

МОРИС МЕТЕРЛІНК (1862-1949)

Інший шлях оновлення драматургії на межі XIX-XX ст. пов'язаний із заснуванням символістської естетики. Автори п'єс, як поети і прозаїки, вважали, що дійство на сцені має стати безпосереднім контактом із Таємницею, міфо- і життєтворчістю. Було декілька напрямів реалізації цього завдання.

Із захватом та ентузіазмом сприйняли символісти-драматурги спроби Р. Вагнера зробити з опери «витвір мистецтва майбутнього» – синтетичне дійство, у якому поєднувались і спрацьовували на єдиний ефект поезія, музика, танок, декорації. У європейській драматургії утворилася своєрідна «вагнерівська партія»: Теодор де Візев, Едуард Дюжарден, Сар Пеладан та ін. Останній навіть поставив собі за мету створити новий жанр поетичного театру («вагнерії»). Проте цей амбітний план було важко реалізувати на практиці, тому що постановки потребували надто великих матеріальних витрат. Зрозумівши це, символісти вирішили досягти своєї мети в інший спосіб – шляхом «природності». Ст. Малларме надавав цьому поняттю специфічного тлумачення: постановка вистави повинна була здійснюватися поетом, який перетворив би драму на храм слова, насиченого музичністю у верленівському розумінні цього поняття. Деякі з драматургів (Едуард Шюре) проголошували, що надають перевагу розмовній драмі, у якій слова чергуються з музикою.

Вагнерівський театр мав значення також і в такому сенсі, що заклав одну з основ символістського театру – повернув інтерес драматургів до міфу. Це відкриття великого німецького драматурга оцінив уже Ш. Бодлер, який вказував на те, що Вагнер «усвідомив священний, божественний характер міфу» і побачив у «всеохопному людському серці всеохопні надчутливі картини». Аналогічно висловлювався Ст. Малларме, який тим часом уточнював розуміння природи міфу в театрі. Він казав, що на сцені представлені «не вічні міфи, відомі всім, а міфи, народжені індивідуальністю, такі, які складають своєрідність нашого образу». «Ми не можемо знайти для цих міфів нової дієвої форми, – стверджував французький письменник, – тому вимушені задовольнятися звичними грецькими або римськими міфологічними сюжетами, народними легендами чи казками».

Ще один спосіб запровадження символістських ідей на сцені – повернення до минулого. Саме символістський театр став стимулом

зацікавленості драматургів в історії. Один з улюблених сюжетів такого типу – середньовіччя з його легендами і містикою (найвідоміший приклад – «Троянда і Хрест» О. Блока). Іноді дія твору може бути точно датованою – 1798 р. («Кетлін, дочка Улієна» В. Б. Сйтса). Проте в кожному випадку це перенесення в далекі віки було лише театральною умовністю. Ніхто з драматургів навіть і не збирався реконструювати давно померлі форми життя. Вони були лише оболонкою, видимістю, за якою проступали надчасові основи буття. Для символістів найважливішим був контраст між сьогоденням і вічністю, який уявлявся їм найкоротшим шляхом до Абсолюту. Із цього приводу О. Блок зазначав: «С два часи, два простори; один – історичний, календарний, другий – надісторичний, музичний. Тільки перший час і перший простір неодмінно присутні в цивілізованій свідомості; у другому ми живемо, коли відчуваємо свою близькість до природи, коли віддаємося музичній хвилі, яка сходить від світового оркестру». Історичні шати, старовинні легенди були для драматургів-символістів приводом поговорити про Вічність.

Не всі з них обов'язково прагнули перевдягнути своїх героїв в екзотичні костюми, багато хто (Г. Ібсен і Г. Гауптман, зокрема) вчилися розглядати Таємницю під видимістю сучасного життя. За висловом Е. Шюре, такий театр, який ще називали «ідеалістичним», «намагається поєднати людське і божественне, показати в земній людині відблиск і виправдання того трансцендентного світу і того інобуття», у яке треба вірити. Дія цих п'єс відбувається в традиційному, звичному середовищі, герої є типовими представниками суспільства, але це «осучаснення» – така сама примара, як історія. Головне – Таємниця, Вічне.

Звичайно, показати Невимовне засобами театру ще складніше, ніж у поезії, бо вистава – це видовище, немислиме без інтриги, діалогу, виконавців. Тому деякі теоретики мистецтва стверджували, що символізм узагалі «не здатний, за своїми принципами, втілитися в театрі». Символісти погоджувалися з цією критикою і намагались переглянути майже кожен елемент драматургічного тексту. Скептичне ставлення викликав у них актор, тому що він через власну індивідуальність утворював зайву перешкоду на шляху до Таємниці. Узагалі театр – таке мистецтво, де людський фактор значить більше, ніж де-небудь ще, тоді як «символ не витримує активної людської присутності» (М. Метерлінк). Спілкування з Вічністю, Абсолютом – справа інтимна, а театр як інституція не може існувати без публіки, без глядачів. Тому символістським драматургам доводилося докладати зусилля, виявляти неабияку винахідливість, аби обійти «обмеженість» драматургії і зробити її гнучкою й відкритою Істині. Вони реформували інтригу (точніше відмовлялися від неї), запроваджували

принцип «подвійного діалогу», розробляли нові жанри: казки, легенди, феєрії. Саме таким шляхом пішов «зразковий» символістський драматург – Моріс Метерлінк, у якого театр водночас перебуває і по цей, і по той бік реальності, є відображенням і повсякденності, і Таємниці. Його театр навчився задовольнятися малим: умовчанням, очікуванням, натяками.

Моріс Метерлінк якось висловився про себе: «У мене немає біографії». Очевидно, він мав на увазі, що зовнішні факти його життя є другорядними явищами, а майбутні історики літератури повинні цікавитися його духовними пошуками, тими змінами у світогляді й теорії драми, які склали незабутню сторінку світової драматургії.

М. Метерлінк стояв біля витоків символістського руху. Уже 1886 р. він відвідує літературні гуртки, близько сходиться з провідними літераторами. Тоді атмосфера «кінця віку» цілком поглинула його. У першій книзі поезій М. Метерлінка «Теплиці» (1889) присутні настрої песимізму, душевної втоми, розчарування. Натяки, туманна атмосфера, чарівна влада мовчання, символістська неясність – ось деякі типові риси світогляду митця. Скласти про це уявлення допоможе переклад одного з віршів поета, зроблений М. Орестом.

А якби вернувся він,
Що йому сказати?
– Мовте: муку дождань
Смерть прийшла урвати...

А якщо впізнати мене
Він в ту мить не зможе?
– Будьте з ним ви як сестра,
Він страждає, може.

А якби він запитав,
Чом порожні залі?
– Лампу згаслу покажіть
І вінки пов'ялі.

А якби про чорний день
Він спитав недуги?
– Мовте: посміхалась я,
Щоб не знав він туги.

Збірка поезій М. Метерлінка була надто типовою для свого часу, і тому залишилась непоміченою. Проте перша його п'єса «Принцеса Мален» засвідчила, що світ має справу з видатним драматургом. Спочатку М. Метерлінк думав, що написав твір для читання, а не для

постановки, але друзі вмовили його погодитись віддати її режисерам Вільного театру, і час довів, що вони не помилилися.

«Принцеса Мален» – філософська п'єса-казка. Дія відбувається в умовній фантастичній землі Голландії, поділеній на дві країни. У кожній країні є свій король. Їх звати Ялмар і Марцел. Дочка Марцела, принцеса Мален, повинна вийти заміж за Ялмара-молодшого, сина другого короля. Але при дворі Ялмара-старшого живе королева Ютландії Анна з дочкою Угліаною. Анна ставить перешкоди запланованому шлюбу, бо хоче, щоб принц одружився з її дочкою. До того ж, вона сама закохана в Ялмара-молодшого. Вона провокує сварку між монархами, яка закінчується війною і внаслідок якої королівство Марцела зруйноване, а сам він гине. Сирота Мален вимушена шукати захисту при дворі Ялмара, ворога батька. І тут з'ясовується, що молодий принц, який перед тим лише двічі бачив дівчину, запалюється до неї пристрасно. Вони вирішують одружитися, проте підступна Анна підмішує в їжу принцеси повільну отруту, а потім душить її. Відчуваючи свою провину, король Ялмар божеволіє, сповідується сину, і той, убивши Анну, заподіює собі смерть.

Символічний смисл драми очевидний: доля принцеси Мален – це доля людини-іграшки в руках темних і незрозумілих сил. Події оточені атмосферою таємниці, яка нагромаджується завдяки різноманітним прийомом: стукам у двері, ударам грому. За задумом Метерлінка, індивід розривається між двома силами – коханням і смертю.

Наступні п'єси – «Непрошена», «Сліпі» (1891) – позначені таким самим песимізмом, що й «Принцеса Мален». 1893 р. було здійснено постановку п'єси «Пелеас і Мелісанда». Цей твір називають «Ернані» символізму, тому що його поява спричинила палку полеміку й сприяла утвердженню нового розуміння драматургії. Критик Каміль Моклер так характеризує М. Метерлінка: «Залишаючись драматургом у повному розумінні цього слова, він виявляє виключно обізнаність в ідеалістичній філософії і в ній знаходить першообраз і таємничий смисл своїх творінь. Він реалізував ідеал театру: став на одному рівні з найбільш піднесеними метафізичними концепціями і втілював їх у вигаданих істотах, щоб одночасно запропонувати їх як художникам і мислителям для споглядання, так і юрбі. Захоплююче драматичне дійство цілком доступне широкому загалу – у ньому глядачі бачать себе. Отже, він втішає народ, який захоплюється виставою, стражданнями і нещастями, показаними в ній, а також збуджує серйозні думки».

Ця риса – спрямованість на Таємницю і зрозумілість для простої публіки – найкраще втілюється в «Пелеасі і Мелісанді», де глядач завмирає, приголомшений вибухом людських переживань: ревностями й пристрасностями Голо, немолодого чоловіка, закоханого в прекрасну Мелісанду, яку зустрічає в лісі; пристрасстю, яку збуджує в серці

молодої жінки Пелеас, молодший брат Голо; любовними змаганнями між братами за її серце; смертю Мелісанди під час пологів.

За «Пелеасом і Мелісандою» з'явилися інші драми в символістському дусі «Смерть Тентажиля», «Гам, всередині» (1894), «Аглавена і Селізетта» (1896). Протягом 1890-х рр. Метерлінк здійснює своє новаторське покликання. Його театр називають «статичним», «театром мовчання» і «театром смерті». Розкриємо кожне з цих понять.

Під «статикою» слід розуміти прагнення М. Метерлінка показати найважливіші миті контакту людини з таємничою сферою духу, а не якісь подвиги чи катастрофи. За умов такого підходу він відмовляється від зображення подій на сцені, від зовнішньої інтриги, а зосереджується натомість на інтризі внутрішній – на внутрішньому житті людини, яке не вимовляється словами. Тому головним у театрі є не дія, а стан душі. За першим діалогом на поверхні йде прихований діалог – про головне, замовчуване. Театр Метерлінка покликаний розкривати «мовчання», те, для вираження чого не вистачає слів. Вистава натякає, вказує на Абсолют, а не промовляє його вголос. І, нарешті, квінтесенцією Таємниці й трагедії є смерть. Її різке й несподіване втручання в повсякденний побут вказує, де саме міститься той пролом, крізь який можна дістатися до Сутності буття. Отже, «статичний театр», «театр мовчання» і «театр смерті» – це, по суті, синоніми того самого поняття: символістського спілкування з прихованою Істиною.

Наприкінці 1890-х рр. – на початку XX ст. Метерлінк ще більше заглиблюється у вивчення метафізики й філософії. Він перекладає твори Рейсбрука Прегарного («Краса духовного шлюбу»), Новаліса, Емерсона, у чиїх ідеях він знаходить опертя для власних містичних теорій. Так створюється «Скарб упокорених» (1896) – перший трактат письменника, у якому він закликає зайнятися самоспогляданням, а також поставитися до життя як до обіцянки повної правди, яку не можна остаточно опанувати. В інших трактатах він підкреслює цінність індивідуального пізнання («Мудрість і доля», 1898; «Потаємний храм», 1902), іноді – цінність посередника, ще більш приниженого, ніж сама людина («Життя бджіл», 1901; «Життя мурашок», 1930). Він приходив до іншого розуміння призначення людини і знання, яке багато в чому по-новому розвиває ідеї символізму. М. Метерлінк намагається показати ідеал мудрості, яка може стати зброєю оновленої людини, сміливої, діяльної, розумної. Цей світогляд став філософською основою найкращої й найвідомішої драми Метерлінка, феєрії «Синій Птах» (1908).

Завдання і запитання для самостійного опрацювання

1. Яким чином поява символізму вплинула на мову драматургії?
2. Які риси світогляду й естетики М. Метерлінка поєднують його з іншими представниками «кінця століття»?
3. У чому полягає новаторство Метерлінка-драматурга? Розкрийте такі поняття, як «статичний театр», «театр мовчання», «театр смерті».
4. Чому Метерлінк так часто звертався до казкової форми?

Література для подальшого читання

1. Марусяк Н. «Русский Метерлинк». Поэзия и сцена [Електронний ресурс] / Н. Марусяк. – Режим доступу : <http://noblit.ru/content/view/289/33>.
2. Метерлінк М. Твори [Електронний ресурс] / Моріс Метерлінк // Lib.Ru. – Режим доступу : <http://www.lib.ru/PXESY/METERLINK>.
3. Минский Н. Предисловие к полному собранию сочинений Мориса Метерлинка [Електронний ресурс] / Н. Минский. – Петроград : «Издание А. Ф. Маркса», 1915. – Режим доступу : <http://noblit.ru/content/view/699/33>.
4. Чуковский К. Душа Метерлинка [Електронний ресурс] / Корней Чуковский. – Режим доступу : http://www.chukfamily.ru/Kornei/Critica/critica_new.php?id=61.
5. Эскизы Михаила Шемякина к нереализованной экранизации пьес Мориса Метерлинка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://seance.ru/n/14/zamyisel/eskizyi-mihaila-shemyakina-knerealizovannoou-ekranizatsii-pes-morisa-meterlinka>.

Відеоматеріали для перегляду

1. Метерлінк М. «Слепые» – 1. (фрагменти, реж. Влад Давыденко) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=rK-sCVJIGpU>.
2. Опера Клода Дебюссі «Пеллеас и Мелизанда» (МАМТ ім. Станіславського и Немировича-Данченко, 2007) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=IVzIE7bOU1I>.
3. Debussy C. *Pelléas et Mélisande* (опера К. Дебюссі за мотивами однойменної п'єси М. Метерлінка з англійськими субтитрами) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.youtube.com/watch?v=z7kodUT_sJs.
4. *The Blind* by Maeterlinck (Pt 1 Directed by Neil Smith) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=o12X2F8GWNE>.
5. *The Blind* by Maeterlinck (Pt 2 Directed by Neil Smith) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=irvnT3J8uEY&feature=relmfu>.