникати в таємницю лише тих, хто молиться, хто чистий серцем – людей похилого віку і дітей. Такий погляд Метерлінка, що вважав себе атеїстом, на нашу думку, цілком порівнюваний із християнською позицією, принаймні, не суперечить їй.

Незважаючи на те, що в п'єсах раннього періоду п'єдестал головного героя неподільно займає Смерть, їхня символіка певним чином консонуює з принципами християнського віровчення, і ми вважаємо за можливе говорити про послідовне посилення «антропологічності» творчості М. Метерлінка цього періоду.

Ми розглянули п'єси М. Метерлінка, створені після 1900 року, з погляду свідомого використання в них біблійної образності і сюжетики, насамперед новозаповітних мотивів, що дозволяє говорити про певне зближення світобачення митця з позиціями християнської антропології:

1. У п'єсі «Сестра Беатріса» (1900) вустами Діви Марії Метерлінк говорить, що врятувати душу можна через покаяння, прощення і любов. Саме до покаяння приходять головна героїня п'єси Сестра Беатріса на порозі смерті, повернувшись до монастиря після багатьох років блудного життя. Метерлінк-художник у цьому творі мислить по-християнськи.

2. П'єса «Монна Ванна» (1902) не схожа на всі попередні і на подальші п'єси досліджуваного автора, але вона – необхідний рівень у духовній еволюції філософа. Тут справжня любов допомагає героїні і захистити рідну Пізу від навали ворога, і врятувати свою честь.

3. У п'єсі «Жуазель» (1903) Метерлінк проповідує прощення за зраду. Головна героїня силою своєї любові здатна перемогти Смерть і зле чаклунство, врятувати коханого, збудити його від сну. Ключ – символ зміни світосприйняття: він мертвий сад перетворює на живий, тут ми чуємо мову душі.

4. У «Диві Святого Антонія» (1903) в іронічній манері показане диво воскресіння, але глибинний символічне значення п'єси – в оспівуванні духовного зору, щирої й сильної віри.



5. У «Синьому Птахові» (1908) та його продовженні – п'єсі «Заручини» (1918) – символічність часу дії «обгрунтовує» неодноразове диво перетворення-прозріння. Тут демонструється істина: щастя приховане в нас самих, в нашому ставленні до життя. Таємниця Буття – любов, вона і є сенсом людського життя.

6. У п'єсі «Марія Магдалина» (1913) Метерлінк художньо трансформував євангельський сюжет про Марію з міста Магдали, що змінилася після обернення в Христову віру. Із вуст героїв звучить майже біблійний текст; цей твір – вершина в процесі «християнізації» метерлінківського символізму.

Навряд чи Метерлінка можна було б називати «переважно поетом смерті і філософом смерті» (І. Попович), якби серед його не-драматургічних творів не було величного філософського тексту під назвою «Смерть» (1913), написаного зовсім не для «продовження» теми смерті в період «статичного театру». Це підтверджується і популярністю поділу творчості М. Метерлінка на два періоди: «песимістичний» (до зустрічі із Жоржеттою Леблан) і, відповідно, «оптимістичний», – трактат «Смерть», створений у другий період, не викликає відчуття безвиході або відчаю. Смерть людини – найзначніша подія у Всесвіті, в якому немає лише небуття, – так само належить буттю цього Всесвіту, як і його життя. Реальна смерть не трапляється «зовні Всесвіту, поза часом і простором». І від цього її трагізм посилюється.

У тому й полягає «трагедія повсякденності», що, безвідносно до життєвих драм, соціально-політичних потрясінь або природних катастроф, людина (М. Метерлінк пише про атомарного індивіда, про людину-гуманіста, і з позицій європейського гуманізму) приречена на одне-єдине *кінцеве* життя, упродовж якого, як би вона не прагнула досягнути велику Таїну світу, вона ніколи не досягне бажаної мети. Тому так часто доводиться переживати безмовну «урочистість скорботи»; тому, визнавши смерть формою життя, якого ми не розуміємо, нічого не знаючи про Бога і божественну істину, слід

надати перевагу мовчанню. Проте друга, не менш сильна, лінія метерлінківської філософії – філософія життя, адже Метерлінк пропонує спочатку вичерпати всю таємницю нашого життя, перш ніж спробувати зрозуміти таємницю смерті. Висвітленню цієї проблеми присвячений наступний розділ нашого дослідження.

### Список наукової літератури, використаної в розділі 3

1. Андреев Л. Г. «Театр молчания» Мориса Метерлинка // *Вестник Московского университета*. Серия 10. Филология. 1966. № 5. С. 3 — 15.
2. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. Москва: Наука, 1988. 311 с.
3. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. Москва: Российское библейское общество, 2002. 1337 с.
4. Бондаренко Н. Д. Апология безысходности. Москва: Мысль, 1984. 208 с.
5. Ватопедский Иосиф, старец. От смерти к жизни. Москва: Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2007. 112 с.
6. Гейне А. (Anselma Heine) Морис Метерлинка. (Maurice Maeterlinck). Биография-характеристика. Санкт-Петербург: Изд-во Акц. Общ. Типогр. Дела, 1912. 59 с.
7. Давыдов Ю. И. Этика любви и метафизика своеволия: Проблемы нравственной философии. Москва: Молодая Гвардия, 1982. 287 с.
8. Златоуст Иоанн, свт. Избранные беседы. Полтавская епархия: Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2001. 464 с.
9. Игнатий (Брянчанинов), свт., епископ Кавказский и Черноморский. Слово о смерти. Слово о человеке. Полтава: Переизд. Спасо-Преображенского монастыря Полтавской епархии, 2001. Т. 3. 448 с.
10. Иустин (Попович), прп. Философские пропасти. Москва: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2004. 288 с.
11. Лука (Войно-Ясенецкий), свт. Дух, Душа и Тело. Киев: Макет. Изд-во имени свт. Льва папы Римского, 2002. 149 с.
12. Метерлинка Морис. Полное собрание сочинений: В 4 т. Петербург: Изд-во т-ва А. Ф. Маркса, 1915. Т. 1. 269 с.
13. Метерлинка Морис. Полное собрание сочинений: В 4 т. Петербург: Изд-во т-ва А. Ф. Маркса, 1915. Т. 2. 248 с.

14. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: В 4 т. Петербург: Изд-во т-ва А. Ф. Маркса, 1915. Т. 4. 292 с.
15. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд-во В. М. Саблина, 1907. Т. 1. 312 с.
16. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд. В. М. Саблина, 1907. Т. 2. 353 с.
17. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд-во В. М. Саблина, 1911. Т. 6. 169 с.
18. Метерлинк Морис. Смерть. Санкт-Петербург: Тип. Корильфельда, Б. г. 163 с.
19. Метерлинк Морис. Белая невеста. (Помолвка). Москва: ГИЗ, 1923. 136 с.
20. Мирэ. Морис Метерлинк // Вопросы жизни. 1905. № 1 [январь]. С. 300 — 303.
21. Морис Метерлинк в России Серебряного века // Русские писатели о Метерлинке / Сост. М. В. Линдстрем. Москва: ВГБИЛ, 2001. 287 с.
22. Нямцу А. Е. Новый завет и мировая литература. Черновцы: Черновицкий гос. ун-т, 1993. 243 с.
23. О страхе. Страх истинный и ложный // Сборник трудов из жития святых и поучения православных священников и писателей. Москва: Приход, 2011. 320 с.
24. Песоцкий С. А. Может ли душа познать Бога? Москва: Изд-во им. Святителя Игнатия Ставропольского, 2003. 173 с.
25. Пестов Н. Е. Душа человеческая // Украинская православная церковь. Полтавская епархия: Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2004. 190 с.
26. Полунина М. Н. Художественное время в драматургии М. Метерлинка и А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03, 10.01.01. Москва, 2006. 192 с.

27. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Санкт - Петербург: Изд-во СПбГУ, 1996. 364 с.
28. Слуцкий М. И. «Смысл жизни человека» по произведениям Андреева, Сологуба, Горького, Метерлинка и решение его в христианстве. Харьков: Тип. М. Г. Ковалёва, 1910. 41 с.
29. Феофан Затворник, свт. Мудрые советы. Минск: Отчий дом, 2004. 352 с.
30. Чадаева А. «Эдемская память» [Электронный ресурс] // Культура. Цветы в стиле модерн. URL: <http://www.istina/religare.ru/material1287/html> (дата обращения: 24.07.2013).
31. Чернигова Т. Л. Идея смерти в этико-эстетической концепции М. Метерлинка // *Гілея: наук. зб.* (Серія «Філософські науки»). 2012. № 59. С. 588 — 591.
32. Чернигова Т. Л. О понятии «душа» в философской эссеистике М. Метерлинка и в клерикальной литературе // *Post Office: Образи часу – образи світу: Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна (Серія «Теорія культури та філософія науки»)*. 2005. № 700. С. 223 — 229.
33. Чернигова Т. Л. Прозрение «слепого человечества» (пьесы М. Метерлинка «Синяя Птица» и «Обручение»): философский анализ // *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна (Серія «Теорія культури і філософія науки»)*. 2014. № 1083. Вип. 49. С. 106 — 110.
34. Чернигова Т. Л. Чудо преображения в философии М. Метерлинка (пьесы «Сестра Беатриса» и «Мария Магдалина») // *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна (Серія «Теорія культури і філософія науки»)*. 2012. № 995. С. 78 — 82.
35. Чернигова Т.Л. Христианские символы и мотивы в пьесах М.Метерлинка // *Актуальні тенденції розвитку суспільних наук в Україні /Т.Л. Чернигова / Міжнародна науково-практична конференція. – Київ, 2015.*
36. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. Москва: АСТ; Харьков: Торсинг, 2003. 591 с.

37. Шестаков В. П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. Москва: Искусство, 1983. 358 с.
38. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. Очерки. Москва: Искусство, 1973. 448 с.
39. Descamps M. Maurice Maeterlinck. Un livre: Pelléas et Mélisande. Une oeuvre. Bruxelles, 1986. P. 26 — 76.
40. Maeterlinck Maurice. Serres chaudes suivies de quinze chansons. Bruxelles: Paul Lacomblez, Ed., 1900. 127 p.
41. Maeterlinck Maurice. Théâtre I. La Princesse Maleine (1980). L'Intruse (1891). Les Aveugles (1891). Paris: Lacombléz Éd. Par Zamm Éd. Bruxelles, 1903. 301 p.
42. Maeterlinck Maurice. Théâtre III. Aglavaine et Sélysette (1896). Ariane et Barge Bleue (1901). Soeur Beatrice (1901). Bruxelles. Paris. P. : ed. Lacomblez et Lamm, 1901. 225 p.
43. Maeterlinck Maurice. Joyzelle. Piece en cinq actes. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1903. 183 p. pr. 3.
44. Maeterlinck Maurice. L' Oiseau Bleu. Pièce en six actes et douze tableaux. Paris, 1911, et á Moscou 1908. 37 p. (L'illustr. Théâtrale).
45. Maeterlinck Maurice. Morceaux choisis / Maurice Maeterlinck [Introd. Par G. Leblanc]. – P.: Nelson, s. a. – 350 p.
46. Maeterlinck Maurice. La mort. Paris: E. Fasquelle, éd., 1913. 272 p.
47. Marie Gisele. Le Théâtre symboliste. Paris, 1973. P. 48 — 57.
48. Théâtre: Verhaeren. Maeterlinck. Ghelderode. Crommelynck. M.: éd. “Radouga” 1983. 496 p.
49. Ubersfeld A. Maeterlinck et l'objet théâtral // Le symbolisme en France et en Pologne. Wroclaw, 1982. P. 123 — 124

## РОЗДІЛ 4

### «ФІЛОСОФІЯ ЖИТТЯ» М. МЕТЕРЛІНКА

Філософія життя – напрям західної філософської думки кінця ХІХ – початку ХХ ст, провісником якого вважають А. Шопенгауера і до якого відносять Ф. Ніцше, В. Дільтея, А. Бергсона, О. Шпенглера, Р. Зіммеля, Л. Клагеса та ін. Названі мислителі до цього напрямку зараховані умовно, насамперед через те, що філософія кожного з них оригінальна, проблемні і стильові відмінності між їх ученнями значні. Які ж відмітні особливості філософії життя як особливого філософського дискурсу?

Як свідчить назва, на перший план висуваються поняття і принцип життя. Відмінність від традиційної філософської думки полягає в тому, що через поняття життя її послідовники прагнуть рішуче відмежуватися від класичної філософії, її світосприйняття: культу розуму і науки, «у жертву» яким була принесене саме життя – життя природи і людини. Щоправда, поняття життя, якому надавалося фундаментальне значення, так і залишилося у творах теоретиків цього напрямку нечітким, невизначеним, метафоричним. Проте культура і філософія ХХ ст. зазнала неабиякого впливу філософських роздумів про життя названих мислителів. Воно відчувається і дотепер [26; 33].

Друга особливість філософії життя – критика основ сцієнтизму, але відкидалися не науки як такі, а безроздільне панування класичних моделей у природознавстві, тобто влада механіцизму. У цьому філософія життя йшла в ногу з некласичним природознавством. Можна навіть стверджувати, що оприлюднення А. Ейнштейном принципів теорії відносності і поява генетики вплинула на створення А. Бергсоном праці «Творча еволюція» (1907), яка виправдано вважається одним зі зразків некласичної філософії. Відомо, як А. Бергсон ставився до біології, з якою тісно пов'язана його концепція творчої еволюції. Ф. Ніцше, О. Шпенглер, Р. Зіммель також цікавилися біологією.

У той же час, швидше не природознавство, а гуманітарні дисципліни – філософія, психологія, історія, у тому числі історія духу, науки про мову, культуру, – утворюють проблемний центр досліджень філософії життя, спроби якого розкрити специфіку людського духу і своєрідність наук про дух виявилися доволі успішними. Разом із роботами В. Дільтея, О. Шпенглера [42–43], Р. Зіммеля в західну філософію буквально увірвався специфічний історизм, тобто прагнення детально дослідити історію (як історичний процес і як науку).

Філософія життя зробила помітний внесок у дослідження свідомого і несвідомого, у вивчення таких елементів духовно-психічного життя, як інтуїція, пам'ять. Зацікавленість абстрактним пізнанням збереглася, проте запанувала вимога критично, об'єктивно поглянути на розум та інтелект, оцінити як їхні сильні, так і слабкі вияви. Сама по собі ця установка цілком продуктивна і зовсім не тотожна антиінтелектуалізму. Як і фрейдизм, філософія життя викликала інтерес до вивчення позараціонального, несвідомого, такого, що не піддається вербалізації, не лише у філософів і психологів, але й у діячів мистецтва – літераторів, драматургів, художників. Дослідження несвідомого і «психічної енергії» набуло подальшого розвитку в художніх методах сюрреалізму, екзистенціалізму, у психоаналізі В. Райха, А. Маслоу, Е. Фромма, К.-Г. Юнга та ін.

Метерлінківську «теорію мовчання», що визривала в символіко-смісловій наповненості п'єс усього раннього періоду і відрефлексовану драматургом у «Скарбі Покірливих» (глава «Мовчання», з розгляду якої починається цей розділ), можна вважати специфічною, антропологічно орієнтованою аналогією філософії життя [27].



#### 4.1. Концепція «діяльнісного мовчання» М. Метерлінка і православний ісихазм

Наприкінці ХІХ ст. у літературі *слову* почали приділяти менше уваги, виникло поклоніння протилежному началу – у культ вивели мовчання, намагаючись подолати ординарність і прямолінійну однозначність слів.

Багато видатних письменників змогли передати свої найпотаємніші відчуття лише в мовчанні, перед яким вони «відчувають мало не релігійний трепет» [38, с. 9].

Сам Метерлінк, вкрай неговіркий за натурою, любив мовчання. І Ж. Аррі писав, що Метерлінк дивувався тих, що оточують «німотою свого красномовства» [46, с. 14]. Інший дослідник творчості М. Метерлінка, Ежен Бе, дійшов висновку, що мовчазність М. Метерлінка впливає з його фламандського походження. Можливо, і професію адвоката він покинув унаслідок того, що не любив багато говорити.

Оригінальність концепції статичного театру спричинила виникнення найважливішого конструктивного елемента в драмах М. Метерлінка – мотиву мовчання, який можна розглядати з кількох позицій. З одного боку, мовчання – знак присутності невідомих людині сил, символ часу, що безжалісно біжить і веде до неминучої смерті. З іншого боку, у мовчанні відбувається безпосереднє спілкування душ, зароджується глибоке почуття любові. У М. Метерлінка «внутрішній стан душі передає мовчання, що “говорить”» [2, с. 10–11].

Мотив пасивного мовчання, як складовий елемент теми смерті в ранніх п'єсах, переходить у *мотив діяльнісного мовчання* і є головним у філософії оптимізму, або філософії життя Метерлінка. Мовчання в нього стає невід'ємною частиною глибокого внутрішнього життя людської душі. Із мотиву мовчання переростає в цілу науку, яка допомагає людині вирости етично і, нарешті, скинути з себе ланцюги Смерті.

За допомогою мовчання М. Метерлінк хоче передати «невимовне». М. Метерлінк не довіряв слову, вважаючи, що люди здійснюють помилку, намагаючись відтворити стан своєї душі словами.

У назві «Скарб Покірливих» – есе, що складається з тринадцяти глав, – визнання християнського догмата «блаженні вбогі духом», у змісті – пристрасне звеличення душевного життя [6, с. 27]. Есе відкриває глава «Мовчання», де Метерлінк виклав свою концепцію мовчання і тиші, почавши так: «Мовчання – та стихія, в якій утворюються великі справи, щоб виникнути нарешті здійсненими і величними у світлі життя, над яким вони покликані володарювати» [20, с. 9].

Метерлінк говорить про те мовчання, яке захищає людину від зовнішнього шуму. Слово, на його думку, заглушає і пригнічує думку, але він говорить про *людське* слово. Метерлінк цілком підтримує формулювання народної мудрості: «слово – срібло, мовчання – золото; або ж ще краще: слово – дитя часу, мовчання – вічності» [20, с. 9]. Найважливіше можна сказати один одному без слів: «Тільки-но ми починаємо говорити, таємний голос попереджає нас, що десь зачинилися божественні двері»; «Справжнє життя, єдине, таке, що залишає який-небудь слід, виткане з мовчання» [20, с. 10, 26]. Письменник уважає, що лише в бездіяльній тиші ми можемо прислухатися до самих себе, до свого мовчазного «я». Мовчання в М. Метерлінка – динаміка, а слово – статика.

Митець називає мовчання сонцем любові, під променями якого дозрівають плоди душі: «Як тільки уста засинають, душі прокидаються і починають діяти» [20, с. 13]. Людина відчуває страх перед мовчанням, якщо це самотнє мовчання або мовчання натовпу, – тоді воно – нестерпний тягар. Тут письменник-філософ має на увазі пасивне, спляче мовчання; він говорить, що існували століття, коли душа спала. Але, з іншого боку, він стверджує: якщо людина не навчилася мовчати, то «в душі її немає особистості». Тут М. Метерлінк має на увазі діяльнісне мовчання як засіб спілкування [37].

Існує сокровенне мовчання, і його треба виховувати в собі. «Душі зважуються в мовчанні, як золото і срібло зважуються в чистій воді, і вимовлені нами слова набувають значення лише завдяки мовчанню, в яке вони занурюються». Мовчання викликає аромат любові. «Ті, хто багато любив, знають таємниці, яких не знають інші» [20, с. 16].

Люди, що думають і працюють у тиші, – сіль землі. Мова містиків – мова без слів. Мовчання – це мистецтво, яким треба оволодіти, щоб навчитися вступати в «нечутний», внутрішній діалог один з одним. У мовчанні відбувається духовне звільнення, починається пробудження душі від сну. М. Метерлінк говорить, що на таке мовчання здатні лише покірливі духом, воно – їхній скарб. І тут позиція Метерлінка аналогічна християнському погляду: мовчання як мова спілкування можливо лише між покірливими і смиренними (Ісус в Євангелії сказав, поглянувши на своїх учнів: «...блаженні вбогі духом, бо ваше є Царство Боже» [4, Лк. 6, 20]).

М. Метерлінк вважає: якщо ви не добрі, то це обов'язково відкриється. «Удайте святого, мученика, героя, – дитина, що зустріла вас, не відповість вам поглядом, якого чекаєте ви, якщо ви таїте в собі злу думку, несправедливість і сльози ближнього. Сто років тому її душа, мабуть, пройшла б безтурботно повз вашу» [20, с. 22]. Письменник говорить, що залишається чекати і сподіватися, що люди стануть ближчими одне одному: «Чекатимемо в мовчанні, можливо, ми незабаром розрізимо “шепіт богів”» [20, с. 23]. Мислитель у своєму вченні про діяльнісне мовчання закликає нас зосередитися на внутрішньому житті душі, відрікшись від пристрастей світу [37]. Таке мовчання навчає нас любити і ближнього, і самого себе. Цього ж нас навчає і християнська віра.

Для віруючої людини мовчання, як байдужість до пристрастей світу цього, веде до внутрішнього спокою, до порятунку душі. Це мовчання досягається за допомогою Ісусової молитви: «Господи, Ісусе Христе, Сине Божий, помилуй мене». У православ'ї релігійно-філософське вчення про мовчання, створене візантійським богословом Григорієм Паламою в XIV ст.

[24], називається «ісихазм» (від давньогрец. ἡσυχία – спокій, тиша, самота). Практика ісихазму – перебування душі в мовчазній самоті, у посту, у причасті Святих Христових Таємниць і в постійній молитві до Бога, – поступово відкриває душі людини дверей у Царство Небесне [31–32].

У християнстві завжди дотримувалися традицій містицизму, куди належить і ісихазм. Ісихазм був школою практичної християнської антропології для різних етносів у всьому світі. Сьогодні ісихазм особливо розвинений у Греції, Росії та в інших регіонах християнського світу. Символічним центром ісихазму залишається Афон, у монастирях якого існує ця духовна практика [5, с. 5–14]. Відомі імена тих, що працювали в Ісусовій молитві на Афоні: преподобний Никифор, св. Феодосій, св. Арсеній, св. Павло Латрійський, св. Савва, св. Агапон. Знане ім'я старця Іосифа Ісихаста [8, с. 4].

Великий інтерес до цього містичного учення виявляли св. преп. Сергій Радонезький-чудотворець, св. преп. Серафим Саровський, а також Ніл Сорський [7]. Д. Лихачов пише, що як на Заході, в середньовіччі, так і в Давній Русі особливо поцінювалися монастирські сади. Засновники монастирів російські святі, що обирали місця для майбутньої обителі серед дикої природи, підтримували ці уявлення й учення ісихастів (особливо Ніла Сорського) своїм прагненням до відокремленого життя і відокремленої молитви [12, с. 498]. Справу Ніла Сорського наприкінці XVIII – початку XIX ст. продовжив преп. Паїсій Величковський – хрещений батько традиції ісихазму в Молдові, що створив «Добротолюбіє» і «Оптинський рух», з яким пов'язують його ім'я, пізніше – прп. Лев Оптинський і прп. Макарій і Амвросій Оптинські, ідеї яких неабияк вплинули на творчість М. Гоголя та Ф. Достоєвського [3; 25].

У свою чергу, творчість Ф. Достоєвського вплинула на становлення світогляду Ф. Ніцше, який переклав деякі твори великого російського письменника.

Ф. Ніцше був «продовжувачем Достоевського»<sup>10</sup>, тільки Ф. Достоевський пише про Вселюдину і про небо, а Ф. Ніцше – про надлюдину і про підпілля, яке він не зміг подолати і, не зумівши вижити в цьому підпіллі, закінчив життя божевіллям. Погляди М. Метерлінка сформувалися не без впливу учення Ф. Ніцше. Проте, незважаючи на схожість їхньої філософії наявністю в обох теми/мотиву мовчання, Ф. Ніцше агресивніший, а М. Метерлінк м'якший, хоча обидва обожають людину.

Про вплив Ф. Достоевського на М. Метерлінка писали і В'яч. Іванов, і В. Розанов. Нам не відомо, чи ознайомлювався М. Метерлінк з ученням безпосередньо ісихазму, але філософський містицизм (містичний ідеалізм) письменника цілком може розглядатися в зіставленні з релігійним містицизмом ісихазму, бо вимальовується досить чітка ретроспектива опосередкованого впливу на М. Метерлінка ісихастських інтенцій щодо мовчання.

М. Метерлінк вивчав і праці Діонісія Ареопагіта, учня Апостола Павла, і твори Ф. Ніцше, який частково перейняв пафос ідей Ф. Достоевського, який, у свою чергу, зазнав безперечного впливу ідей ісихазму. Це дозволяє визнати, що на формування поглядів і світоглядних відчуттів Метерлінка опосередковано впливали і настрої/уявлення ісихазму. А це означає, що світосприйняття цього митця можна визнати *співзвучним ученню ісихазму* – тією мірою, якою на нього вплинула творчість Ф. Достоевського (що перейняв ідеї преп. Ніла Сорського, який відвідував обитель і батьківщину ісихазму – монастир Афонський) і Ф. Ніцше. Але, окрім співзвуччя, як подібності (і лише подібності), відзначимо і принципову відмінність позиції М. Метерлінка від позиції ісихастів, оскільки в М. Метерлінка «безмовно

---

<sup>10</sup> Вислів Лева Шестова, який написав книгу «Достоевский и Ницше». Про вплив Ф. Достоевського на Ф. Ніцше написана робота Владимира Жичко-Охридського (Велимировича) – святого, філософа і поета («Ницше и Достоевский»); священник Ілія Лімбергер пише: «Так сам вл. Ніколай поцінував у Ніцше якнайправдивіший вияв трагедії західної культури. Ніцше говорив про Достоевського як про геніального психолога свого часу...» [11, с. 1; 11; 34].

розмовляють» одна з одною *людські душі*. В ісихазмі ж мовчання – це «розумна робота», молитва, звернення до Бога, Ісусова молитва [27].

Отже, у «Скарбі Покірливих» Метерлінк розвиває свою улюблену думку, що все важливе і велике в людському житті відбувається в тиші і мовчанні, що звичайні слова не можуть передати того, що відбувається в глибині людської душі, коли вона перебуває в діяльнісному мовчанні. Таким чином, за Метерлінком, діяльнісне мовчання – то є життя душі. Мова містиків – мова без слів. Метерлінк (у главі «Про жінок», вважаючи, що завдяки жінкам на землі зберігається відчуття містичного, оскільки в них самих є щось містичне) пропонує вивищитися над розумом і бути покірливим, щоб відрізнити слова від сутності; на думку філософа, чисте полум'я любові освітлює хрести храмів. «Бджоли працюють лише в мороці, думка працює лише в тиші, а добротність у таємниці» [20, с. 10]. Тому, щось промовляючи, ми це профануємо.

#### **4.2. Містична мораль та євангельські заповіді в інтерпретації М. Метерлінка**

А. Є. Антофійчук зауважує, «що письменники різних країн і епох нерідко використовували Біблію як загальновідомий зразок для створення стилізованих обробок, що мали актуальну для їх часу політико-ідеологічну спрямованість [1, с. 10].

Метерлінк вважає, що самопізнання відбувається через очищення думок і що душа не винна в гріхах плоті: «Вона може залишатися чистою в жахливому вбивстві. Часто вона перетворює на внутрішнє сяння все зло, при якому мусила бути присутньою» [20, с. 31]. Ми вже писали (с. 57–58) про можливу аналогію з християнською позицією цієї думки письменника [39]. Дійсно, у главі «Містична мораль» «Скарбу Покірливих» роздуми Метерлінка рухаються неначе в річищі християнських ціннісних уявлень.

М. Метерлінк говорить про поблажливість до ворогів, про їх прощення, тому що смерть – велика примиренниця, і коли вона приходить, то вже не

виникає бажання мститися ворогові, оскільки смерть уже помстилася, і ця душа нічого вже нікому не винна, вона вже вища за всі свої гріхи. «І, якщо я шкодую про щось, то не про те, що не можу, у свою чергу, завдати страждань, а, може, про те, що недостатньо любив або не пробачив раніше» [20, с. 32]. М. Метерлінк пише, що ми перебуваємо перед огорожею «божественного життя містичного»: душа, на його думку, знає, коли людина порушує закони, і тоді, якщо «душа невидимо бореться з Богом», може прийти королева Смерть зі стисненими вустами. Душа у цей момент нерухома, і треба, щоб прокинулася вища свідомість, – тоді почнеться рух душі і можна буде побачити її невидимий вияв [20, с. 34–35]. Поза сумнівом, це може порівнюватися з принципом християнського світогляду, оскільки Господь сказав: «Не судіть, і вас не будуть судити; не засуджуйте, і не будете засуджені; прощайте і прощені будете» [4, Лк. 6, 37].

«І чи може людина гордитися своєю правотою у присутності ангела?» [20, с. 32], – запитує М. Метерлінк і продовжує, що потрібно бачити інших святими – очима Бога, який живе у твоїй душі. Преподобний Іустин Попович говорить: «Усяка Євангельська добродієність у руках православного християнина стає пензлем, яким він пише у своїй душі ікону Христову, поки не напише її повністю. І якщо поглянеш у душу такої людини, то скажеш собі: справді, людина у своє тіло вклала ікону Христову, досягла вищого сенсу життя і збагатилася нескороминущим багатством» [13, с. 229]. Господь Ісус Христос зцілив великих грішників – Закхея, Марію Магдалину, вигнавши з неї сімох бісів, побачивши в ній образ Божий, і вона своїми євангельськими подвигами стала святительницею; і розбійника на хресті врятував Ісус і ввів, у вірі його, до Раю. Ісус зцілив сліпого, кровоточиву жінку, напоїв самарянку біля колодязя, воскресив Лазаря. Усі вони стали праведниками. Господь засуджує гріх у людині, але не грішника, оскільки бачить у ньому боголику душу людини. У будь-яку мить Господь може очистити людину від скверни в її душі, сказавши: «... і Я не засуджую тебе;

йди і більше не гріши» [4, Ів. 8:11]. А якщо Господь не засуджує, це означає, що й нам не можна засуджувати нікого.

Є в «Містичній моралі» фрагмент, де Метерлінк згадує епізод з Євангелія про розслабленого із Копернаума. М. Метерлінк говорить: хіба, «коли Ісус читав низькі думки фарисеїв, що оточували розслабленого з Копернаума, він засуджував їхні душі тими самими словами, якими в цей час засуджував їх, і не помічав за цими думками світла, мабуть, незгасного?... Він був Богом, і засудження його не було безнадійне? Але чому він говорить так, ніби і не хоче заглянути вглиб?» [20, с. 33]. Господь, безумовно, дивився вглиб, і, тому прощав усіх грішників. М. Метерлінк констатує те, що кожна людина вважає себе чистою, але все-таки боїться звітувати перед суддею. Однак ми вважаємо, що людина, що думає про себе як про чисту, ще далека від справжньої віри, і, лише той, хто вважає себе останнім, – той на шляху до Христа. «Ми досягли дверей третьої огорожі: огорожі божественного життя містичного» [20, с. 34], і тут же письменник запитує сам у себе: що відбувається за порогом цієї огорожі? «Де ж упевненість?» М. Метерлінк вказує, що в момент смерті «ми дуже самотні» [20, с. 35]. Згідно з християнством, душа, що живе з Богом, ніколи не буває самотньою: ні тут, на землі, ні там, у потойбіччі. Митець закликає чекати, доки в людині не прокинеться вища свідомість – і тоді почнеться рух душі.

Філософ пише, що мудрість отримується лише в самопізнанні, а воно – в духовному житті душі. У главі «Рюїсбрюк Дивний» ми разом із письменником занурюємося в чернечі, аскетичні роздуми, у містичне самозаглиблення Рюїсбрюка. М. Метерлінк говорить, що, тим, хто не читав Платона і неоплатоніків Олександрії, буде важко зрозуміти цього ченця. «Невідання дитяти поєднується в ньому з мудрістю воскреслого з мертвих» [20, с. 44]. Рюїсбрюк не володіє мистецтвом слова, він пише, що, завдяки інтуїції можна пізнати більше, ніж думкою. У книзі Рюїсбрюка М. Метерлінк убачає заклик «Пізнай самого себе» [20, с. 47], для того, щоб психологія людини злилася з психологією Бога. «Занурюйся у себе», –



говорить апостол Павло своєму улюбленому учневі і наступникові по апостольству Тимофію [4, 1 Тим. 4, 16.]. Рюїсбрюк говорить про внутрішній духовний зір, який підвладний розуму, – бачити предмети нематеріальні за допомогою світла, поширеного на них Богом. Душа повинна пізнати Бога, але насамперед вона повинна скласти собі уявлення про Нього. І щоб з'єднатися з Богом, душа занурюється в глибини божественного і стає предметом споглядання, тому що істина її думок – там, на небесах. Митець пише: «...кожна людина повинна стати прекрасною і божественною, щоб споглядати прекрасне і божественне» [20, с. 55].

Метерлінк пише у главі «Емерсон», що Новалис вважає важливим «лише одне – це пошуки нашого трансцедентального я» [20, с. 56].

Метерлінк ділить душу на дві половини: одна – лице нашої божественної душі, інша – людська душа, яка зайнята скромними думками: «По суті, ми живемо лише в спілкуванні душ; ми не що інше, як боги, що не знають себе» [20, с. 59]. Людина ніколи не стане Богом. За Метерлінком, життя скуте ланцюгами, і людина починає жити лише в мить смерті. Майже в унісон із цією думкою М. Метерлінка звучить висловлене (значно пізніше) Е. Фроммом про «ситуацію людини»: цілісне людське народження збігається з моментом індивідуальної смерті: «усе життя індивіда є не що інше, як процес самонародження. Фактично ми повністю народжуємося [тільки] до [тієї] миті, коли помираємо» [30, с. 447]. М. Метерлінк же говорить (майже повторюючи думку Ф. Достоевського – переставивши місцями логічний суб'єкт і предикат), що таємниця – це сама людина: «існує щось, окрім розуму, і не розум поєднує нас зі світом» [20, с. 74].

Метерлінк закликає більше приділяти уваги внутрішньому життю душі і «померти» для пристрастей світу, щоб віднайти душевний спокій, щоб навчитися з духовної висоти дивитися на всі нещастя. Доля веде людину по життю таким чином, що кожному воздається за справами його: «Хто не випробував, що доброта залучає доброту, і що одним завжди бувають віддані, іншим завжди зраджують?» [20, с. 92]. Не менше консонує з

євангельським настроєм заклик М. Метерлінка уміти посміхатися і плакати «у мовчанні покірливої доброти» [20, с. 92]. «Хай ті, хто скаржиться на когонебудь, заглянуть у самих себе і запитають себе, чи завжди вони були добрі у присутності цієї людини. Будьте добрі в глибинах, і ви побачите, що всі, хто оточує вас, стануть добрими до таких самих глибин» [20, с. 102]. «Можливо, і справді, наша душа, підносячись, очищає долю» [20 с. 94]. Не можна не погодитися з М. Метерлінком, що кожна людина повинна прикрашати свою душу чеснотами: упокорюванням, терпінням, любов'ю до ближнього, і це робить її чистішою і ближчою до Бога.

Письменник говорить, що, можливо, незрима доброта і є сенс життя людини, і ніщо не зможе розлучити дві душі, які одну мить «були разом добрі». Людиною керує і минуле, і майбутнє, уважає мислитель. А кому, окрім Творця, відомі і підвладні і минуле, і майбутнє? Тобто навіть у розв'язанні Метерлінком такого, здавалося б, відстороненого, класично-філософського питання можна знайти точки зіткнення руху його думки з християнськими конотаціями.

Хто серйозно заперечуватиме, що немає в житті людини мети благороднішої, ніж жити духовним життям? Тоді, зауважує М. Метерлінк, перед людиною відкривається небо: коли душа людини народжується заново, вона наближається до свого Бога. Духовні очі відкриваються в мовчанні постійно, і люди увесь час шукають Бога, говорять, що Бога немає, а старий, що почув сповідь того, хто помирає, вигукне: «Але Бог, ось він Бог!...» [20, с. 107]. Але філософ закликає жити духовним життям не лише тоді, коли мимо проходить Бог, і ми повинні будемо впасти перед ним на коліна, але завжди треба жити так, як жили святі, перебуваючі у любові увесь час. Він розповів притчу, як сліпі прийшли до храму, сіли на сходинки і чекають, коли почують голос Бога, але вони говорять, що Бог ще не сказав жодного слова. Але потім вони зрозуміли, що двері храму були замкнуті, а голос Бога заповнив будівлю. Треба лише відчинити двері і почути, що Бог виголошує слово над кожним нашим учинком. Навіть у маленькій кімнаті поряд із нами

завжди живе Бог, говорить М. Метерлінк, треба лише уміти бачити прекрасне довкола себе, оскільки все божественно велике, і треба жити, як ангел, який щойно народився, або закохана жінка, або як чоловік на порозі смерті. «Якби ви знали, що помрете сьогодні увечері або просто віддалитеся назавжди, здалися б вам люди і все взагалі таким же, яким і раніше? І чи не полюбите ви так, як ніколи ще не любили?» [20, с. 108]. Любов, покриваючи все – зло, страждання і несправедливість, – обов'язково переможе. М. Метерлінк вважає: щоб навчитися жити, як живуть ангели, недостатньо, щоб ви поглянули в очі смерті або кохання, – потрібна звичка. «Потрібно жити в звичній красі і мудрості» [20, с. 109]. М. Метерлінк наголошує, що кожна думка і кожен учинок мають бути пов'язані з чимось безсмертним. Якщо ми заліковуємо рани своєму ворогові, то в нас немає більше ворога. Письменник радить ніколи не бути сумним. Настане мить, коли щонайменше зло впаде до наших ніг, як свинцева куля на бронзовий диск.

М. Метерлінк зауважує, що істина для всіх одна: і для тих, хто думає про Бога, і для тих, хто не мислить про Нього. Насправді, істина одна, вона перебуває в Бозі. Але тим, хто не думає про Нього, хто не звертається до Бога, вона не відкриється. Митець відзначає, що найнижча людина хоче бути справедливою більше, ніж несправедливою, і молимося ми багато разів на день, самі того не підозрюючи. Буває так, що, покинута в мороці душа має мужність жити думку, більш божественну, ніж душа, що перебуває при світлі. Метерлінк говорить про простоту, яка є рабинєю Бога, і про те, що душа має бути мудрою, щоб ті, хто поруч, чинили мудро. Господь сказав: «Будьте мудрі, як змії, і прості, як голуби» [4, Мт. 10, 16].

У главі «Внутрішня краса» Метерлінк обстоює тезу про те, що краса душі – єдина її їжа: «Краса – це єдина мова наших душ» [20, с. 117]. Він радить попросити поради в тих, хто умів любити і поклонятися, коли істина стукається в наші двері. На його думку, «божественне в інших ми знайдемо лише за умови, якщо спочатку покажемо їм божественне в самих собі» [20, с. 121]. Найнещасніші не підозрюють, скільки невичерпних сил таїть у собі

їхня душа. Таким чином, М. Метерлінк закликає до покаяння, подібно до того, як до покаяння закликає людей і Господь: «Яка користь людині, якщо вона придбає увесь світ, а душі своїй зашкодить? Або який викуп дасть людина за душу свою?» [4, Мт. 16, 26]. Наприкінці глави М. Метерлінк співає гімн любові, тому що саме в ній – краса душі. Він говорить, що треба любити так, щоб ця любов допомогла людині бути сліпою в дрібницях і втратити відчуття потворного, а бачити лише чистоту і невинність інших; нічого не приховувати; зло перетворювати на милосердя; не змішувати грішника з гріхом і ближнього підіймати на ту висоту, де вона не зможе грішити; «Любити так, це – бути перед іншим таким, яким буваєш перед Богом. Любити так, це – наблизитися так близько до Бога, що ангели заволодівають вами. Любити так, це – прикрашати удвох одну і ту саму душу, яка стає, нарешті, єдиним ангелом. Любити так, це – звільнити свою душу і стати таким само прекрасним, як звільнена душа» [20, с. 125]. На думку М. Метерлінка, справжня любов робить непотрібним минуле, а бачить лише невичерпне майбутнє «доброти без нещастя і сліз», – і тут ми бачимо справжнього християнина, оскільки запрошується порівняння цього гімну любові зі словами Апостола Павла: «Якщо я говорю мовами людськими й ангельськими, а любові не маю, то я – мідь дзвінка або кімвал звучний. Якщо маю дар пророкування, і знаю всі таємниці, і маю всяке пізнання і всю віру, так що можу і гори переставляти, а не маю любові, – то я ніщо. І якщо я роздам увесь статок мій і віддам тіло моє на спалювання, а любові не маю, немає мені в тому жодної користі. Любов довготерпить, милосердствує, любов не заздрить, любов не вихваляється, не гордиться, не безчинствує, не шукає свого, не роздратовується, не мислить зла, не радіє неправді, а тішиться істиною; усе покриває, усьому вірить, усього сподівається, усе переносить. Любов ніколи не припиняється, хоча і пророкування припиняться, і мови замовкнуть, і знання скасується. А тепер перебувають ці три: віра, надія, любов; але любов із них більша» [4, 1 Кори. 13: 1–10, 13]. Поза сумнівами, головна, найцінніша для М. Метерлінка – любов.

Отже, у «Скарбі Покірливих» віруючий може віднайти заклики М. Метерлінка виховувати в собі християнські чесноти, які допоможуть вести духовне життя і наблизитися до божественного. Вони такі:

- 1) діяльнісне мовчання до пристрастей світу, співзвучне ученню ісихазму;
- 2) самопізнання через прощення ворогів і любов до них, яка допоможе зрозуміти, що ворогів немає;
- 3) упокорювання;
- 4) простота;
- 5) мудрість і доброта;
- 6) відсутність заздрості;
- 7) відсутність печалі;
- 8) покаєння в гріхах;
- 9) прагнення наслідувати святих: бачити всіх святими;
- 10) уміння завжди пам'ятати про Бога, який завжди тебе бачить і чує;
- 11) виховання в собі безумовної любові – вищої чесноти, яка принесе душі довгоочікувану свободу і зробить її красивою і здоровою.

Есе «Мудрість і доля» [31] письменник створив, коли переїхав жити до Франції. Робота присвячена його коханій – актрисі Жоржетті Леблан.

М. Метерлінк радить приймати життя, яким воно є, думати про високе і бути щасливим; навіть перебуваючи серед несправедливостей і помилок, жити в істині нашої душі. Він вірить у науку і людський прогрес. Людина, на думку митця, повинна підкоритися долі і бути завжди в стані «урівноваженості духу», як Антонін Благочестивий.

Долю, як і життя, Метерлінк розрізняє зовнішню і внутрішню, духовну. Він ділить людей на тих, хто схильний до обставин, і тих, хто живе духовним життям. Філософ вважає, що свободу – внутрішню силу – людині дає відчуття власної особистості, а духовне зростання залежить від зростання свідомості, пізнання ж самого себе і свободу для душі приносить прощення кривдників. Таким людям підкоряються обставини, вони виходять за межі своєї свідомості, знають мету свого життя і бачать майбутнє. Приклад про Ісуса Христа: «А Христос зустрічає на своєму шляху натовп дітей, блудливу жінку або самарянина, і людство три рази піднімається на висоту Бога» [20, с. 135]. Внутрішнє життя дає людині мудрість, тобто як живе людина – залежить від неї самої. Якщо людина бреше, – значить, брехня буде скрізь її оточувати, а любов – мудре споглядання життя, інстинкт душі – дає

можливість виявитися божественному інстинкту. На думку М. Метерлінка, у присутності мудреця трагедії не трапляються. Трагедія не посміє розігратися у присутності мудреця – Сократа або Христа, оскільки вони, проходячи повз людей, переривали тисячу драм.

Гасло М. Метерлінка таке: «Доброта і прощення панують над майбутнім» [20, с. 139]. Добра воля може перемогти Долю. Навіть смерть плакатиме в будинку добрих інакше, ніж у будинку злих. Пригадаємо, як плакав Ісус, коли помер Лазар, якого Він воскресив силою своєї любові. На думку філософа, мудрість допомагає людині перенести страждання і легко його перетворити «на ніжність, на поблажливість, на посмішку терпіння».

М. Метерлінк вважає, що, бачивши недоліки людей, треба любити ще більше: «...мудрість одного дня сказала розуму, що слід платити добром за зло і любити своїх ворогів» [20, с. 137]. – Настільки це співзвучно Євангелію від Луки: «Але вам, що слухаєте, говорю: любіть ворогів ваших, благодійте тим, що ненавидять вас, благословляйте тих, хто кляне вас, і моліться за тих, хто ображає вас» [4, Лк. 6, 27, 28].

Розум, на думку Метерлінка, породжує справедливість, а мудрість породжує доброту, яка цінується ще більше. У розумі немає любові, а мудрість – це і є любов, міркує філософ. «А любов – найбожественніша форма нескінченного» [20, с. 157]. І в той же час, він вважає її найбільш людською. Митець задає собі питання: «Напевне, слід сказати, що мудрість – це перемога розуму божественного над розумом людським?» [20, с. 157].

Філософ говорить, що мудра людина – це людина покірлива і терпляча, – там, де є пристрасті, мудрості немає. Мудрість не містить ніякого презирства; душа починає жити внутрішнім життям, коли стає доброю і чистою: «Усе, що нас оточує, стає ангелом або демоном, залежно від природи нашого серця» [20, с. 175]. Метерлінк радить робити добрі справи і благословляти життя, полюбити тих, кого ще не встигли полюбити. Роблячи безкорисливе добро («Повторю ще раз: важливо не те, щоб вірити або не вірити; єдине значення має та чесність, та безкорисливість, та глибина

мотивів, за якими ми віримо або не віримо» [20, с. 220] і вчиняючи справедливо, людина отримує свободу, етичну красу.

Що ж таке моральність, на думку М. Метерлінка? Це здійснення жертвних вчинків, коли людина розуміє, чим і чому вона жертвує, – і тоді вона займає вище етичне місце, ніж та, що жертвує не оглядаючись, навіть віддаючи своє життя за брата. Вища чеснота вимагає, щоб ми знали, чому ми віддаємо життя. Якщо людина віддає своє життя з відчуття помсти за смерть близької людини, то на це в М. Метерлінка відповідь така: «Але досить було б, щоб прийшов мудрець і сказав: «Пробачте ворогам вашим», для того, щоб будь-який борг помсти був викреслений із людської свідомості» [20, с. 198]. Слова М. Метерлінка звучать майже в унісон зі сказаним у Біблії: «Прощайте і будете прощені. Бо, якщо ви прощатимете людям гріхи їхні, то простить і вам Отець ваш Небесний, а якщо не прощатимете людям гріхи їхні, то і Отець ваш не простить вам гріхів ваших» [4, Мт. 6, 14-15].

М. Метерлінк уважає, що не варто шукати випадку для самопожертвування. «Велика помилка думати, що краса душі полягає в її жаданні жертви. Її плідна краса міститься в її свідомості, у піднесеності і силі її життя» [20, с. 198]. М. Метерлінк, як філософ, радить посміхатися і бути щасливим, – і тоді все довкола, дивлячись на вас, почнуть посміхатися і будуть щасливими. Людина може стати щасливою, лише коли вона спочатку знайде, щоб потім було що віддавати іншим: «...перш, ніж віддавати себе, ви повинні себе знайти» [20, с. 201]. Можна сказати, що в заповідь, дану Господом («Любіть ближнього, як самого себе»), Метерлінк вкладає свій додатковий сенс. Метерлінк радить «...любіть самого себе в ближньому» [20, с. 204]. Однак часто люди не знають своєї мети. Він називає їх «сліпими охоронцями життя». Людина повинна бачити прекрасне і в собі, і в людях: «все, що знаходимо гідного поклоніння в нас самих, ми знаходимо в той же час і в інших людях» [20, с. 204]. Справжня мораль народжується від свідомості нескінченної любові. Метерлінк радить ушляхетнити спочатку себе, тому що лише потім можна ушляхетнити когось іншого. Любов – це не

співчуття, любов – це любов. За кожен учинок ви дасте відповідь Богові. «Для того, щоб пізнати цінність праведника, запитаємо його, чому він праведний: цілком можливо, що той, хто менш інших зможе відповісти на це питання, і буде найдосконалішим праведником» [20, с. 209]. М. Метерлінк закликає до безкорисливої доброчесності, не чекаючої схвалення світу, як вчинив би Бог. І тоді Метерлінк говорить: «Будь щасливий, як ті, хто живе заради щастя» [20, с. 211]. Бути мудрим – очищувати свої пристрасті: «...у щасті ми знаходимо упокорювання глибше і благородніше, чистіше і всеосяжніше, ніж те, яке таїться в нещасті» [20, с. 238].

Філософ розрізняє два види упокорювання: перше («паразитна доброчесність») – сліпа відмова від життя, друге – загальне: людина може сподіватися і чекати, що вона може зрозуміти й усвідомити в цьому житті. Не обов'язково віддалятися в пустелю, щоб стати святим: «До любові до Бога людина приходять лише за допомогою думок і відчуттів, які вона виробила і розвинула в зіткненні з людьми» [20, с. 250].

Він розрізняє два види доброчесності: 1) галаслива і 2) тиха й мовчазна, але така, що піклується про своє вогнище. Метерлінк радить бути менш гордим, але вірним, звертати увагу на тих, кому гірше, і допомагати їм. Щастя він знаходить у мовчанні й уважає, що лише духовно бідна душа скаржиться на Долю. Людина горда, пихата, претензійна, та, що відчуває страх, не може любити. Епіктет, Марк Аврелій, Антонін Благочестивий нікому не скаржилися, тому що «їм не здавалося, що вони таять у собі щось нечуване і незбагненне» [20, с. 272]. Лише любляча душа йде до мети. Наприклад, Данте, бачивши в Беатріче все найпрекрасніше, розумів, що він наближається до мети: «Посеред небесного світла, майже одноманітного в своєму блискі, досягнувши третьої сфери, Данте, не помічаючи довкола себе руху, раптом задається питанням, чи стоїть він на місці, чи ще наближається до престолу Бога. Він тоді дивиться на Беатріче, й оскільки вона йому здається прекраснішою, ніж раніше, він уважає, що наближається до мети» [20, с. 272].



Отже, головне, – це, звичайно, любов. Метерлінк постійно говорить про неї в «Мудрості і долі» і пише, що багато розбитих життів зобов'язано своїми нещастями пихатій любові до руїн. Він пише: «У глибині блаженства кохання, як на дні покірливого життя праведника, якому випадок не хотів посміхнутися, незмінні і нерухомі лише справедливість, довіра, доброзичливість, щирість і великодушність. Любов додає цим світлим точкам дещо більшого блиску, і ось чому треба шукати любов. Велика перевага любові полягає в тому, що вона розплющує наші очі на більшість покірливих істин: вона дає нам випадок любити й обожнювати в одній істоті те, чого ми не подумали б і не змогли б любити й обожнювати в тисячі істот, – у тому, що вона таким чином розширює наше серце на майбутній час» [20, с. 283].

Метерлінк доходить висновку, що досить самому любити, щоб пізнати всі радощі прекрасного кохання. От як про кохання сказано в о. П. Флоренського: «Любити ж або цінувати означає насолоджуватися щастям іншого, або, що зводиться до того ж, чуже щастя визнавати за своє» [29, с. 76]. Якщо дві людини люблять одна одну, то щасливіший той, хто більше любить, бо він ніколи не буває жертвою помилок. Але навіть, якщо ви не пізнали любові, досить вести благородне життя без заздрості, без злопам'ятства, без злосичливості, без непотрібної печалі, у прощенні кривдників. Можна бути щасливим у радості людей, що оточують вас. Цей гімн про любов подібний до гімну Апостола Павла про любов і Одкровення Іоана Богослова, де Господь дає йому Заповіді про любов до Бога і до ближнього. «Бог – є любов, і що перебуває в любові перебуває в Бозі, і Бог у Ньому», – пише Апостол Любові Іоан Богослов у своєму Посланні [4, 1 Ін. 4, 16]. Бог дав нам заповідь Свою: «Любіть один одного» [4, Ін. 13, 34]. Метерлінк говорить, що «ті, хто знають, по суті нічого не знають, якщо вони не мають сили кохання, бо справжній мудрець не той, хто бачить, а той, хто бачивши якнайдалі, любить людей якомога глибше. Бачити і не любити, означає дивитися в темряву» [20, с. 140].

Ісус Христос дав нам заповідь: «Возлюби Господа Бога твого всім серцем твоїм і всією душею твоєю і всім розумінням твоїм», – це перша і найбільша заповідь; друга ж подібна до неї: «Полюби ближнього твого, як самого себе» [4, Мт. 22, 37–39]. Це означає, що спочатку людина повинна полюбити Бога більше за всіх, йти за Його ученням, а через любов до Бога любити ближнього свого: матір, батька, сестру, брата, чоловіка, дружину, дітей і всіх інших людей.

Метерлінк у «Мудрості і долі» пропонує керуватися у своєму житті такими принципами: 1) жити внутрішнім життям, яке приведе до самопізнання і дасть мудрість і доброту через і прощення ворогів; 2) мудрість душі ставити вище за розум; 3) ідея щастя – підкоритися долі; 4) урівноваженість духу; 5) розрізняти долю зовнішню і внутрішню; 6) вірити в науку і прогрес; 7) безкорисливість; 8) упокорювання; 9) святість, яку можна отримати не лише в пустелі, але й із людьми; 10) любов, справедливість, довіра, доброзичливість, щирість і великодушність [35].

Метерлінк пропонує викоренити в собі: гордість, пихатість, претензійність, страх, який заважає любити, помсту, не вважати себе особливим. Бог навчає: «Хто хоче бути великим між вами, хай буде вам слугою» [4, Мк. 10, 43].

У результаті написання есе «Скарб Покірливих» і «Мудрість і доля» змінилося світосприйняття Метерлінка: він визнав любов силою, яка може перемогти смерть. Оповідючи про героїчний подвиг Ісуса Христа, що приніс себе в жертву по волі Бога Отця, щоб врятувати все людство від смерті, Метерлінк фактично відтворює кілька євангельських сюжетів: зцілення самарянки [20, с. 135] і блудливої жінки [20, с. 156], воскресіння з мертвих Лазаря [20, с. 138], обіцянка райського життя розбійникові, розпнутому з ним на хресті [20, с. 163], – і чим більше ми дізнаємося про життя Ісуса і його справи, тим чистішими ми стаємо, і нам хочеться йти за Ним. Таким чином, духовно-філософська глибина «Мудрості і долі» – своєрідного вчення про заповіді любові і добра – дозволяє побачити в

Метерлінкові автора, який мислить по-християнськи. Незважаючи на те, що Метерлінк – фаталіст, він в есе «Мудрість і доля» неначе прочитав нам проповідь священика. Сама людина дуже немічна, і лише з Божою допомогою вона може досягти результату, лише виконуючи християнські заповіді можна врятувати душу.

У 1902 р. був написаний філософський трактат «Сокровенний храм». М. Метерлінк, який у цей час зближується із прихильниками соціалізму, переглядає своє ставлення до становища людини в світі, відкривши для себе, що істина неоднозначна. Вічна істина полягає в тому, що людина – нікчемна порошок у Всесвіті; на цьому були побудовані попередні драми М. Метерлінка. Але водночас, уважає тепер драматург, людина для самої себе – неповторна особа, її життя унікальне. Л. Зерінг відзначає, що в «Сокровенному храмі» М. Метерлінк пише про таємницю справедливості і правосуддя. До таємниці ми наближаємося, коли занурюємося «в наше власне серце, у сокровенний храм» [9, с. 38]. Створена Творцем, кожна людська душа безцінна для Нього. І Бог любить і виховує її, щоб вона, прийшовши в цей світ, виконала завдання, поставлене перед нею Творцем, щоб духовно зростати і наприкінці шляху звітувати перед Богом.

У главі «Правосуддя» митець наголошує, що існує вищий суддя, який спостерігає за життям людини, і жодна з відведених нам сил, окрім тих, що таяться в нас самих, не мають анінайменшого зв'язку з нашою мораллю, нашими думками і намірами. «Усе в мені!» – ці слова, які М. Метерлінк колись знайшов на стовпі одного патриціанського будинку в Брюгге, – стають тепер його улюбленим гаслом [6, с. 38]. «У мені – найбільший зміст» – це гасло він написав у главі «Правосуддя» [21, с. 31]. У Біблії говориться, що Царство Боже є благодать Св. Духа: «Царство Боже всередині вас є» [4, Лк. 17, 21]. Зовнішній світ і наші дії пов'язані відношеннями причини й наслідку. «Якщо я допускаю яку-небудь необережність чи надмірність – то наражаюся на певну небезпеку і сплачую відповідний борг природі» [22, с. 3].

Не можна не побачити різної відмінності у ставленні драматурга до смерті, порівняно з раннім періодом його творчості. М. Метерлінк від трепету перед Королевою-смертю (від містичного переживання зустрічі з цим символістським персонажем) перейшов до спокійно-раціонального оцінювання смерті фізичної і почав трактувати «смерть» у повному розумінні слова майже по-християнськи – як смерть духовну.

У главі «Минуле» Метерлінк знов говорить про уміння прощати і нікому не завдавати шкоди. Сьогодні пам'ятає минуле, оскільки нічого зі зробленого нами не минає безслідно: «...багато досконалих несправедливостей воскреснуть одного дня, щоб заявити права на належні їм долі і почати законне переслідування. Вони дістануться тоді і до нашого зовнішнього життя» [21, с. 118]. І людина повинна буде судити саму себе. За християнськими переконаннями, Бог буде всіх судити, і людина завжди повинна відчувати свою відповідальність перед Богом. М. Метерлінк вважає, коли людина духовно зростає, його померлі близькі бачать це з небес. Така позиція дуже схожа на вчення про Храм Божий, у якому живі поминають покійних і, через молитву до Бога про них, через причастя спілкуються з ними, зберігаючи пам'ять про них і знаючи, що у Бога всі живі. Тому думка письменника про те, що треба, щоб пам'ять про померлих була для живих втіхою, а не засмученням, цілком може бути інтерпретована в християнській парадигмі. Філософ, можливо, сам того не підозрюючи, утверджує християнські ідеали і цінності, у цьому випадку – рівність усіх – і живих, і мертвих, – у Бозі, в житті вічному.

У завершальній главі «Сокровенного храму» М. Метерлінк наполягає на тому, що немає причини, через яку не могло б нам відкриватися наше майбутнє, воно повинне вже десь виявлятися й існувати. Це стосується і часу, і простору: «час є таємниця, яку ми довільно розділили на минуле і майбутнє» [21, с. 160]. Живучи в Парижі, М. Метерлінк намагався знайти причини того, що в його часи «науки про майбутнє» не стало (у давнину люди могли за польотом птаха, за рухом зірок, за вогнем, за водою, за снами

тлумачити майбутнє.). М. Метерлінк звертався до астрологів, хіромантів, різних ворожок, до віщунів і дійшов висновку, що ці люди не мають достатніх знань, щоб потрапити в найсвятіше місце «Сокровенного храму». Тим більше митцеві прикро, що комусь іншому більше відомо про нас самих, ніж нам. Філософ вважає, що кожна людина здатна передбачати майбутнє так само, як вона знає своє минуле, але не всі дотримуються порад минулого, знаючи його, так само, як вони не дотримуються порад майбутнього.

У роботі «Розум квітів» (1907) М. Метерлінк, нарешті, артикулює *поняття* містичної моралі. Він поділяє мораль на три сфери: перша – «здоровий глузд» – найважча, і розміщена вона внизу. Вона є в кожному з нас і виникає на руїнах релігійної ідеї. Це мораль усіх фізичних інстинктів і насолод, мораль егоїста. М. Метерлінк пише, що «той, хто керується “здоровим глуздом”, вважає, що є лише одна достовірність: його власне життя» [22, с. 68]. У цьому «здоровому глузді» – лише два зла: хвороба і бідність, і два невідомні блага – здоров'я і багатство. Друга сфера – «Добрий смисл»: тут егоїзм уже менш матеріальний – і більш духовний, і тілесний. А третя мораль перебуває на вершині, вона зв'язує свідоме життя з несвідомим, зовнішнє з внутрішнім, і ось цей третій, вищий, рівень моралі і називається «Містичним розумом» [22, с. 68].

### **4.3. Антропологічне розуміння «натурфілософії» М. Метерлінка**

Книги «Життя бджіл», «Подвійний сад» і «Розум квітів» (1901–1907), пізніше – «Життя термітів» (1926) і «Життя мурах» (1930) є чудовими зразками натурфілософської есеїстики, пройнятої гуманізмом і захопленням законами природи. Тут втілюється юнацьке захоплення М. Метерлінка природознавством. У цих книгах переважає прийом антропосоціоморфізації природних явищ, унаслідок чого ці есе можуть сприйматися як твори соціально-філософської і філософсько-антропологічної спрямованості.

М. Метерлінк відійшов від католицької віри свого дитинства і зосередився на *незвичайному*, такому, що перетворилося на основну сферу інтересів у дослідженні світу. Незвичайними є рослини, у яких він спостерігає уселенський розум. Незвичайні бджоли, мурахи, терміти, павуки, – кожному з цих видів Метерлінк присвячує окрему роботу. Він відзначає головну особливість рослинного світу – наявність певного розуму, який у кожному окремому виді може виявлятися в зачатковому стані, але компенсується суспільними зусиллями виду в завоюванні життєвого простору, виживанні та еволюції.

М. Метерлінк пише тут про взаємопроникнення «планів» буття і людського життя, розкриває глибину життя людини і природи, яке не порушує законів Божих, поки людина не втручається в життя природи. Життя мешканців природи гармонійне, вони працюють для майбутнього потомства, у них немає страху, вони ніколи не впадають у відчай, і в працьовитості їм немає рівних; вони покірливі і смиренні, організовані і слухняні Творцеві в усьому. Вони неначе наділені всіма християнськими чеснотами – і тому прекрасні.

Перша робота М. Метерлінка, присвячена комахам, «Життя бджіл» – зовсім не наукова праця. Письменник хотів запропонувати свої роздуми про життя цих дивовижних комах (у його квартирі 20 років стояв вулик!).

М. Метерлінк відзначає працездатність бджіл і говорить, що бджоли починають свій робочий день «при сліпучому світлі дня, але завершують його лише в мороці» [21, с. 179]. Метерлінк знайомить читача з класиком науки про бджіл Франсуа Гюбером, який уважав, що бджола своїм життям доводить, «що немає такого стану, коли ми повинні були б відмовитися від надії відшукати істину» [21, с. 179]. За Метерлінком, людина стає Богом для бджіл, але це відбувається лише в тому випадку, якщо воля людини «узгоджується з їхніми чеснотами і їхніми законами, тому що незважаючи на бажання несподіваного бога, що оволодів ними, – дуже великого, щоб бути досягнутим, і дуже чужого, щоб його зрозуміли, – їхні погляди спрямовані

далі, ніж погляди самого цього бога, і вони прагнуть лише до того, щоб в непохитному самозреченні виконати таємниче призначення своєї раси» [21, с. 181].

Філософ проводить паралель між життям людини і життям природи: він говорить, що людина не завжди підкоряється законам природи, а найважливіше завдання моральності людини – саме підкоритися цим законам, щоб зрозуміти, наскільки правильно вона чинить. Л. Зерінг пише, що в есе «Життя бджіл» ідеться про державу бджіл і закони її організації. Гегелівське прагнення М. Метерлінка проникнути в глиб речей відводить його від дослідження людей, з їхньою складною діяльністю: «вивчаючи розум бджіл, ми, по суті, шукаємо в них лише те краще, що є в нас самих» [9, с. 35]. Можна сказати, що М. Метерлінк перетворює антропосоціоморфізацію як прийом пояснення природи («подібно до людини і суспільства») на пояснювальну схему стосовно самої людини: якби людська мораль забезпечувала підпорядкування законам природи, людина мала б справедливіший суспільний лад, була б не лише щасливішою, але й ближчою до Бога. Спробуємо знайти вказівки на це в тексті самого митця.

Спостерігаючи на крихітними бджолами, навряд чи можна точно роздивитися їхнє життя, в якому чесноти і зло вказують на те, що вони підкоряються Богові, якому не завжди підкоряємося ми. Життя ж бджіл наочно показує, з яким самозреченням вони віддаються «своєму» Богові – людині. Чи можемо ми так? Люди, що живуть не за Божими законами, на думку М. Метерлінка, живуть без мети.

Чи можна порівняти розум людини і розум бджіл? Філософ вважає, що людський розум можна порівняти з інстинктом тварини, а бджоли мають не лише дивний інстинкт, але й розум, «який має право наблизитися до розуму людини» [21, с. 330]. Більше того, він відзначає у бджіл і подібне людському *почуття обов'язку*: «Бджоли не знають, чи харчуватимуться медом, який вони збирають. Ми так само не знаємо, хто скористається розумовою могутністю, яку ми проводимо у світ» [21, с. 359]. У бджоли немає страху

перед смертю і немає такого стану, коли можна відмовитися від пошуку істини.

М. Метерлінк називає бджіл, що живуть за законами природи, *покірливими і смиренними*. Там, де бджолам властиві усі чесноти (подібно до праведників – у людей), вони збирають багатий урожай меду, і життя їхнє не припиняється: одне покоління передає життя іншому поколінню. Але там, де у вулику киплять пристрасті і після збирання врожаю знищують самців, де бджоли вдаються до гніву, дратівливості, злості і ненависті одна до одної, у такому вулику, як і в будинку грішної людини, немає спокою і справжньої насолоди життям. Називаючи людину Богом для бджіл, М. Метерлінк вважає, що не лише для індивіда окрема бджола може бути прикладом (доброчесності), але й що життя окремого вулика для людини – приклад створення універсального суспільства.

У житті бджіл Метерлінк відзначає такі основні моменти: матка – королева вулика, що володіє високою мораллю; вона – душа вулика. Бджола має інстинкт і розум, набутий у громаді. Бджола веде духовне життя і має багато чеснот: безкорисливою працездатністю (людська думка про непорушність і бездіяльність бджоли є помилковою); у вулику – гармонійний розподіл праці; бджола наділена цнотливістю, лагідністю й покірливістю на відміну від джмелів, для яких головне – любов. У бджіл розвинене почуття обов'язку, їхнє життя має сенс лише в громаді: самопожертвування заради інтересів громади. Бджолам властива любов до ближнього; боротьба з вадами; внутрішнє мовчання – ніщо не може порушити спокою бджоли у зовнішньому світі; охайність; стриманість заради архітектурного, економічного, політичного устрою вулика; доброта, коли вулик повний; проникливість, але довірливість; мудрість. Бджола підкоряється законам, даним Творцем. Справді, якби людина мала всі ті чесноти, які має бджола, і жила за заповідями Божими, її життя мало б сенс, і вона була б щасливою.

«Подвійний сад» (1904) – збірка оповідань та есе, тематично і змістовно автономних по відношенню одне до одного, але вони



сприймаються як глави єдиного за настроєм і спрямованістю твору. Не відтворюючи повністю його структуру і зміст, зауважимо, що, незважаючи на певну натуралістичність алегорій і порівнянь (наприклад, в оповіданні «Храм випадку» ідеться про казино в Монте Карло; довкола цього «храму» є Райський Сад, усередині храму – «віруючі», їхній бог – рулетка і кулька), подеколи паралелі між людиною і не-людськими формами життя (наприклад, порівняння дерев Риму, що прагнуть увись, із гарячою молитвою), що нарочито проводяться, і непослідовність, як віддзеркалення в проповідуваних пріоритетах, подвійності ставлення до світу<sup>11</sup>, тут також можна виявити близькість погляду Метерлінка до євангельського. Це і захоплення безкорисливою любов'ю до ближнього: собака «щасливий щастям свого господаря», і якби люди навчилися радіти, коли ближній щасливий, оскільки це вмє собака, то, можливо, вони навчилися б любити ближнього, тоді б ця радість витіснила образу, заздрість, злість, ревності й інші пристрасті з душі людини. Це і ще раз підкреслює моральність і цнотливість бджоли, у якої немає бажання мститися і переслідувати ворога, навіть якщо запах його поту чи алкоголю викликав її «гнів». Це й осуд «злочинного марнотратства» в ігровому чаді в казино, «де духовна квітка, найдорогоцінніший флюїд нашої планети, невідворотно втрачається в безодні!..» [22, с. 173]: скільки б людина не шукала втіхи в земних насолодах, душевний спокій і порятунок душі вона може знайти лише в Бозі. Це і проповідь про мудрість, про справедливість і милосердя, про світлу свідомість, у якій немає зла і прокидається любов до ближнього, немає пристрасті, – і в таких умовах не народжуються драми («Сучасна драма»). М. Метерлінк пише: «на сцені ще помирають, бо в справжньому житті помиратимуть завжди; але смерть не приходить, – або невдовзі вона не буде приходити, – ultima ratio, необхідною рамкою, неминучою метою всякої драматичної поезії» [22, с. 207].

---

<sup>11</sup> У самій назві есе – ніби вказівка на двоїстість в усьому: зло не завжди можна перемогти мовчанням, іноді необхідно активно захищатися. Врештів-решт, усе розв'язується «молитвою і шпагою» [22, с. 209].

Есе «Сучасна драма» свідчить про те, що Метерлінк, який вважає себе атеїстом, все-таки не обстоює послідовно атеїстичних позицій: тут перед нами знову з'являється мислитель, що не заперечує християнство і говорить, що драма тепер повинна відповідати на запити духу. Уважаємо, що «Бог Метерлінка» – це стан його духовності, у якому драматург-філософ неначе випередив свій час майже на століття. На думку Г. Кисельова, «Людині наших днів потрібний – об'єктивно! – Бог, такий, який дав би їй силу осмислено і гідно жити саме в нашому світі. Це стане можливим, якщо нова релігійна свідомість виявиться антропоцентричною, тобто коли людина нарешті не просто безпосередньо пов'яже релігію з мораллю, а надасть усій релігії морального контексту, коли станеться, за словами І. Меца, “антропологічна революція”» [16, с. 47].

Простір і час – два брати і два супротивники людини, і М. Метерлінк вважає: якби людина перемогла їх, вона б стала Богом. В одному з оповідань він шпагу і кулак фактично зробив Богом, Суддею. Мовчання – священна стихія життя шпаги. Метерлінк пише: якщо ми вже не сподіваємося на Бога, то залишається покладатися на своє «я», на долю, уміти захистити себе: удаватися до шпаги і до кулака. Ісус же навчає підставляти другу щоку, коли б'ють по одній, молитися за тих, що ображають і благословляти ворогів, але не мститися. М. Метерлінк спочатку закликає нас прощати образи, потім – відповідати злом на зло. Якщо в «Скарбі Покірливих», у «Мудрості і долі», у «Марії Магдалині» ми бачимо його, швидше, християнином, то в «Похвалі шпазі» – справжнім атеїстом.

Відзначимо, що непротивлення злу силою, принципова не-помста – засадничі ідеї етики ненасильства, що набула поширення наприкінці ХХ ст. Із християнської позиції, лише Бог має право судити людину. Йому одному треба молитися про кривдників, а не тягати їх по земних судах. Якщо ми не прощаємо, то і нас не прощає Бог, бо всі грішні на цьому світі, окрім Бога. Ніхто не благий, окрім Господа.

В оповіданні «Джерела весни» Метерлінк порівнює природу з німим театром, де розігруються тихі феєрії щастя землі. Знову спостерігається мотив мовчання, що з'являється як мова спілкування в природі. І ось серед цієї вічнозеленої природи М. Метерлінк шукає сліди зими. Тут теж є пояснення, чому «Подвійний сад»: весна для природи – життя, а зима – смерть, так само, як і для людини: коли на душі ясно, тоді – весна, а коли пітьма усередині, – душа помирає. Узимку дерева стоять злі, «як мерці» [22, с. 219]. Ці дерева «схожі на хворих, що зайшли великоднього ранку на паперть церкви, осяяну сонячними променями», вони настільки звикли жити в страху взимку, «вони ніколи не відвикатимуть від смерті» [22, с. 219].

Отже, М. Метерлінк мислить природу одухотвореною, такою, що має сенс життя. У цій природі є «віруючі» і «невіруючі», так само, як і серед людей: одні служать Богові, а інші – пристрастям світу. Одних чекає життя вічне, а інші приречені на вічні страждання. Він пише, що «невіруючим» – дубам, в'язам, платанам – важко навчитися жити заново, і навіть виноградна лоза, цей біблійний символ життя, інколи стає «невіруючою». Філософ пише, що розум цих «невіруючих» дерев так зачерствів, що не пропускає світла, і він називає їх сухими, хоча і мудрими старими, але дуже мудрими, щоб насолоджуватися раптовою радістю приходу весни. Але тоді як ці «старші вчителі» лютують і втрачають час, є інші, які живуть сьогоdnішнім днем і радіють – «вони квітнуть, вони люблять, вони розмножуються» [22, с. 220], і їхнє життя прекрасне.

Антропоморфні сенси несуть образи рослин у главах «Квіти полів», «Хризантема», «Квіти, що вийшли з моди». Так, хризантему М. Метерлінк порівнює зі слухняними і прекрасними жінками, які підкоряються «священному велінню» «небес і світла» [22, с. 244]. Наприкінці однойменного есе він пише: якби хризантема була наділена словом, ми змогли б дізнатися таємницю буття за допомогою цієї «могильної квітки», так само як, наприклад, ми змогли б пізнати таємницю життя тварин. Квіти впливають на моральність, допомагаючи нам пізнати красу світу і роблячи

нас щасливими, м'якими: «У них краса нашої планети» [22, с. 251]. Соняшник М. Метерлінк порівнює зі священником, що піднімає «чашу над маленьким народом, що молиться». Високу білу лілію письменник називає повелителькою садів, символом «чистоти, мовчання і світла» і говорить, що її родовід «сягає самих богів» [22, с. 257]. М. Метерлінк уважав, що існує «культура квітів», які прикрашають хвилини відпочинку людини. Філософ у саду свого друга спостерігав за всіма цими квітами і за тим, як цей друг насолоджувався їхньою присутністю, і сподівався, вочевидь, відкрити «якийсь таємний закон або думку природи, якусь приховану думу Всесвіту» [22, с. 259]. Більше того, М. Метерлінк проводить паралель між успіхами квітників – збільшеною різноманітністю видів і сортів – і прогресом моральності: квітів стало більше і вони стали красивішими, а «почуття людей стали справедливішими і сильніше жадають істини» [22, с. 262]. Християнська інтерпретація сказаного М. Метерлінком може бути такою: Бог подарував світові природну красу, оселив людину в цьому райському саду і навчив її цю красу бачити, і дозволив людині користуватися цими благами, але не шкодити природі. Творець увесь час спостерігає за своїм творінням, і, якщо людина порушує гармонію природи, то вона обов'язково буде покарана.

А. Чадаєва пише, що М. Метерлінк у своїх есе про природу хотів показати схожість людей із рослинами і комахами в жаданні життя, але, на відміну від людей, поміж яких вади і чесноти змагаються на життя чи на смерть, життя рослинного світу інше, тому що світ природи – «єдиний на землі, не уражений гріхом від часів його створення і донині» [33, с. 5]. Життя цього світу – прекрасне. У дереві або у квітці «не скаламучений Божественний Первозамисел», і М. Метерлінк зі старомодних квітів лише лілію виводить на царський трон, побачивши довкола неї «пояс чистоти, мовчання і світла», бачить ореол біблійної святості, про яку говорив Господь у Нагірній проповіді, виголошеній у квітні-травні, коли земля Галілеї рясніє квітучими ліліями, кращими за одяг Соломона [33, с. 6]. А. Чадаєва бачить у

М. Метерлінкові переважно християнського мислителя, що славить Творця, і ми приймаємо правомірність такої оцінки.

В есе «Про щирість» М. Метерлінк відзначає: коли між людьми є щирість, довіра і любов, вони починають нове життя на березі прекрасного царства щирості, в якому немає необхідності і думати, як і що говорити. Людина починає любити «покірливе, але наполегливе світло, внесене туди двома з'єднаними руками. Усе зло, уся дріб'язковість, усі слабкості, викриті таким чином, змінюють характер із тієї хвилини, як вони відкриті» [22, с. 265]. Уважаємо, що для людини віруючої (сучасного християнина) ці метерлінківські слова можуть означати: якщо людина відкриває свою душу перед Богом, Господь зцілює її. Пам'ять про смерть має бути в душі кожної людини, щоб не піти у світ інший нерозкаяним у гріхах, щоб усіх простити, пам'ятати, що Бог їх любить, як і тебе. Визнанням наших помилок «ми відділяємо їх від свого “я”, ми доводимо, що вони нам більше не належать, не беруть участі в нашому житті» [22, с. 266]. Людина звільняється від пристрастей: ненависті, егоїзму, пихатості, заздрості. Філософ вважає, що сила визнання помилок і недоліків залежить від душі, яка його сприймає. Лише однаково щирі люди можуть зрозуміти один одного. Пристрасті, що сповідають, перетворюються на красу і, «подібно до прекрасних статуй парку, стають усміхненими свідками і тихим доказом денного світла» [22, с. 267]. М. Метерлінк висловлює дуже правильну, на наш погляд, думку: якщо ми відкрили комусь душу, після чого ця людина перестала нас любити, як раніше, то ми це зробили даремно, у нашій любові була помилка. Тому християнство наполягає: усі гріхи слід сповідати Богові. Нарешті, М. Метерлінк говорить, що щирість не має меж. У хвилину щирості ми можемо побачити горизонт, де з'єднуються небо і море, а каламутне озеро стає кристально чистим і «відкриває для любові свої цілющі джерела» [22, с. 268].

Як справжній християнин, який радить у кожному бачити образ Божий, – і тоді у людини не буде ворогів, – з'являється перед нами М. Метерлінк і в оповіданні «Жіночий портрет». Існує якась вища сила, що бере участь у нашому житті, від неї залежить наше тілесне і духовне здоров'я. Залишається додати, що ім'я цієї вищої сили – Бог. І завдання людини – виростити в душі Едемський сад.

Духовний вектор творчості М. Метерлінка не можна уподібнити односпрямованій і «прямій» лінії: внутрішнє життя самого драматурга-філософа було складним і суперечливим. У безперервному розвитку стійкої зосередженості на проблемі людини траплялися виразні «періоди непостійності» і непослідовності у виборі ціннісно-сміслових домінант. Так, у завершальному есе «Подвійного саду» М. Метерлінк намагається обґрунтувати, що людина вища за релігію. Він вірить у те, що лише доля керує життям людини. «...у житті стало трохи більше правди, однодушності, симпатії і надії. Якій релігії, яким думкам, яким новим елементам слід приписати це нелогічне поліпшення нашої етичної атмосфери? Це складно визначити» [22, с. 283]. Письменник вважає цю моральність слабкою, свіжою і безформною. У цьому творі М. Метерлінк не вбачає сенсу життя у вірі в Бога, він визнає лише те, що відкриття в будь-якій галузі науки змінюють цю атмосферу. Митець говорить про втрату релігійності, що призвело до порожнечі, яка заповнилася смутними, але величними образами. Щоб розум людський жив у межах самого себе, його мають спонукати нові закликами нескінченного. Мозок людини повинен мати діяльнісне уявлення про таємницю буття, а, на думку Метерлінка, у богів немає нових подій, і думка поступово гине. Він говорить, що ні іудейська, ні християнська теологія, ні грецька і німецька метафізика не дали життя нашому уявленню про Всесвіт. Лише за сучасних часів, на думку М. Метерлінка, Всесвіт сам проникає в наше уявлення про нього. Письменник називає людей сліпими, «які склали собі поняття про зовнішній світ із глибини замкнутої кімнати» [22, с. 286]. (Звернемо увагу: знову мотив зачинених дверей!)

М. Метерлінк говорить, що немає нічого безумного, якщо припустити, що таємниця вищої сили криється в нас самих, довкола нас, у нас під рукою. Вона може бути духовною, а може бути науково відкрита – матеріальна. Наприкінці цієї завершальної глави («Оливкове дерево») митець стверджує: «Ми вже не віримо, що світ наш – це око єдиного Бога, уважного до наших щонайменших думок, але ми знаємо, що світ відданий у владу таким самим могутнім і уважним силам, законам і обов'язкам, в які ми повинні проникнути. Ось чому наше відношення до таємниці цих сил змінилося. Це вже не страх, але відвага. Це вже не поклоніння раба владиці або творцеві, а сміливий погляд рівного рівному» [22, с. 292]. Це ще одне пояснення назви «Подвійний сад».

І тут ми можемо зробити висновок: гуманізм, як невід'ємний складник ціннісної свідомості в культурі Європи, починаючи з епохи Відродження, на початку ХХ століття зазнав істотних змін. Парадоксальне народження гуманістичних цінностей шляхом заперечення релігійної (католицької) духовності, тобто ренесансний гуманізм – це спроба пояснити людину «з самої людини», без покликань на трансцендентне джерело правил і визначень його буття. Гуманізм Відродження – це передвісник буржуазного *індивідуалізму*, власне, це і є індивідуалізм, але орієнтований на досягнення і розкриття в людині всіх її «природних» потенцій. Просвітницька форма гуманізму, що знайшов своє остаточне вираження в німецькій філософській класиці, дійшла висновку, що людина, як істота, що відчуває і мислить, неминуче зумовлює собою все, що може бути їй як дійсність, певна очевидність. Успіхи «позитивних наук» до кінця ХІХ століття підтверджували цю «очевидність».

Назва завершальної глави есе М. Метерлінка «Подвійний сад» глибоко символічна. Оливкове дерево – символ нового життя – зростало в райському саду і було вічнозеленим. Оливкові гілки, можливо, символізують людей, що започатковують нове життя, але без Бога, вони можуть засохнути, бо Бог – той стовбур, на якому можуть вирости нові пагони, а потім нові гілки, вони

можуть жити вічно і бути вічнозеленими, якщо Господь живитиме їх своїм соком. М. Метерлінк же вважає, що людина сама може змінити своє життя. Віруюча людина, швидше за все, заперечить Метерлінку: за нашою волею – без волі Божою – нічого бути не може.

Таким чином, місце Бога Метерлінк відводить якимсь іншим могутнім силам, а людину ставить на один рівень з Богом, роблячи його рівним Богові. Будь-який християнин визнає це великою помилкою. У Біблії сказано: «Учень не буває вищим за свого вчителя, але, й удосконалюючись, буде кожен, як учитель його» [4, Лк. 6, 40].

У книзі «Розум квітів» (1907) М. Метерлінк розмірковує не лише про розум і душу квітів, але й про людську мораль (у главі «Тривога нашої моралі»), намагаючись максимально раціоналізувати своє уявлення про неї (див. кінець п. 4.2). Митець пише, що ми не виходимо більше на пошуки смиренності, убивання плоті, жертви, ми більше не покірливі і не вбогі духом» [22, с. 86]. Але М. Метерлінк вважає, що не можна допустити, щоб це місце залишалось порожнім. І далі: «Наш ідеал більше не вимагає створення аскетів, цнотливих дів, мучеників; але духовна сила, що жила в них, хоча і спрямовується на інший шлях, має залишитися недоторканною і залишається необхідною для людини, яка хоче йти далі за просту справедливість» [22, с. 86]. У цьому творі письменник закликає не відмовлятися від плоті, тому що її наявність природна для людини, а духовне життя не полягає лише в тому, щоб вести людину шляхом аскетизму і мучеництва.

М. Метерлінк знову звертається до теми спорту – культури плоті. Він показує, що бокс, фехтування, боротьба – естетичні види спорту, і з метою оборони людина може і повинна удаватися до них. Як бачимо, митець усе-таки не завжди обстоює біблійну заповідь всепрощення: заклик прощати ворогів звучить лише епізодично. Так, у главі «Пробачення образ» М. Метерлінк, з одного боку, підтримує ідею інстинктивного зла (цього вимагає інстинкт самозбереження), з іншого, – знову говорить, що потрібно навчитися прощати, як християнин, який у божественній нескінченності



знищував будь-яке бажання помсти, а також виконував пораду «прощати образи, тому що так хоче Бог, і сам він дав найповніший, який лише можна собі уявити, приклад прощення» [22, с. 112]. Таким чином, і в книзі «Розум квітів» М. Метерлінк розмірковує, по суті, не стільки про квіти, скільки про людину, яка повторює пройдений природою шлях, втрачаючи на цьому шляху багато з того, що дане їй Природою (Богом). Цим вкотре підтверджується коректність нашого припущення про змінену функцію антропосоціоморфізації: у М. Метерлінка вона справді виступає не елементом «міфології» і не як художній засіб, а специфічним пізнавальним прийомом – пояснювальною схемою *втраченого належного* в людині й організації нею свого соціального життя.

У 1926 році Метерлінк написав есе «Життя термітів». У працях про життя комах Метерлінк спирався на роботи ентомологів, які об'єктивно і холоднокровно викладали свої спостереження. Тут М. Метерлінк зупинив вибір на роботах Д. Лівінгстона, який був добросовісним ученим-натуралістом. Порівнюючи життя бджіл і термітів, М. Метерлінк говорить, що і у вулику є свої біди, але *життя термітів*, їхнє самопожертвування роблять їх ближчими до нас, ніж навіть бджіл чи будь-яких інших істот на Землі. У народі термітів називають «білими мурахами». Незважаючи на вади, на непривабливий зовнішній вигляд, терміти, за М. Метерлінком, – найцікавіша, найскладніша, найрозумніша і найлогічніша цивілізація на Землі. Термітові складно виживати в умовах, де він мешкає, однак він має інстинкт, як людина – розум.

М. Метерлінк відзначає головну особливість життя бджіл, мурах і термітів: це – колективна душа і, як наслідок, безсмертя, або нескінченна колективна діяльність. Це ніби єдина особина, одна жива істота, органи якої складаються з незліченних клітин, розкиданих по всьому виду, підпорядковані одній особині, одному основному закону, практично безсмертному: одні комахи змінюють інших, і цей процес не вражає цю єдину особину. Письменник говорить, що це ніби один і той самий терміт,

що живе мільйони років, він схожий на людину, яка ніколи не помирає, у нього єдина пам'ять колективної душі. М. Метерлінк, порівнюючи життя людини з життям цих комах, констатує, що терміти пропонують нам зразок громадської організації. Дрібниця інколи може змінити мораль і долю людства. «Чи не створюється колосальне оновлення християнства на кінчику голки?» [19, с. 9]. Митець вважає, що люди знайдуть «повне і міцне щастя лише в цілком духовному житті, по цей або по той бік могили, оскільки все, що тримається за матерію, за сутністю своєю ненадійне, мінливе і тлінне. Чи можливе таке життя? Теоретично так, але насправді ми бачимо всюди одну матерію; все, що ми сприймаємо, це матерія, та і як можна сподіватися на те, що наш мозок, який сам, – лише матерія, зможе зрозуміти що-небудь, окрім неї? Він старається, докладає всіх зусиль, але тільки-но її покидає, то зависає в порожнечі» [19, с. 10]. Ця позиція «пізнього» М. Метерлінка вже досить далека від класичного ідеалізму, що підтверджує відсутність у ній філософської послідовності, що, втім, не заперечує постійності в його етико-естетичних поглядах: М. Метерлінк *завжди* – гуманіст і символіст.

М. Метерлінк пише, що становище людини трагічне, оскільки вона оточена злом, гріхом, і все це – матерія. Зауважимо, що Бог дав людині життя, щоб вона зросла духовно і звільнилася від гріха, від будь-якого зла і своїм життям очистила хоча б якийсь шматочок «матерії» від бруду. Але в той же час Метерлінк міркує, що матерія має духовне існування більшою мірою, ніж наше мислення, оскільки матерія складається із безсмертних електронів, що обертаються довкола центрального ядра. Філософ, як і раніше, вважає, що не можна визнати існування небуття. Небуття, на думку Метерлінка, є втратою нашої індивідуальності, несвідомим станом.

У 1930 році М. Метерлінк написав філософський трактат «Життя мурах», у якому він реабілітував мурашу і мурашине братерство від наклепу Езопа і Лафонтена, «...у мурашника є свої захисники – не лише як “у маленької моделі наших доль”, але і як у зразка, що надихає на організацію і цілеспрямованість» [28, с. 173]. Письменник переконаний, що мураха –

найблагородніша, наймилосердніша, найщедріша і найбільш альтруїстична істота на землі. Як і в людському суспільстві, у мурах є «уряд», але він перевершує той, який створили люди. У соціальному світі мурах панує мир і братерство.

М. Метерлінк, проводячи паралель між життям мурашника і життям суспільства, не сумнівається, що «більше добрих самаритян пробігає по стежинках мурашника, ніж проходить по дорозі між Єрусалимом і Ієрихоном», передбачаючи наявність більш розвиненого релігійного почуття в мурах, ніж у людини [цит. за: 21, с. 173]. Із цього приводу М. Ласкі пише: «Ось де, виявляється, утопія для людства, перспектива щасливого життя “у всьому і для всіх”» [21]. Але в Біблії насправді говориться: «Піди до мурашки, лінивець, поглянь на дії її, і будь мудрим. Немає в неї ні начальника, ні наглядача, ні повелителя; але вона заготовляє влітку хліб свій, збирає під час жнив їжу свою. [Або піди до бджоли і пізнай, яка вона працююча, яку важливу роботу вона виконує; її працю вживають для здоров'я і царі і прості люди; улюблена ж вона всіма і славна; хоча силою вона слабка, але мудрістю пошанована.] Доки ти, лінивець, спатимеш? Коли ти встанеш від сну твого?...» [4, Притч, 6, 6].

У завершальний період літературної діяльності (1917–1945), облаштувавшись у Франції, М. Метерлінк багато працював: він написав майже два десятки п'єс, у тому числі, «Бургомістр Стільмонда» (1918), «Сіль життя» (1920), «Жанна д'Арк» (1940), «Страшний суд» (1941), велику кількість трактатів та есе з різних проблем філософії і мистецтва («Перед лицем Бога» (1937); «Інший світ» (1942) та ін.). Проте в ідейному і художньому плані вони були лише повторенням сказаного ним наприкінці ХІХ ст. М. Метерлінк, проживши довге життя і ставши сучасником грандіозних подій ХХ ст., не звільнився від містицизму, від думки про Невідоме, від відчуття безсилля людини перед лицем цієї ворожої і фатумної сили: «Що прийшов я робити на цій землі? Те саме, що має намір робити комаха, яку я роздавив на дорозі» [цит. за: 2, с. 351].

Але у творах «Скарб Покірливих», «Мудрість і доля», «Життя бджіл», «Розум квітів» ми побачили іншу філософію життя, філософію глибокого життя душі: прагнення звільнитися від ланцюгів гріховності, зробити душу чистою, готовою гідно з'явитися перед Творцем і звітувати про виконану роботу на землі. І це був кращий період його творчості.

#### **Висновки до розділу 4**

Зі сказаного випливає, що головне для М. Метерлінка – людська душа. Ми висунули припущення про імпліцитний вплив на світосприйняття мислителя ісихастської традиції, неодноразово опосередкованої (в історико-культурному, релігійному й індивідуально-неповторному аспектах) і, можливо, не усвідомлюваної ним самим: це *мотив мовчання*, що з'явився в ранніх творах і став наскрізним у його творчості і зрештою переріс у теорію мовчання. У процесі нашого дослідження визначилася ретроспектива таких «прихованих» опосередкувань: у творчості М. Метерлінка можна побачити «сліди» ознайомлення (ще в юності) з думками Діонісія Ареопагіта, посилені захопленням філософією Ф. Ніцше (на якого дуже вплинула творчість Ф. Достоєвського, який добре знав твори оптинських старців, Ніла Сорського й учення Григорія Палами). Це пояснює *співзвучність* світосприйняття М. Метерлінка *вченню ісихазму* – в тому вияві, як на нього вплинула творчість Ф. Ніцше і Ф. Достоєвського. Це не означає, що всі, хто читав твори Ф. Достоєвського і Ф. Ніцше, мають бути віднесені до ісихастів. Проте в цьому конкретному випадку, при збігу всіх «випадковостей» біографії М. Метерлінка, *ідея мовчання*, на яку він одного разу звернув увагу, як альтернативу висловленого – і тому несправжнього сенсу («Думка промовлена брехнею є», – Ф. Тютчев), змогла стати «ідеєю-царівною», що спрямувала практично всю його художню творчість шляхом пошуку *істини в мовчанні, істини як мовчання, істини, вираженої за допомогою мовчання*. Тобто мовчання в Метерлінка можна інтерпретувати як: а) «притулок» істини, б) тотожність «істині»; в) форму виразу істини. У розглянутих творах

Метерлінк закликає до діяльнісного мовчання, яке дозволить вести діалог душ («Скарб Покірливих»); до любові до себе і до ближнього («Мудрість і доля»); до самопізнання через прощення ворогів, до очищення своєї душі від гріхів через християнські чесноти. Це свідчить про вплив на нього християнської етичної традиції, що пройшла складну культурно-історичну еволюцію.

У численних трактатах і есе М. Метерлінк постійно порівнює два світи – людину і природу, щоб кожного разу на підставі нових висновків знову повернутися до питань етики і моральності. В основу інтерпретації *теми життя* в Метерлінка покладена категорія *прекрасного*, що включає і етичний момент.

У роботах «Життя бджіл», «Подвійний сад», «Розум квітів», «Життя термітів» і «Життя мурах» М. Метерлінк відзначає, що мешканці природи підкоряються законам, даним Творцем так само, як і людина. У них немає страху перед смертю. Життя окремого вулика або термітника – приклад для створення універсального суспільства. Антропосоціоморфізація в М. Метерлінка – не художній прийом чи спосіб осмислення явищ/істот природного світу, а пізнавальна схема, адаптована до сфери людської моралі. Тому роздуми Метерлінка-філософа про життя природи – це одночасно і філософська, і соціальна антропологія: людина, на його думку, повторює шлях, пройдений природою.

Аналіз «натурфілософії» М. Метерлінка як способу осмислення соціально-філософських і філософсько-антропологічних ідей дозволяє стверджувати, що митець у своїх творах переймається тим, що наше довкілля, як ідеальний образ універсального суспільства, руйнується людиною і гине разом із людиною. Лише повернення людини в «зону дії» вищих універсальних законів (яким підкоряється «остання» природа) може стати основою наближення людини до розгадки Таїни буття.

М. Метерлінк у своїх філософських трактатах передбачив багато проблем другої половини ХХ ст. і дня сьогоденного: це і розвиток етології

(у роботах К. Лоренца), і концепція біоетики (яка стала особливо актуальною від 1970-х рр.), і валеологія, і проблеми захисту довкілля й усвідомлення людиною себе як частини природи, і захист «прав тварин» – філософії, яка особливо активно почала розвиватися з останньої чверті ХХ ст (у працях П. Сінгера, Т. Регана та ін.). Натурфілософські трактати письменника не були достатньою мірою оцінені його сучасниками саме тому, що за своїми філософсько-етичними переконаннями вони випереджали свій час і більш співзвучні дискусіям дня сьогоднішнього.

### Список наукової літератури, використаної в розділі 4

1. Антофійчук В. І., Нямцу А. Є. Євангельські мотиви в українській літературі кінця XIX – XX ст. Чернівці: Рута, 1996. 208 с.
2. Андреев Л. Г. Сто лет Бельгийской литературы. Москва: Издательство МГУ, 1967. 463 с.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Советская Россия, 1979. 318 с.
4. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. Москва: Российское библейское общество, 2002. 1337 с.
5. Василий (Кривошеин), иеромонах. Афон в духовной жизни Православной Церкви // ВРЗ ЕПЭ. 1952. № 12. С. 5 — 14.
6. Гейне А. (Anselma Heine) Морис Метерлинк. (Maurice Maeterlinck). Биография-характеристика. Санкт-Петербург: Изд-во Акц. Общ. Типогр. Дела, 1912. 59 с.
7. Григорьев Дмитрий, прот.; Нил Сорский, преп.; Иосиф Волоцкий, преп. и русское старчество в связи с творчеством Ф. М. Достоевского и полемикой вокруг него [богословие] [Электронный ресурс]. URL: [www.Portal-Credo.Ru](http://www.Portal-Credo.Ru) (дата обращения: 23.09.2011).
8. Духовный опыт старца Иосифа Исихаста. Москва: СТСЛ, 2010. 208 с.
9. Зеринг Л. Метерлинк как философ и поэт. Москва: Современные проблемы, 1908. 139 с.
10. Иерофей (Влахос), митр. Православная психотерапия. Святоотеческий курс врачевания души. Украинская православная церковь. Полтава: Полтавская епархия. Свято-Преображенский Мгарский монастырь, 2004. 368 с.
11. Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия: в 2 кн. / Труд и издание Архимандрита Никифорова. 1891. Кн. 1. 94 с.
12. Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия: в 2 кн. / Труд и издание Архимандрита Никифорова. 1891. Кн. 2. 408 с.

13. Иустин (Попович), прп. Философские пропасти. Москва: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2004. 288 с.
14. Кемпийский Фома. О подражании Христу. Харьков: Гелиос, 2004. 157 с.
15. Киприан (Керн), архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. Москва: Паломник, 1996. 449 с.
16. Киселёв Г. С. «Кризис нашего времени» как проблема человека // *Вопросы философии*. 1999. № 1. С. 40 — 52.
17. Лимбергер Илия, священник. Владыка Николай Жичко-Охридский (Велимирович) — святой, философ, поэт [Электронный ресурс] URL: [http://www.russian-church.de/muc/ve\\_divo](http://www.russian-church.de/muc/ve_divo) (дата обращения: 15.07.2013).
18. Лихачёв Д. С. Избранные работы: В 3 т. Ленинград: Художественная литература, 1987. Т. 3. 519 с.
19. Метерлинк Морис. Жизнь термитов; Жизнь пчёл. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2002. 399 с.
20. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд-во В. М. Саблина, 1911. Т. 3. 285 с.
21. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд-во В. М. Саблина, 1910. Т. 4. 359 с.
22. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: В 6 т. Москва: Изд-во В. М. Саблина, 1911. Т. 5. 292 с.
23. Михаил Аксёнов-Меерсон, прот. Созерцанием Троицы Святой... Парадигма Любви в русской философии. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2008. 328 с.
24. Палама Григорий, свт. Триады в защиту священно-безмолствующих. Москва: Паломник, 1995. 461 с.
25. Полулях Н. С. Мотивная структура романа Ф.М. Достоевского «Бесы»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Харьков, 2002. 163 с.
26. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни. Москва: ПО «Дет. книга», 1990. 44 с.



27. Умное делание о молитве Иисусовой: Сборник поучений Святых отцов и опытных её делателей / Сост. Игумен Валаамского монастыря Харитон. Москва: Изд-во Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 1992. 192 с.
28. Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы / Сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. Москва: Прогресс, 1991. 405 с.
29. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: опыт православной теодицеи. Москва: Аст, 2003. 635 с.
30. Фромм Э. Из работы «Пути из больного общества»: Ситуация человека — ключ к гуманистическому психоанализу // Проблема человека в западной философии. Москва: Прогресс, 1988. С. 443 — 482.
31. Хоружий С. С. Исихазм как пространство философии // Вопросы философии. 1995. № 9. С. 80 — 94.
32. Хоружий С. С. Исихазм. Священное безмолвие. Православная аскетика, антропология, психология [Электронный ресурс]. URL: <http://www.synergia-isa.ru/lib/lib.htm> (дата обращения: 10.11.2012).
33. Чадаева А. «Эдемская память» [Электронный ресурс] // Культура. Цветы в стиле модерн. URL: <http://www.istina/religare.ru/material1287/html> (дата обращения: 24.07.2013).
34. Чернигова Т. Л. Великое преимущество любви в философии жизни М. Метерлинка // *Гілея: наук. зб. Серія «Філософські науки*. 2013. Вип. 73 (№ 6). С. 167 — 169.
35. Чернигова Т. Л. Евангельские заповеди любви в интерпретации М. Метерлинка в его эссе «Мудрость и судьба» // *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2005. № 660. С. 84 — 89.
36. Чернигова Т. Л. Концепция «деятельного молчания» в эстетике М. Метерлинка и православный исихазм [Электронный ресурс] // Образование и воспитание гражданина в контексте церковно-общественного сотрудничества. Курск: Изд-во Курского государственного

университета, 2012. URL: DWD–RW (D:) Znam 8 Materials (дата обращения: 09.03.2011).

37. Чернигова Т. Л. Мотив «молчания» в эстетике Метерлинка. Философско-культурологический анализ. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2007. № 751. С. 90–95.

38. Чернигова Т. Л. «Мудрость и судьба» Мориса Метерлинка: скрытое и сокровенное, христианское и мистическое // Россия: духовная ситуация времени. Москва, 2011. № 1 — 2. С. 133 — 140.

39. Чернигова Т. Л. Антропологические смыслы «натурфилософии» М. Метерлинка. *Гілея: науковий вісник. Серія «Філософські науки»*. 2017. Вип. 124 (№ 9). С. 134 – 137.

40. Чернігова Тетяна. Філософія життя М. Метерлінка у світлі християнського світовідчуття (у філософському есе «Скарб покірливих»). *European philosophical and historical discourse*. Vol. 4, Iss. 4. 2018. P. 118 – 123.

41. Чернигова Т. Л., Михилёв А. Д. Христианство и христианская этика в структуре творческого наследия М. Метерлинка. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2004. № 625-2. С. 105–110.

42. Швейцер А. Благоговение перед жизнью. Москва: Прогресс, 1992. 572 с.

43. Шестов Л. Избранные сочинения. Москва: Ренессанс, 1993. 512 с.

44. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Москва: Мысль, 1993. Т. 1. 663 с.

45. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Москва: Мысль, 1998. Т. 2. 606 с.

46. Harry Gerare. Maurice Maeterlinck. Bruxelles, 1909. Paris. P. 14 — 64.

47. Maeterlinck Maurice. La vie des Abeilles. Paris: E. Fasquelle, éd., 1901.

48. Maeterlinck Maurice. Le Trésor des humbles. Paris: ed. Soc. Du Mercure de France, 1904. 309 p.
49. Maeterlinck Maurice. Le temple enseveli. Paris: E. Fasquelle, ed., 1908 308 p.
50. Maeterlinck Maurice. La Sagesse et la destinée. Paris: Bibliothèque – Charpentier: Fasquelle, 1909. 313 p.
51. Maeterlinck Maurice. Le Double Jardin. Paris: E. Fasquelle, ed., 1911. 296 p.
52. Maeterlinck Maurice. L'Intelligence des Fleurs. Paris: Bibliothèque – Charpentier: Fasquelle, 1915. 313 p.
53. Maeterlinck Maurice. Les Débris de la guerre. Paris: Bibliothèque – Charpentier, ed. E. Fasquelle, 1916. 274 p.
54. Maeterlinck Maurice. La vie de L'Espace. Paris: Bibliothèque – Charpentier, 1928. 215 p.
55. Sehring Ludwig. Dr. Maeterlinck als Philosoph und Dichter. Berlin und Leipzig. Verl von Hermann Nachfolg. 121 s.

## ВИСНОВКИ

Досліджувати творчість бельгійського філософа, поета і драматурга Моріса Метерлінка нас спонукала усвідомлювана потреба глибше зрозуміти епоху, що визначила духовне життя Європи кінця XIX – початку XX ст., оскільки наша епоха – це теж «епоха порубіжжя», і зараз, як ніколи, знову актуальне звернення до теми віри в Бога, до проблем духовності, до розкриття проблеми життя і смерті людської душі. Події останнього століття яскраво показали, що відмова від ідеї Бога призводить до негативних наслідків для загальнолюдської цивілізації. Відмова людства від Бога позбавляє його тих універсальних духовних цінностей, які гармонізують суспільство.

За минуле століття твори М. Метерлінка анітрохи не застаріли: вони як і раніше успішно представлені на театральній сцені, його роботи постійно перевидаються і знаходять читачів у багатьох країнах. Проте зараз найбільший інтерес викликають філософські ідеї Метерлінка, багато з яких, як і раніше, актуальні. У наш час ідеї М. Метерлінка набувають нового звучання, відповідного духу епохи. Тому є потреба нової культурологічної і філософсько-антропологічної інтерпретації творчого доробку М. Метерлінка.

Світогляд М. Метерлінка визначався насамперед католицьким вихованням і власними духовними пошуками, які вплинули на становлення його життєвого світу, що розкривався спочатку як світ переважно художній, а в другій половині життя – як оригінальний комплекс філософських уявлень про людину, її душу і долю. На формування світобачення драматурга-філософа вплинула духовна атмосфера в європейській спільноті останньої чверті XIX ст., де тоді панували традиції секуляризації, атеїзм, раціоналізм, ідеї суспільного прогресу і зростання ролі науки. Окрім того, духовні і художні пошуки М. Метерлінка були зумовлені соціокультурною ситуацією «епохи порубіжжя» – епохи кризи, яка виявилася в усіх сферах життя європейського суспільства.

Про новаторство М. Метерлінка багато писали як його сучасники, так і критики пізніших часів, неоднозначно оцінюючи загальну спрямованість його творчості. М. Метерлінк актуалізував символіку Несвідомого в театрі, тим самим передбачивши принципи сюрреалізму і «театру абсурду». У творчості Метерлінка отримав обґрунтування «театр атмосфери» і «театр суб'єктивності», що знайшло пізніше продовження в такому напрямі кінематографа, як «авторське кіно». Будучи одним із творців «нової драми», він активно використовував принцип перетворення сценічного героя на ляльку-маріонетку, прекрасно доводячи цим залежність людини від сил Долі, Фатуму, Невідомого, і немов передчуваючи появу екзистенціалізму і постмодернізму.

Багато дослідників творчості М. Метерлінка з різних методологічних і світоглядних позицій намагалися інтерпретувати його художницьку парадигму, у тому числі, й у світлі християнського віровчення. Проте дотепер спадщина М. Метерлінка крізь призму використання ним біблійної образності і сюжетики, передусім, новозаповітних мотивів, не досліджувалася. Ми ж спробували це зробити з метою встановлення міри відповідності/невідповідності позиції художника-філософа християнській традиції.

У результаті дослідження ми дійшли таких висновків.

Насичений ціннісно-смісловий, за характером – філософсько-антропологічний, вектор творчості М. Метерлінка визначає концептуальні «осі» і внутрішню логіку його образно-символічної системи. Цей вектор забезпечує розгортання (реалізацію) його художницької парадигми як основи самобутнього способу відтворення і творчого осмислення соціокультурної реальності. Основну роль тут відіграє третій із названих (у п. 1.2) її елементів – функціональна і змістовна єдність смисложиттєвих інтуїцій, переконань/сумнівів, принципів, що уможлиблює пояснення переважних («накрізних») тем/мотивів/сюжетів.

У творчості драматурга-мислителя домінує діалектика категорій *трагічного* і рельєфно проступає розгортання категорій *прекрасного*, також пов'язаного з *трагічним*. *Трагічне* – своєрідний контрапункт метерлінківської драматургії, що задається темою смерті. Її осмислення представлено, в основному, у ранніх п'єсах М. Метерлінка, де Людина – це крихка, прозора посудина в руках Невідомого – Смерті, Чужого. У творчій спадщині письменника визначаються дві грандіозні концепції – філософія смерті (як антагоніста життя) і філософія життя.

М. Метерлінк уперше поєднав символічність та іронічність, розширивши цим межі «нової естетики»: іронія в символізмі дозволяє негативне повернути в позитивне річище. Так, у п'єсі «Диво святого Антонія» (1903) іронія використана для того, щоб показати, що віра може творити дива.

Ідейний зміст його пізніх драм зводиться до перемоги мудрості над долею, до звільнення людини шляхом містичного духовного прояснення, що не передбачає жодної вербалізації. Містицизм і відмова від вербальності як його вираження – одна з головних інтенцій усієї творчості бельгійського драматурга. Розвиток і збагачення символістської естетики М. Метерлінком відбувалися завдяки тому, що в ролі імпліцитної світоглядної домінанти, вкоріненої у життєвому світі драматурга-філософа, завжди залишалося «*містичне*», що живилося щирим релігійним благоговінням перед «великою Таїною» – трагічною і прекрасною загадкою людського життя і смерті. «Трагічне» і «прекрасне», з одного боку, і «любов» та «смерть» – з іншого, – ось ті начала, ті «полюсні» точки і сутнісні грані людського існування, через які проходять головні концептуальні «осі» всієї творчості і Метерлінка-художника, і Метерлінка-мислителя.

Установлено, що естетична парадигма в М. Метерлінка була складним синтезом естетики символістської (істотно ним розвиненої) і модерністської (багато в чому ним заданої). Окрім цього, у творчості митця відчутно представлена екзистенціальна проблематика (що передбачила філософію

екзистенціалізму як специфічний варіант філософської антропології). Так, відкритий «новою драмою» «трагізм повсякденного життя» спочатку трактувався ним як усвідомлений і глибокий конфлікт між особистістю й об'єктивною необхідністю – долею; пізніше погляди М. Метерлінка змінилися: справжній трагізм, на його думку, полягає не в комбінації ситуацій, в які потрапляє людина, а в самому факті людського існування, чим по суті, вводиться «перший екзистенціал» М. Гайдегера і Ж.-П. Сартра – «буття-в-світі» і неминучий трагізм його переживання індивідом. Ще одна спільна з екзистенціалізмом позиція – те, що М. Метерлінк уважав Смерть найважливішою подією для людини. Провідні мотиви, що репрезентують тему смерті, такі: мотиви страху і жаху – як перед життям, так і перед смертю; мотив духовної сліпоти і духовної глухоти; мотив безликості, тіні, безіменності; мотив чекання; мотив відчуженості – нерозуміння сенсу життя, пасивність, приреченість, бездіяльність; мотив вмираючої природи; мотив сну; мотив пасивного мовчання і тиші. Незвичайно сильне символізування смерті в образах, пов'язаних із будинком, житлом: мотив *відчинених* дверей (куди тихо і непомітно може увійти лише смерть) – «Непрошена» (1891) доповнюється мотивами *зачинених* дверей, міцних засувів – «Смерть Тентажиля» (1894); мотив ключа як символу закритості від Бога; мотив невимитого порогу; мотив замкненого будинку як символ закритості душі від зовнішнього світу, байдужості до долі ближнього. Амбівалентний мотив волосся, що символізує як життєву силу, так і безсилля; так само рухлива (і сильна) символіка кольору – сірий і чорний, як символи Смерті, доповнюються білим, який, традиційно виступаючи символом життя, у цьому контексті символізує безбарвність, безживність.

М. Метерлінк зіштовхує між собою зовнішнє і внутрішнє (концепція «двох діалогів»). «Подвійний діалог» є засобом осягнення стану душі, що не розкривається у звичайних фразах-репліках. Любов – вища християнська чеснота – безнадійно хвора, і, врешті-решт, помирає в атмосфері безбожництва на межі XIX–XX ст. У «Смерті Тентажиля» (1894)

переконливо звучать мотиви боротьби з долею і жертвності любові, поєднуючи пафос категорій трагічного і прекрасного.

Метерлінківський внутрішній діалог, цей своєрідний маніфест тиші і мовчання, стверджує: внутрішнє життя душі починається по-справжньому лише тоді, коли душа «мертва» до всього зовнішнього, коли людина зосереджується на молитві і в *тиші* чує відповідь на свою молитву. Внутрішній діалог («діалог другого розряду»), що на сцені подається як мовчання персонажа – стан, відповідний, з одного боку, «смерті», з іншого, – байдужості до пристрастей світу цього, щоб перебувати на іншому світі, в якому людина може вести діалог із власною душею і з іншою такою самою душею.

Вихідною передумовою для вибору М. Метерлінком символістської естетики з'явилася початкова подвійність його світосприйняття, описана в другому розділі. Ми шукали аргументи на користь того, що творча і життєва домінанта М. Метерлінка – це глибоко захована релігійність, яка виявляється як іманентна схильність до містицизму, як своєрідний містичний антропологізм. Суперечливість філософських поглядів мислителя полягає не лише в тому, що він був одночасно прихильником діаметрально протилежних – скептично-науковою і містично-символічною – пізнавальних установок, але й у тому, що він, підтримуючи основні християнські цінності, одночасно заперечував засадничі християнські догмати.

Прийняття філософом естетики саме символізму, а не якоїсь іншої художньої системи, у свою чергу, практично зумовило взаємозв'язаність метерлінківського «трагічного» з містичним – таким, що не передається *словом*, з ірраціональним, таким, що домінує над людиною і примушує *бути* людиною. Внутрішній стан Метерлінка-людини змінювався передусім під впливом зміни змісту містично-релігійної компоненти його світогляду, що спонукало Метерлінка-художника вносити відповідні зміни в символічно-образну систему своїх п'єс.



Виявлено, що головним засобом розкриття містичного елемента є внутрішній діалог: емоційно-напружене або, навпаки, емоційно-відчужене мовчання персонажів на сцені. Глядачеві надана можливість самостійного «розкодування» символів або містичного осягнення вказуваних М. Метерлінком сенсів. Підкреслимо, що містицизм і відмова від вербальності як його вираження – одна з головних інтенцій усієї творчості бельгійського драматурга. У багатьох його творах проступають християнські сенси, у героях п'єс вгадуються риси відомих персонажів Святого Письма, і навіть у самих сюжетах можна визначити символічні репрезентації біблійних алегорій.

Християнська образність і символіка представлені у філософських творах М. Метерлінка «Скарб Покірливих» (1896), «Мудрість і Доля» (1898), «Сокровенний Храм» (1902). Сутність містичної моралі письменник розкриває в глибокому житті душі, закликаючи людину виховувати в своїй душі такі порівнянні з християнськими чеснотами: 1) діяльнісне мовчання до пристрастей світу, співзвучне православному ученню «ісихазм» (але, нагадаємо: у першому випадку, мовчання – діалог душ, а в другому – діалог із Богом: Ісусова молитва: «Господи, Ісусе Христе, помилуй мене, грішного/ грішну); 2) самопізнання через прощення ворогів і любов до них, яка допоможе зрозуміти, що ворогів немає; 3) упокорювання; 4) простоту; 5) мудрість і доброту; 6) відсутність заздрості; 7) відсутність печалі; 8) покаяння в гріхах. Метерлінк, проповідуючи щирість, лагідність і смиренність, закликає наслідувати святих (бачити всіх святими); завжди пам'ятати про Бога, який завжди тебе бачить і чує; нарешті, виховувати в собі безумовну любов – вищу чесноту, яка принесе душі довгоочікувану свободу і зробить її красивою і здоровою.

В есе «Мудрість і Доля» Метерлінк обґрунтовує необхідність увести в життя принципи, більшість з яких також співвідносяться з християнськими. Тут же він по-своєму трактує євангельську заповідь любові до Бога і до ближнього: він закликає спочатку навчитися любити себе, щоб було чим

поділитися з ближнім. М. Метерлінк пропонує знищити в собі гордість, пихатість, претензійність, яка заважає любити, страх, мстивість, і не вважати себе особливим. Гасло мислителя: «Усе в мені» («Сокровенний храм», 1902; тут Метерлінк говорить про душу, про прощення ворогів, про те, що «майбутнє пам'ятає минуле»), що прозвучало в есе, нагадує євангельське «Царство Боже всередині вас є» [Лк. 17, 21], хоча відрізняється тим, що в другому йдеться про віднайдення Святого Духу в кожній віруючій душі. У цих двох творах М. Метерлінк виводить на п'єдестал головну християнську чесноту – любов, як якір для порятунку, співає гімн любові, дуже близький гімну любові Апостола Павла.

Результати культурфілософського аналізу п'єс і філософських есе М. Метерлінка дозволяють стверджувати, що, незважаючи на традиційне (ґрунтується на відомій самооцінці М. Метерлінка) віднесення його світоглядної позиції переважно до атеїстичної, глибинною основою всієї його творчості була імпліцитно притаманна релігійність, яка не усвідомлювалася, але у творах проявлялася так, ніби-то вона утаємнюється і сокровенно оберігається. Ця релігійність не пов'язана безпосередньо ні з якою конфесією, але змістовно відповідає християнській парадигмі.

У роботі вперше проаналізована художницька парадигма М. Метерлінка в контексті православної традиції ісихазму, зокрема, ісихастського принципу мовчання, на основі їхньої функціонально-структурної та ціннісної схожості. Показано, що у світогляді письменника наявні опосередковані богословською, художньою і філософською літературою ідеї ісихазму, зокрема такі, що з'явилися вже у перших його творах, а мотив мовчання став накрізним для всієї його творчості і переріс у теорію мовчання. Світосприйняття мислителя консонує з ісихастичною традицією – тією мірою, якою на нього вплинуло ознайомлення з працями Діонісія Ареопагіта (в юності) і творчість Ф. Достоєвського та Ф. Ніцше.

Установлено, що у творчості М. Метерлінка відбувалися зміни змісту містично-релігійної компоненти світогляду. У кожному періоді творчості

виявляється певна «накрізна образність», що символізує відповідний духовний стан Метерлінка: 1) *Бог-Смерть* (до 1896 р., домінує мотив пасивного мовчання), 2) *Бог-Діяльнісне мовчання* (1896–1898, домінує мотив очищення через глибоке внутрішнє життя душі), 3) *Бог-Мудрість* і *Бог-Любов* (1898–1913), 4) *Бог-Людина* (після 1913). Про консонанс із християнською позицією можна говорити лише стосовно 2-го і 3-го періодів. У 1-му періоді, репрезентованому, в основному, темою смерті, ми бачимо лише перші наближення до вивільнення аксіологічного потенціалу іманентної релігійності драматурга: у п'єсі «Принцеса Мален» (1889) М. Метерлінк реалізує ідею діяльнісного мовчання, що пізніше переросла в теорію, репрезентовану в есе «Скарб Покірливих» (1896). У «Непрошений» (1890) духовний зір сліпого протиставлений духовній сліпоті зрячого і починає утверджуватися ідея відкритості істини мудрим людям похилого віку і чистим душею дітям. У п'єсі «Сліпі» (1890), що розвиває цю ідею, уперше представлено звернення в молитві до Бога з проханням вказати дорогу, сенс життя. У п'єсі «Пелеас і Мелісанда» (1893) – принципи всепрощення, незасудження, упокорювання із метою пізнати самого себе; ідея духовного прозріння, перетворення. У п'єсі «Алладіна і Паломід» (1894) «мовчання» – це мова спілкування душ. У творі «Там усередині» (1894) Смерть перестає бути Невідомим, а істина відкрита старому з висоти його духовності. У «Смерті Тентажиля» (1894) – п'єсі про боротьбу любові з долею, розкрита таємниця Смерті: це королева, що живе в башті на «острові смерті» і забрала життя маленького Тентажиля. У драматичному творі «Аглавена і Селізетта» (1896) духовність першої героїні протиставлена бездуховності другої, такої, що вчинила самогубство. У п'єсі «Аріана і Синя Борода» (1896) з'являється символ любові (образ Аріани, яка прагне дати свободу дружинам Синьої Бороди, але це було марне звільнення, вони не були готові прийняти цю свободу).

Домінує не тематичний принцип, як це може видатися на перший погляд, а смисловий: від п'єси до п'єси відбувається своєрідне

«накопичення» персонажами М. Метерлінка доброчесності, співзвучної християнській парадигмі. Письменник необхідними умовами і чинниками життя (у тому числі і перш за все – людського) визначає любов до ближнього, як до образу Божого, боротьбу з вадами; стриманість, внутрішнє мовчання, охайність, доброту, проникливість, але водночас і довірливість, і, головне – мудрість. Суперечливість філософсько-етичних поглядів М. Метерлінка полягає в тому, що одночасно він і приймає, навіть обґрунтовує основні християнські цінності, і не підтримує засадничі християнські догмати. Зазнаючи впливу західного гуманізму, будучи усередині цієї світоглядної позиції, в 4-му періоді творчості письменник, перериваючи попередню «християнізацію» світовідчуття, але і не долаючи імпліцитної релігійності, виявляє близькість до пантеїзму. Тут запрошується аналогія з Ренесансним ставленням до світу і, відповідно, висновок про особистісне повторення тієї світоглядної еволюції, яка історично здійснилася в культурній свідомості європейців: від середньовічного християнства – до гуманізму і пантеїзму Ренесансу (подібно до того, як людина у своєму розвитку повторює шлях, пройдений природою, про що М. Метерлінк писав у «Розумі квітів»). Містика ж була властива й історичному (ренесансному) гуманізму, і пантеїзму, – і це яскраво репрезентує творчість Моріса Метерлінка.

«Філософія життя» у творчості Метерлінка охоплює і «натурфілософію», викладену в книгах «Життя бджіл» (1901), «Подвійний Сад (1904), «Розум квітів» (1907), «Життя термітів» (1926) і «Життя мурашок» (1930), де митець проводить паралель між життям людини і життям мешканців природи: бджіл, мурах і термітів. Комахи і рослини, що дотримуються закону, даного їм Творцем, не порушують гармонію природи, подають приклад людині, як створити універсальне суспільство, і пояснюють своїм добродійним життям, у чому полягає порятунок душі. Тому є підстави характеризувати «натурфілософію» М. Метерлінка як своєрідну форму викладу філософсько-антропологічних і соціально-антропологічних поглядів,

де антропосоціоморфізація відіграє роль пояснювальної схеми недосконалості моралі і людського співжиття.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев Л. Г. Импрессионизм. Москва: Изд-во МГУ, 1980. 249 с.
2. Андреев Л. Г. Сто лет Бельгийской литературы. Москва: Изд-во МГУ, 1967. 463 с.
3. Андреев Л. Г. «Театр молчания» Мориса Метерлинка // *Вестник Московского ун-та. Серия 10. Филология*. 1966. № 5. С. 3 – 15.
4. Андреев Л. Г. О двух знаменитых бельгийцах / Верхарн Э. Стихотворения. Зори. Метерлинк М. Пьесы. Москва, 1972. С. 5–28.
5. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. Москва: Наука, 1988. 311 с.
6. Аничков Е. Возрождение трагизма в современной драме: Ибсен, Метерлинк, Гауптман // *Предтечи и современники. На западе*. Санкт-Петербург, [б. г.]. Т. 1. С. 89–127.
7. Антофійчук В. І. Євангельські мотиви в українській літературі кінця XIX – XX ст. Чернівці : Рута, 1996. 208 с.
8. Арто А. Театр и его двойник [пер. с фр.; общ. ред., вступ. ст. В. Максимов]. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. 440 с.
9. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма [пер. с фр. О. Голова]. Москва: Моск. философский фонд; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. 92 с.
10. Бадью А. Этика: Очерк о сознании Зла [пер. с фр. В.Е. Лапицкий]. Санкт-Петербург: Machina, 2006. 126 с.
11. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Худож. лит., 1975. 502 с.
12. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Сов. Россия, 1979. 318 с.
13. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва : Худож. лит., 1990. 544 с.

14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: сб. избр. тр. Москва: Искусство, 1979. 423 с.
15. Бежнар Г. П. Екзистенційні мотиви в творчій спадщині В. Вінниченка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: спец. 09.00.05 «Історія філософії». Київ, 2004. 19 с.
16. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 с.
17. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. Москва: Российское библейское общество, 2002. 1337 с.
18. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – нач. XX в. Москва: Наука, 1987. 319 с.
19. Бондаренко Н. Д. Апология безысходности. Москва: Мысль, 1984. 208 с.
20. Василий (Кривошеин), иеромонах. Афон в духовной жизни Православной Церкви // *ВРЗ ЕПЭ*. 1952. № 12. С. 5–14.
21. Венгерова З. Метерлинк как художник и мыслитель. *Литературные характеристики*. Кн. II. Санкт-Петербург, 1905. С. 1–53.
22. Владимиров С. В. Действие в драме. Ленинград: Искусство, 1972. 159 с.
23. Владимирова А. И. Проблема художественного познания во французской литературе на рубеже веков (1890–1914). Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. 96 с.
24. Владимирова А. И. Франция на рубеже XIX – XX веков: литература, живопись, музыка, театр. Санкт-Петербург: Изд-во СПб. ун-та, 2004. 150 с.
25. Владимирова А. И. Французская поэзия в вокальном творчестве Дебюсси / Дебюсси и музыка XX века. Ленинград., 1983. С. 173 – 193.
26. Волошин М. А. Путник по Вселенным. Москва: Сов. Россия, 1990. 384 с.
27. Волошин М. А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с.

28. Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации [ред. М. Л. Гаспаров и др.]. Москва: Глав. ред. вост. лит-ры изд-ва «Наука», 1985. 272 с.
29. Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса [сост. В. В. Сапов]. Москва: Республика, 1994. 368 с.
30. Гартман А. Морис Метерлинк / А. Гартман // Литературные портреты. Санкт-Петербург, 1903. С. 1- 57.
31. Гарин И. И. Что такое этика, культура, религия? Москва: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. 848 с.
32. Гвоздев А. Западно-европейский театр на рубеже XIX – XX ст.: очерки. Ленинград; Москва : Искусство, 1939. 376 с.
33. Гейне А. (Anselma Heine) Морис Метерлинк. (Maurice Maeterlinck). Биография-характеристика [пер. с нем. Н. Хмельницкой]. Санкт-Петербург: Изд-во Акц. Общ. Типогр. Дела, 1912. 59 с.
34. Гидони Ал. М. Метерлинк и его драмы // *Ежегодник императорских театров*. Санкт-Петербург, 1909. Вып. 2. С. 43–57.
35. Горичева Т. М. Православие и постмодернизм. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. 64 с.
36. Григорий Палама, свт. Триады в защиту священно-безмолствующих [пер., послесл. и коммент. В. Вениаминова]. Москва: Паломник, 1995. 461 с.
37. Гурмон Р. де. Морис Метерлинк / Книга масок: Панорама Франции конца XIX начала XX в. Томск, 1996. С. 11 – 16.
38. Гусейнов А. А. Этика. Москва: Гардарики, 2004. 470 с.
39. Давыдов Ю. И. Бегство от свободы. Философское мифотворчество и литературный авангард. Москва: Худ. лит., 1978. 365 с.
40. Давыдов Ю. И. Этика любви и метафизика своеволия: Проблемы нравственной философии. Москва: Мол. Гвардия, 1982. 287 с.
41. Долгополов Л. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX начала XX в. Ленинград: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние. 1977. 366 с.



42. Духовный опыт старца Иосифа Исихаста / пер. с греч. А. Крюкова. Санкт-Петербург, 2010. 208 с.
43. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. Москва: Наука, 1977. 168 с.
44. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов [Л. Г. Андреев, А. В. Карельский и др.; под ред. Л. Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп]. Москва: Высш. Шк., 2003. 559 с.
45. Зарубежная поэзия в переводах В. Брюсова: сборник [сост., коммент. С. И. Гиндина]. Москва: Радуга, 1994. 894 с.
46. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. Москва: Изд – во МГУ, 1987. 510 с.
47. Зеньковский В. В. Основы христианской философии. Москва: Канон+, 1996. 559 с.
48. Зеринг Л. Метерлинк как философ и поэт.[пер. с нем. М. Кадыш]. Москва: Современные проблемы, 1908. 139 с.
49. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX в.: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. Москва: Наука, 1979. 392 с.
50. Зингерман Б. И. Проблемы развития современной драмы. *Вопросы театра*: Сборник статей. Москва, 1968. С. 182.
51. Зись А. О современном синтезе искусств. *Театр*. 1978. № 2. С. 71-80.
52. Иванов Вяч. Родное и вселенское. Москва: Республика, 1994. 428 с.
53. Иванов И. И. Метерлинк и его драмы. *Артист*. 1893. № 28. С. 63–67.
54. Игнатий (Брянчанинов), свт., епископ Кавказский и Черноморский. Слово о смерти. Слово о человеке. Полтава: Переизд. Спасо-Преображенского монастыря Полтавской епархии, 2001. Т. 3. 448 с.
55. Иерофей (Влахос), митр. Православная психотерапия. Святоотеческий курс врачевания души. Украинская православная церковь. Полтавская епархия. Свято-Преображенский Мгарский монастырь, 2004. 368 с.

56. Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия: в 2 кн. / Труд и издание Архимандрита Никифорова. Кн.1: А–Н. 1891. 94 с.
57. Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия: в 2 кн. / Труд и издание Архимандрита Никифорова. Кн.2: Н–О. 1891. 408 с.
58. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада, 1996. 253 с.
59. Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Лит-ра. Музыка. Москва: Искусство, 1976. 319 с.
60. Иоанн Златоуст, свт. Избранные беседы. Полтавская епархия: Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2001. 464 с.
61. Иосиф Ватопедский, старец. От смерти к жизни. Москва: Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2007. 112 с.
62. Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века: сб. науч. ст. Ленинград: ЛГУ, 1985. 492 с.
63. История зарубежного театра: в 4 ч. изд. 2-е. Москва: Просвещение, 1984. Ч. 2: Театр Западной Европы XIX – начала XX века. 272 с.
64. История французской литературы: в 3 т. Москва: АН СССР, 1959 Т. 3: (1871 – 1917). 583 с.
65. История эстетической мысли: в 6 т. / Ин-т философии АН СССР; Москва: Искусство, 1987. Т.4: Вторая половина XIX века. 525 с.
66. История этических учений: учеб. / Ред. А. А. Гусейнов. Москва: Гардарики, 2003. 911 с.
67. Иустин (Попович), прп. Философские пропасти. Москва: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2004. 288 с.
68. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва: Архимед, 1992. 109 с.
69. Келдыш В. На рубеже художественных эпох (XIX–XX вв.). *Вопросы литературы*. 1993. Вып. 2. С. 92–105.

70. Кемпийский Фома. О подражании Христу. Харьков: Гелиос, 2004. 157 с.
71. Киприан (Керн), архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. Москва: Паломник, 1996. 449 с.
72. Киселёв Г. С. Кризис нашего времени» как проблема человека. *Вопросы философии*. 1999. № 1. С. 40–52.
73. Корман Б. Изучение текста художественного произведения. Москва: Просвещение, 1972. 110 с.
74. Косиков Г. К. Два пути французского символизма / Поэзия французского символизма. Москва, 1993. С. 33.
75. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе [пер. с польск. Э. Я. Гессен]. Москва: Политиздат, 1980. 360 с.
76. Кризис театра. Сборник статей. Москва: Книгоизд-во «Проблемы искусства», 1908. 185 с.
77. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870–1900. Москва: Изобр. искусство, 1994. 269 с.
78. Курбанов Б. О. Взаимосвязь музыки и литературы. Баку: Элм, 1972. 140 с.
79. Кьеркегор С. Страх и трепет; пер. с дат. М.: Республика, 1993. 383 с.
80. Лингвистический энциклопедический словарь. Москва: БРЭ, 2002. 709 с.
81. Литературная энциклопедия терминов и понятий; Ин-т научн. инфор. по общ. наукам РАН. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
82. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевников]. Москва: Сов. Энциклопедия, 1987. 751 с.
83. Лихачёв Д. С. Избранные работы: в 3 т. Ленинград: Худ. лит. Ленингр. отд., 1987. Т. 3. 519 с.
84. Лихачёв Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей, сад как текст. Санкт-Петербург: Наука, 1991. 370 с.
85. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Москва: МГУ, 1982. 479 с.

86. Лосев А. Ф. История эстетических категорий. Москва: Иск-во, 1965. 376 с.
87. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра: Основы этики; Характер русского народа. Москва: Политиздат, 1991. 368 с.
88. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Москва: Центр «СЭИ», 1991. 288 с.
89. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.
90. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Москва: Искусство, 1970. 350 с.
91. Лука (Войно-Ясенецкий), свт. Дух, Душа и Тело. Киев: Макет. Изд-во имени свт. Льва папы Римского, 2002. 149 с.
92. Луков В.А. «Маленькие трагедии» Мориса Метерлинка (к проблеме взаимодействия творческого метода и жанра) / Эстетические позиции и творческий метод писателя. Москва, 1973. С. 166–174.
93. Лысякова Ю. А. Чехов и западно-европейские символисты. *Вестник ВГУ: Серия: Филология. Журналистика*. 2005. № 1. С. 63 – 64 .
94. Магд-Созп К. де. Метерлинка и Чехов. *Вопросы литературы*. 1995. Вып. 1. С. 371–376.
95. Магд-Созп К. де. Чехов в Бельгии. *Лит. Наследство*. Т. 100. Кн.1: Чехов и мировая литература. Москва: Наука, 1997. С. 598 – 603.
96. Мамардашвили М. Как я понимаю философию; [сост. и предисл. Ю. П. Сенокосова]. Москва: Прогресс, 1990. 368 с.
97. Марусяк Н. В. Проблемы восприятия и интерпретации творчества Мориса Метерлинка в русской литературе 90-х гг. XIX – начала XX века» (поэзия, драматургия, театр): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; 10.01.05. Москва, 1999. 189 с.
98. Метерлинка Морис. Полное собрание сочинений: в 6 т.; [пер. А. Кайранского, В. Ореховой; 2-е изд.]. Москва: Изд. В. М. Саблина, 1903 – 1911. Т. 1: Драммы. 1907. 312 с.

99. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: в 6 т.; [пер. А. Кайранского, В. Ореховой; 2-е изд.]. Москва: Изд. В.М. Саблина, 1903 – 1911. Т. 2: Драммы. 1907. 353 с.
100. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: в 6 т.; [пер. А. Кайранского, В. Ореховой; 2-е изд.]. Москва: Изд. В. М. Саблина, 1903 – 1911. Т. 3: Сокровище смиренных. Мудрость и судьба. 1911. 285 с.
101. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: в 6 т.; [пер. А. Кайранского, В. Ореховой; 2-е изд.]. Москва: Изд. В. М. Саблина, 1903 – 1911. Т. 4: Сокровенный храм. Жизнь пчёл. 1910. 359 с.
102. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: в 6 т.; [пер. А. Кайранского, В. Ореховой; 2-е изд.]. Москва: Изд. В.М. Саблина, 1903 – 1911. Т. 5: Разум цветов. Двойной сад. 1911. 292 с.
103. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: в 6 т.; [пер. А. Кайранского, В. Ореховой; 2-е изд.]. Москва: Изд. В. М. Саблина, 1903 – 1911. Т. 6: Синяя птица. Избиение младенцев. Чудо святого Антония. 1911. 169 с.
104. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: в 4 т.; [пер. Минский и Л. Вилькина; под ред. Н. Минского]. Петербург: изд. т-ва А.Ф. Маркса, 1915. Прил. к журн. «Нива». Т. 1. 269 с.
105. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: в 4 т.; [пер. Н. Минский и Л. Вилькина; под ред. Н. Минского]. Петербург: изд. т-ва А. Ф. Маркса, 1915. Прил. к журн. «Нива». Т. 2. 248 с.
106. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: в 4 т.; [пер. Н. Минский и Л. Вилькина; под ред. Н. Минского]. Петербург: изд. т-ва А. Ф. Маркса, 1915. Прил. к журн. «Нива». Т. 3. 411 с.
107. Метерлинк Морис. Полное собрание сочинений: в 4 т.; [пер. Н. Минский и Л. Вилькина; под ред. Н. Минского]. Петербург: изд. т-ва А. Ф. Маркса, 1915. Прил. к журн. «Нива». Т. 4. Пьесы. 292 с.
108. Метерлинк Морис. Белая невеста. (Помолвка); [пер. Н. Эфрос]. Петербург; Москва: ГИЗ, 1923. 136 с.

109. Метерлинк Морис. Двенадцать песен; [пер. Георгия Чулкова; рис. Шарля Дудлэ]. Санкт-Петербург: Изд. В. М. Саблина, [б. г.]. 14 с.
110. Метерлинк Морис. Жуазель; [пер. с франц.]; [общ. ред. Р. В. Грищенко]. Санкт-Петербург: Кристалл, 2000. 111с.
111. Метерлинк Морис. Разум цветов; вступ. ст. Новая драма. Москва, 1995. С. 44–57.
112. Метерлинк Морис. Пьесы; [пер. с франц.; под ред. А. Аникста]. Москва: Искусство, 1958. 575 с.
113. Метерлинк Морис. Пьесы; пер. с франц. Москва: Искусство, 1962. 110 с.
114. Метерлинк Морис. Смерть. Санкт-Петербург: Тип. Корильфельда, [б. г.]. 163 с.
115. Метерлинк Морис. Сокровище смиренных; Принцесса Мален; Слепые; Непрошенная гостья; Пелеас и Мелисанда; Алладина и Паломид; Аглавена и Селизетта; пер. Л. Вилькина. Санкт-Петербург: Типолит. Цепова, 1903. 500 с.
116. Метерлинк Морис. Жизнь термитов; Жизнь пчёл; [пер. фр. Н. Минский, В. Нугатов]. Москва: ЭКСМО – Пресс, 2002. 399 с. (Антология мудрости).
117. Минин П. И. Мистицизм и его природа. Москва : Сергиев Посад, 1913. 58 с.
118. Минский Н. М. Морис Метерлинк: Биографический очерк. / М. Метерлинк: Полн. собр. соч. Т. 1. 1915. С. 3–30.
119. Минский Н. М. Морис Метерлинк / М. Метерлинк: полн. соб. соч. Т. 1. 1903. С. 3–18.
120. Минц З. Г. Несколько дополнительных замечаний к проблеме: «Символ в культуре». *Учёные записки Тарт. гос. ун-та*. 1987. Вып. 746. С. 95–101.

121. Минц З. Г. Понятие текста и символистская эстетика / Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам 1(5). (Тарту, 1974 г.). Тарту: Тарт. ун-т, 1974. С. 134–141.
122. Мирэ. Морис Метерлинк. *Вопросы жизни*. 1905. № 1 [январь]. С. 300–303.
123. Михаил Аксёнов-Меерсон, прот. Созерцанием Троицы Святой... Парадигма Любви в русской философии троичности; [пер. с англ]. – Киев: «ДУХ І ЛІТЕРА», 2008. 328 с.
124. Михайловский Н. Русское отражение французского символизма *Русское богатство*. 1893. № 2. 1973. С. 166–176.
125. Малерб М. Религии человечества. Москва; Санкт-Петербург: Рудомино; Университетская книга, 1997. 570 с.
126. Морис Метерлинк в России Серебряного века: [Русские писатели о Метерлинке] [сост. М. В. Линдстрем]. Москва: ВГБИЛ, 2001. 287 с.
127. Музыкальная эстетика Франции XIX века: [сост. Е. Ф. Бронфин]. Москва : Музыка, 1974, 327 с.
128. Мыслякова М. А. Западно-европейский символизм и русская критика XIX – начала XX в. / Проблемы развития литературной критики. Душанбе, 1984. С. 45–53.
129. Мыслякова М. А. Метерлинк в России // Проблемы взаимодействия литератур. Душанбе, 1982. С. 118–129.
130. Нарский И. С. Западноевропейская философия XIX века: учеб. пос. Москва: Высш. шк., 1976. 584 с.
131. Неженец Н. И. Русские символисты. Москва: Знание, 1992. 64 с.
132. Николай Сербский, свт., (Велимирович). Духовное возрождение Европы. Москва: Паломник, 2006. 448 с.
133. Николай Сербский, свт., (Велимирович). Кассиана (повесть о христианской любви). Свято-Елисаветинский монастырь, 2004. 128 с.
134. Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого [пер. с нем.]. Харьков: Фолио, 2008. 574 с.

135. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего. Казус Вагнер. Антихрист. *Esse Homo*; [пер. с нем.]. Минск : Харвест, 2005. 879 с.
136. Нямцу А. Е. Новый завет и мировая литература. Черновцы: Черновицкий гос. ун-т, 1993. 243 с.
137. Нямцу А.Е. Традиционные сюжеты, образы, мотивы. Черновцы: Рута, 2001. 157 с.
138. Обломиевский Д. Французский символизм. Москва: Наука, 1973. 303 с.
139. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры: сборник. Москва: Искусство, 1991. 586, [1] с.
140. О страхе. Страх истинный и ложный: сборник / [По благословию Св. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II]; Сборник трудов из жития святых и поучения православных священников и писателей. – Самиздат, 2011. 320 с.
141. Пави П. Словарь театра: [пер. с фр.]. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
142. Песоцкий С. А. Может ли душа познать Бога? Москва, изд-во им. Святителя Игнатия Ставропольского, 2003. 173 с.
143. Пестов Н. Е. Душа человеческая; По благословию Св. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II // Украинская православная церковь. – Полтавская епархия: Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2004. 190 с.
144. Полулях Н. С. Мотивная структура романа Ф.М. Достоевского «Бесы»: дис. ...канд. филол. наук: 10.01.02. Харьков, 2002, 163 с.
145. Полунина М.Н. Художественное время в драматургии М. Метерлинка и А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03, 10.01.01. Москва, 2006. 192 с.
146. Проблема взаимовлияния в русской и зарубежной литературе XIX – XX вв: [межвуз. сб.] / Горьк. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. Горький: ГГУ, 1986. 110 с.



147. Профе О.А. Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. СПб, 2005, Москва, 2006. 234 с.
148. Реале Д. Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Том 4. От романтизма до наших дней. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1997. 880 с.
149. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: [темат. сб. науч. тр. преподават. состава вузов м-ва просвещения Каз ССР] / Казах. пед. ин-т им. Абая. Алма – Ата, 1984. 133 с.
150. Роланд-Гольст Г. Мистицизм в современной литературе; Метерлинк; [пер. с нем. Салитан, Ц. Юрихчан]. Санкт-Петербург, 1905. 100 с.
151. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1999. 384 с.
152. Сафиуллина Л.Г. Морис Метерлинк и проблема творческих соотношений: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Казань, 1998. 171 с.
153. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: учеб. пос. [2-е изд., испр.]. Москва: Флинта: Наука, 2000. 608 с.
154. Слуцкий М.И., священник. «Смысл жизни человека» по произведениям Андреева, Сологуба, Горького, Метерлинка и решение его в христианстве. Харьков: Тип. М. Г. Ковалёва, 1910. 41 с.
155. Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол: Смена театральных систем. Москва: Искусство, 1983. 272 с.
156. Собенников А. С. К проблеме «Чехов и Метерлинк» («Чайка») *Проблемы метода и жанра*. Томск, 1985. Вып. 11. С. 222–232.
157. Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»... : (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова). Иркутск: изд-во Иркут. ун-та, 1997. 223 с.
158. Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А.П.Чехова: Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Иркутск : изд-во Иркут. ун-та, 1989. 194 [1] с.

159. Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. Москва : Академический проект, 2004. 992 с.
160. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии; [пер. с англ.]. – Ленинград: «Музыка», Ленингр. Отделение, 1971. 414 с.
161. Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. / ред. Е.Я. Басин, МЯ. Поляков. Москва: Изд-во Прогресс, 1975. 468 с.
162. Сумерки богов (Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр). / [сост. и общ. ред. А. А. Яковлева]. Москва : Политиздат, 1990. 398 с. (Б-ка атеист. лит.).
163. Тайц И. Ф. Проблема характера в европейской драме конца XIX века / Некоторые вопросы истории и теории зарубежной литературы. Свердловск, 1971. 144 с.
164. Тарнас Р. История западного мышления, [пер. с англ. Т. А. Азаркович]. Москва: КРОН – ПРЕСС, 1995. 448 с.
165. Телиженко Л. В. Мистический опыт как антропологический модус: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. Харьков, 2003. 183 с.
166. Трубецкой Е.Н. Свет Фаворский и преображение ума. *Вопросы философии*. 1989. № 12. С. 112–129.
167. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни; [репринт. изд.]: Москва : ПО «Дет. книга», 1990. 44 с.
168. Умное делание о молитве Иисусовой: Сборник поучений Святых отцов и опытных её делателей [сост. Игумен Валаамского монастыря Харитон]. Москва: Изд-во Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 1992. 192 с.
169. Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
170. Утопия и утопическое мышление: антология зарубеж. лит. [В. А. Чаликова сост., общ. ред. и предисл.]. Москва : Прогресс, 1991. 405 с.
171. Феофан Затворник, свт. Мудрые советы. Минск.: [б. и.], 2004. 352 с.

172. Филарет, игумен. Конспект по нравственному богословию (По книге «Христианская жизнь» прот. Н. Вознесенского). Московская патриархия. Куйбышевское епархиальное управление. Москва: Изд-во ПП «ЧТ МГПО, 1990. 111 с.
173. Филиппов М. М. Морис Метерлинк / Этюды прошлого. Москва: Изд-во АН СССР, 1963. 368 с.
174. Философская энциклопедия: в 5 т. / [Ф. В. Константинов – гл. ред.]. Москва : Сов. Энциклопедия, 1962. 1970 с.
175. Философский энциклопедический словарь / [сост. Е. Ф. Губский и др.]. Москва : ИНФРА М., 2004. 575 с.
176. Фиолетов Н. Н. Очерки христианской апологетики; [предис. проф., доктора наук протоиерея Глеба Каледы]. Клин: Христианская жизнь, 2007. 287 с.
177. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины: опыт православной теодицеи. Москва: Аст, 2003 635 с.
178. Фромм Э. Из работы «Пути из больного общества»: Ситуация человека – ключ к гуманистическому психоанализу / Проблема человека в западной философии. Москва, 1988. С. 443–482.
179. Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мёртв»; [пер. с нем., предисл., прим. А. В. Михайлов] *Вопросы философии*. 1990. № 7. С. 143–176.
180. Хализев В.Е Драма как явление искусства. Москва : Искусство, 1978. 240 с.
181. Художественный мир Э. Т. А. Гофмана: сб. ст. / АН СССР; Науч. совет по истории мировой культуры. Москва : Наука, 1982. 295 с.
182. Хоружий С. С. Исихазм как пространство философии. *Вопросы философии*. 1995. № 9. С. 80–94.
183. Храповицкая Г. Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени: уч. пос. к спецкурсу. Москва : МГПИ, 1979. 90 с.
184. Чернигова Т.Л., А. Д. Михилёв. Христианство и христианская этика в структуре творческого наследия М. Метерлинка. *Вісник ХНУ ім. В.*

- Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки». 2004. № 625-2. С. 105–110.*
185. Чернигова Т. Л. О понятии «душа» в философской эссеистике М. Метерлинка и в клерикальной литературе. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки». 2005. № 700. С. 223–229.*
186. Чернигова Т. Л. Мотив «молчания» в эстетике Метерлинка. Философско-культурологический анализ. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки». 2007. № 751. С. 90–95.*
187. Чернигова Т. Л. Чудо преображения в философии М. Метерлинка (пьесы «Сестра Беатриса» и «Мария Магдалина»). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки». 2012. № 995. С. 78–82.*
188. Чернигова Т. Л. Гуманизм в межнациональных отношениях: соизмеримость религиозной и светской позиций // Проблемы гармонизации межэтнических отношений в многонациональном обществе : материалы IV междунар. науч.-практ. конф., 18 декабря 2008 г., Харьков: НТУ «ХПИ», 2008. С. 196–202.
189. Чернигова Т. Л. Соизмеримость религиозного и светского взглядов на возможность гармонизации межнациональных отношений. Сравнение идей М. Метерлинка и православной позиции. / Переяславская Рада. Её историческое значение и перспективы развития восточно-славянской цивилизации: III междунар. науч.-практ. конф., (18-19 дек. 2008 г.). Х., 2009. С. 384 – 389.
190. Чернигова Т. Л. Прозрение «слепого человечества» (пьесы М. Метерлинка «Синяя Птица» и «Обручение»): философский анализ. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки». 2014. № 1083. С. 106 – 110.*

191. Чернигова Т. Л. Антропологические смыслы «натурфилософии» М. Метерлинка. *Гілея: науковий вісник. Серія «Філософські науки»*. 2017. Вип. 124 (№ 9). С. 134 – 137.
192. Чернигова Т. Л. Идея смерти в этико-эстетической концепции М. Метерлинка. *Гілея : наукова зб. Серія Філософські науки*. 2012. Вип. 59. (№ 4). С. 588 – 591.
193. Чернигова Т. Л. Великое преимущество любви в философии жизни М. Метерлинка. *Гілея : наукова зб. Серія Філософські науки*. 2013. Вип. 73 (№ 6). С. 167 – 169.
194. Чернігова Тетяна. Філософія життя М. Метерлінка у світлі християнського світовідчуття (у філософському есе «Скарб покірливих»). *European philosophical and historical discourse*. Vol. 4, Iss. 4. 2018. P. 118 – 123.
195. Чеховиана: материалы конф. [«Чехов и «Серебряный век»], (Ялта. 1993 г.) / Рос. АН; Науч. совет по истории мировой культуры; Чехов. комис. Москва : Наука, 1996. Вып. 5. 320 с.
196. Чеховиана: Чехов и Франция: [Сборник] / АН СССР, Науч. Совет по истории мировой культуры. Москва : Наука, 1992. 277 [1] с.
197. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. Москва: Наука, 1966. 151 с.
198. Швейцер А. Благоговение перед жизнью; [пер. с нем.; сост. и посл. А. А. Гусейнова; общ. ред. А. А. Гусейнова, М. Г. Селезнёва]. Москва: Прогресс, 1992. 572 [1] с.
199. Швейцер А. Культура и этика; [пер. с нем. Н. А. Захарченко, Г. В. Колшанского; общ. ред. и предисл. В. А. Карпушина]. Москва: Прогресс, 1973. 343 с.
200. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я Шейнина. Москва : АСТ; Харьков : Торсинг, 2003. 591 с.
201. Шестаков В. П. Эстетические категории: Опыт сист. и ист. Исследования. Москва: Искусство, 1983. 358 с.

202. Шестов Л. Избранные сочинения; [сост. и вступ. ст. В. Ерофеева]. Москва: Ренессанс, 1993. 512 с.
203. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. Очерки. Москва: Искусство, 1973. 448 с.
204. Шлаф И. Морис Метерлинка / Литературные портреты. Москва, 1910. С. 1–56.
205. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Минск: «Попурри», 1998. 829 [2] с.
206. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Т. 1. Гештальт и действительность; [пер. с нем., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна]. Москва: Мысль, 1993. 663 [1] с.
207. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Т. 2. Всемирно-исторические перспективы; [пер. с нем. и прим. И. И. Маханькова]. Москва: Мысль, 1998. 606, [1] с.
208. Эйзенштейн С. Мемуары. Москва: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, 1997. Т. 1. 432 с.
209. Эллис (Кобылинский Л. Л.) Русские символисты: К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый. Томск: Водолей, 1996. 288 с.
210. Энциклопедический словарь по культурологии / [В. М. Авдеев, А.В. Арапов, А.В. Выставкина и др.]. Москва: Центр, 1997. 478 с.
211. Эткин Е. Военные трагедии М. Метерлинка // Метерлинка М. Пьесы. Москва, 1962. С. 11.
212. Эткин Е. М. Единство «Серебряного века». *Звезда*. 1989. № 12. С. 15–194.
213. Эткин Е. М. Метерлинка. Сто лет со дня рождения. *Иностранная литература*. 1962. № 8. С. 248–249.
214. Эткин Е. М. Содом и психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. Москва: Гарант, 1996. 413 с.
215. Эткин Е. Театр Мориса Метерлинка./ Морис Метерлинка. Пьесы. Москва, 1958. С. 5–32.

216. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. Москва, 1987. С. 214–131.
217. Андреева С. А. О типологических соответствиях в драматургической поэтике А. П. Чехова и М. Метерлинка [Электронный ресурс] / С. А. Андреева. *Вестник КрасГу*. – Режим доступа к журналу: <http://library/krasu.ru/ft/ft/articles/0089707.pdf>.
218. Григорьев Дмитрий, прот.; Нил Сорский, преп.; Иосиф Волоцкий, преп. и русское старчество в связи с творчеством Ф. М. Достоевского и полемикой вокруг него [богословие] [Электронный ресурс] / Дмитрий Григорьев. // Портал – Credo. Ru; Б – ка Портала – Credo. – Режим доступа. – [www.Portal-Credo.Ru](http://www.Portal-Credo.Ru)
219. Журчева О. В. Формы авторского сознания в «новой драме рубежа XIX – XX веков [Электронный ресурс] / О. В. Журчева // *Литературоведение*. – 2001. – № 1. С. 84–96. – Режим доступа к журналу. – [www.mars.udsu.ru/cgi-bin/cls/gournal-content](http://www.mars.udsu.ru/cgi-bin/cls/gournal-content)
220. Лимбергер Илия, священник. Владыка Николай Жичко-Охридский (Велимирович) – святой, философ, поэт. [Электронный ресурс] / Илия Лимбергер, священник. – Режим доступа к журналу: [http://www.russian-church.de/muc/ve\\_divo/detail.php?nr=850&kategorie=ve\\_divo](http://www.russian-church.de/muc/ve_divo/detail.php?nr=850&kategorie=ve_divo)
221. Хоружий С. С. Исихазм. Священное безмолвие. Православная аскетика, антропология, психология. Хоружий С. С. Статьи для Энциклопедии философских наук [Электронный ресурс] / С. С. Хоружий. – Режим доступа: <http://www.synergia-isa.ru/lib/lib.htm>
222. Чадаева А. «Эдемская память» [Электронный ресурс] / А. Чадаева // *Культура. Цветы в стиле модерн*. – Режим доступа: <http://www.istina/religare.ru/material1287/html> /. («Ииж» № 5/05, 4/06).
223. Чернигова Т. Л. Концепция «деятельного молчания» в эстетике М. Метерлинка и православный исихазм [Электронный ресурс] //

Образование и воспитание гражданина в контексте церковно-общественного сотрудничества: матер. VIII всерос. научно-образоват. Знаменских чтений, 12–15 марта 2012 г. Режим доступа: <http://catalog.inforeg.ru/Inet/GetEzineByID/292428>.

224. Andrieux J. M. Maurice Maeterlinck / J. – M. Andrieu. // *Classics du XX s.* – P. : ed. universitaires 1962. 126 p.
225. Bodart V. – T. Maurice Maeterlinck et son Temps / V. Bodart // *Syntheses.* – 1962. – aout. № 195.
226. Bodart R. Actualité de Maeterlinck / R. Bodart // *Europe.* 1962. – juillet. – № 399.
227. Carré J. M. Maeterlinck et les Littératures étrangères / A. M. Carre. R.L.C., 1926.
228. Charlier, Gustave. La place de Maeterlinck dans l'histoire de la littérature / Gustave Charlier // *Hommage a Maurice Maeterlinck.* Bruxelles, 1949. P. 10 – 66.
229. Dansel M. Maurice Maeterlinck / M. Dansel // *Les Nobel français.* Paris, 1967. P. 64–65.
230. Décaudin. M. Maeterlinck et le symbolisme / M. Decaudin // *Europe.* – 1962. juillet. № 399.
231. Descamps M. Maurice Maeterlinck. Un livre: Pelléas et Mélisande. Une oeuvre / M. Descamps. Bruxelles, 1986. P. 26 – 76.
232. Harry, Gerare. Maurice Maeterlinck / Gerare Harry. Bruxelles, 1909. Paris. P. 14 – 64.
233. Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire / J. Huret. Paris : Charpentier. 1891. 172 p.
234. Le Roy, Grégoire. Maurice Maeterlinck / Gregoire le Roy // *La Jeune Belgique,* octobre, 1890. P. 358.
235. Leblanc, Georgette. Souvenirs (1895 – 1918) / Georgette Leblanc. Paris, 1931. P. 168 – 172.



236. Lemaitre H. Dictionnaire Bordas de littérature française et francophone. Paris: Bordas, 1988. 850 p.
237. Lemaitre J. Impressions de Théâtre / J. Lemaitre. Paris. 1892. 392 p.
238. Leneuveu G. Ibsen et Maeterlinck / G. Leneuveu. Paris, 1902. P. 273–314.
239. Maeterlinck, Maurice. Joyzelle. Pièce en cinq actes / Maurice Maeterlinck. Paris : Charpentier et Fasquelle, 1903. 183 p. pr. 3.
240. Maeterlinck, Maurice. La mort / Maurice Maeterlinck. Paris : E. Fasquelle, éd., 1913. 272 p.
241. Maeterlinck, Maurice. La Sagesse et la destinée / Maurice Maeterlinck. Paris : Bibliothèque – Charpentier: Fasquelle, 1909. 313 p.
242. Maeterlinck, Maurice. La vie de L’Espace / Maurice Maeterlinck. Paris : Bibliothèque – Charpentier, 1928. 215 p.
243. Maeterlinck, Maurice. La vie des Abeilles / Maurice Maeterlinck. Paris.: E. Fasquelle, éd., 1901. 311 p.
244. Maeterlinck, Maurice. Le Double Jardin / Maurice Maeterlinck. Paris : E. Fasquelle, ed., 1911. 296 p.
245. Maeterlinck, Maurice. Les Débris de la guerre / Maurice Maeterlinck. Paris : Bibliothèque – Charpentier, ed. E. Fasquelle, 1916. 274 p.
246. Maeterlinck, Maurice. Le temple enseveli / Maurice Maeterlinck. Paris : E. Fasquelle, ed., 1908. 308 p.
247. Maeterlinck, Maurice. Le Trésor des humbles / Maurice Maeterlinck. Paris : ed. Soc. Du Mercure de France, 1904. 309 p.
248. Maeterlinck, Maurice. L’Intelligence des Fleurs / Maurice Maeterlinck. Paris : Bibliothèque – Charpentier: Fasquelle, 1915. 313 p.
249. Maeterlinck, Maurice. L’ Oiseau Bleu. Pièce en six actes et douze tableaux / Maurice Maeterlinck. Paris, 1911, et à Moscou 1908. 37 p. (L’illustr. Théâtrale).
250. Maeterlinck, Maurice. Morceaux choisis / Maurice Maeterlinck [Introd. Par G. Leblanc]. Paris : Nelson, s. a. 350 p.

251. Maeterlinck, Maurice. Théâtre I. La Princesse Maleine (1980). L'Intruse (1891). Les Aveugles (1891) / Maurice Maeterlinck. Paris : Lacombléz Éd. Par Zamm Éd. Bruxelles, 1903. 301 p.
252. Maeterlinck, Maurice. Théâtre III. Aglavaine et Sélysette (1896). Ariane et Barge Bleue (1901). Soeur Beatrice (1901) / Maurice Maeterlinck. Bruxelles. Paris : ed. Lacomblez et Lamm, 1901. 225 p.
253. Maeterlinck, Maurice. Serres chaudes suivies de quinze chansons / Maurice Maeterlinck. Bruxelles: Paul Lacomblez, Ed., 1900. 127 p.
254. Mallarmé, Stéphane. Oeuvres complètes / S. Mallarme. Paris, 1945. 272 p.
255. Marie, Gisele. Le Théâtre symboliste / Gisele Marie. Paris, 1973. P. 48–57.
256. Théâtre: Verhaeren. Maeterlinck. Ghelderode. Crommelynck. Moskau: éd. "Radouga" 1983. 496 p.
257. Pasquel, Alex. Maurice Maeterlinck / Alex Pasquel. Bruxelles, 1963. P. 228 – 279.
258. Sehring, Ludwig. Dr. Maeterlinck als Philosoph und Dichter / Ludwig Sehring. 2. Aufl. Berlin und Leipzig. Verl von Hermann Nachfolg. 121 s.
259. Ubersfeld A. Maeterlinck et l'objet théâtral / A. Ubersfeld // Le symbolisme en France et en Pologne. Wroclaw, 1982. P. 123 – 124.

**ДОДАТОК**  
**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

***Статті, опубліковані у наукових фахових виданнях України:***

1. Михилёв А. Д., Чернигова Т. Л. Христианство и христианская этика в структуре творческого наследия М. Метерлинка. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2004. № 625-2. С. 105–110. (Дисертантці належать аналіз основних положень етичної концепції М. Метерлінка, обґрунтування еволюції його етичних поглядів у християнському напрямку).

2. Чернигова Т. Л. Евангельские заповеди любви в интерпретации М. Метерлинка в его эссе «Мудрость и судьба». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2005. № 660. С. 84 –89.

3. Чернигова Т. Л. О понятии «душа» в философской эссеистике М. Метерлинка и в клерикальной литературе. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2005. № 700. С. 223–229.

4. Чернигова Т. Л. Мотив «молчания» в эстетике Метерлинка. Философско-культурологический анализ. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2007. № 751. С. 90–95.

5. Чернигова Т. Л. Чудо преображения в философии М. Метерлинка (пьесы «Сестра Беатриса» и «Мария Магдалина»). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2012. № 995. С. 78–82.

6. Чернигова Т. Л. Идея смерти в этико-эстетической концепции М. Метерлинка. *Гілея: науковий вісник. Серія «Філософські науки»*. 2012. Вип. 59. (№ 4). С. 588 – 591.

7. Чернигова Т. Л. Великое преимущество любви в философии жизни М. Метерлинка. *Гілея: науковий вісник. Серія «Філософські науки»*. 2013. Вип. 73 (№ 6). С. 167 – 169.

8. Чернигова Т. Л. Прозрение «слепого человечества» (пьесы М. Метерлинка «Синяя Птица» и «Обручение»): философский анализ. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2014. № 1083. С. 106 – 110.

9. Чернигова Т. Л. Антропологические смыслы «натурфилософии» М. Метерлинка. *Гілея: науковий вісник. Серія «Філософські науки»*. 2017. Вип. 124 (№ 9). С. 134 – 137.

***Стаття, опублікована в науковому фаховому виданні іншої держави:***

10. Чернігова Тетяна. Філософія життя М. Метерлінка у світлі християнського світовідчуття (у філософському есе «Скарб покірливих»). *European philosophical and historical discourse*. Vol. 4, Iss. 4. 2018. P. 118 – 123.

***Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:***

11. Чернигова Т. Л. Гуманизм в межнациональных отношениях: соизмеримость религиозной и светской позиций // Проблемы гармонизации межэтнических отношений в многонациональном обществе : материалы IV междунар. науч.-практ. конф., 18 декабря 2008 г., Харьков: НТУ «ХПИ», 2008. С. 196–202.

12. Чернигова Т. Л. Соизмеримость религиозного и светского взглядов на возможность гармонизации межнациональных отношений. Сравнение идей М. Метерлинка и православной позиции // Переяславская Рада: её историческое значение и перспективы развития восточнославянской

цивилизации : материалы III междунар. науч.-практ. конф., 18–19 декабря 2009 г., Харьков, 2009. С. 384–389.

13. Чернигова Т. Л. Концепция «деятельного молчания» в эстетике М. Метерлинка и православный исихазм [Электронный ресурс] // Образование и воспитание гражданина в контексте церковно-общественного сотрудничества: матер. VIII всерос. научно-образоват. Знаменских чтений, 12–15 марта 2012 г.

Режим доступа: <http://catalog.inforeg.ru/Inet/GetEzineByID/292428>.

14. Чернигова Т. Л. Христианские символы и мотивы в пьесах М. Метерлинка // Актуальні тенденції розвитку суспільних наук в Україні : матер. міжнар. наук.-практ. конф., 13–14 листопада 2015 р., Київ, 2015, С. 87–88.