

САКРАЛЬНЕ І ПРОФАННЕ У ДРАМАТУРГІЇ О. ОЛЕСЯ, Г. ГАУПТМАНА, М. МЕТЕРЛІНКА ТА С. ВИСПЯНСЬКОГО

У статті визначено смислове наповнення опозицій сакральне / профанне в художньому просторі драматургії О. Олесья та європейських символістів. На основі компаративного аналізу драматичних творів виявлено спільний онтологічний модус функціонування співвідношень сакральне / профанне.

Ключові слова: драма, сакральне, профанне, буття, типологія, символізм, дискурс, Абсолют.

Artykuł definiuje treściowe opozycje semantyczne sacrum / profanum w przestrzeni artystycznej dramaturgii O. Olesia i symbolistów europejskich. Na podstawie analizy porównawczej utworów dramatycznych znaleziono wspólną ontologiczną wykładnię współzależności sacrum / profanum.

Słowa kluczowe: dramat, sacrum, profanum, istota, typologia, symbolizm, dyskurs, Absolut.

The article defines the semantic content oppositions sacred / profane into art space drama of O. Oles' and the european symbolists. It is disclosed the common ontological modus of the functioning correlation sacred / profane on the basis of the comparative analysis of the dramatic works.

Keywords: drama, sacred, profane, objective reality, typology, symbolism, discourse, Absolute.

У переломну добу українське театральне мистецтво, яке перебувало в замкнутому колі народницько-побутової та історичної тематики, намагалося оволодіти модерністськими засобами сценічної виразності, пориваючи з домінуванням раціоналістичних тенденцій у мистецькій площині.

Символізм, що з'явився на теренах української літератури на початку ХХ століття як літературно-художнє явище, був «своєрідною протигаю засиллю позитивістського світосприйняття з його вульгаризуючими і неминуче розтліваючими наслідками» [5, с. 26]. Дослідниця української символістської драматургії Лариса Мороз наголошує, що саме «символізм, можна сказати, захищав людину у її вищій іпостасі — духовій» [5, с. 26].

На той час поступове відмежування від зображення фактографічної дійсності за допомогою створених архетипних образів-символів зумовило розкриття європейськими драматургами (Генріхом Ібсеном, Морісом Метерлінком, Герхартом Гауптманом, Станіславом Виспянським, Станіславом Пшибишевським та ін.) духовно-психологічного континууму людини та віддзеркалення загальної діахронічної моделі іносвіту, що проектувала їх уявлення на існування двох протилежних зон — раю і пекла.

Із появою модерного покоління драматургів (Володимир Винниченко, Олександр Олесь,

Василь Пачовський, Леся Українка, Спиридон Черкасенко та ін.), зорієнтованих на європейські обрії, створювався новий символістський театр з акцентуванням уваги на поглибленому психологізмі, на внутрішніх процесах людської душі, розкритті підсвідомих глибин психіки особистості на основі ірраціонального типу світовідчуття й світовідтворення.

Новаторські пошуки Олександра Олесья як драматурга, ідейно-естетична концепція якого виростала на ґрунті символізму, спонукали щораз по-новому зануритися у внутрішній світ людини, відшукуючи в ній досі не знані грані душі. «Поетичний театр» українського митця, що змушував замислюватися над непізнаним, ірраціональним, над загадками екзистенції, фатальності долі, ніс у собі протест проти натуралістичної приземленості й фактографічності, перенасиченості побутом. Олександр Олесь не міг ігнорувати схожих мистецьких засобів, що їх використовували Моріс Метерлінк, Герхарт Гауптман, Генріх Ібсен, Станіслав Виспянський, Станіслав Пшибишевський, для котрих головна річ, на думку І. Франка, була «людська душа, її стан, її рухи в тих чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона видає на ціле оточення залежно від того, весела вона чи сумна» [7, с. 180].

Драматургічна спадщина Олександра Олесья, що виразно репрезентувала модерні традиції європейської драми, активно досліджувалася в працях провідних українських літе-

ратурознавців (Наталії Малютіної, Лариси Мороз, Оксани Олійник, Романа Пархомика, Ростислава Радишевського, Степана Хороба). Сучасні досягнення в студіюванні творчості митця відкривають перспективи у зверненні до художньої об'єктивізації сфери сакрального та профанного як визначальної у парадигмі символістського типу мислення.

Яскравий синтез традиційного й новаторського, глибоко національного й загальноєвропейського фокусує нашу увагу на компаративному аналізі драматичних творів «Над Дніпром» Олександра Олеся, «Затоплений дзвін» Герхарта Гауптмана, «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка та «Весілля» Станіслава Виспянського, що дозволяє виявити спільний онтологічний модус функціонування просторових співвідношень сакрального / профанного з урахуванням специфіки наявності та розташування трьох буттєвих начал «природа — людина — Бог» як безпосереднього вираження космічного буття.

Станіслав Виспянський, Герхарт Гауптман, Моріс Метерлінк і Олександр Олесь були однастайними у створенні в своїх художніх творах двоїстої картини світу, що складалася з багатьох структурованих змістових опозицій, перелік яких вмотивований загальнолюдським буттєво-етичним спектром сакральне — профанне (світ / тьма, чисте / брудне, видиме / невидиме, життя / смерть тощо). Їх співіснування сприяло утворенню певного культурного простору, який розмежовувався присутністю буттєвих онтологічних начал — «природа, людина та Бог». Отже, сакральне / профанне представляло собою два світи — різного ступеня праведності й неправедності, що уможливило сконцентрування уваги на смислових відтінках антитетичних пар — «душа — плоть», «тлін — вічність».

Об'єктивізація художнього досвіду через символістську репрезентацію ідей моделювала існування двох головних способів поведінки: «праведний і неправедний», «чистий і нечистий». Поняття сакрального містило священний зміст, релевантними ознаками якого поставали божественне світло й сяйво, тоді як у сфері профанного превалювало усе звичайне та буденне, що існувало в повсякденній реальності. «Найголовнішою ж умовою існування сакрального, — за визначенням Олександра Клековкіна, — є віра — некритичне ставлення до дива — неймовірної події, можливість якої не лише не підтверджується, а й суперечить досвіду» [2, с. 83].

Осмилення двох способів життя (сакрального та профанного), що надають протилежно-

го смислу діям людини у світі, уможлиблюється через власне самопізнання в умовах розкладу й руйнації. Постійне протистояння захоплюючій профанності породжує людську мотивацію щодо спасіння від тліну та прагнення «вічного щастя» замість буттєвої вкоріненості.

Сакральне пов'язане з любов'ю, повагою, совістю, честю людини та вірою в Бога, що породжує світло всередині людської душі. Профанне характеризує буденне життя ліричного героя, його неприкаяність у світі, неможливість відкритися на трансцендентне.

У драматичній поемі «Над Дніпром» Олександра Олеся доказом наявності світлого начала є набожність головних героїв Андрія та Марини, про що свідчать їх слова «Царство їй небесне...» у мить спомину Оксани, утоплениці від нещасливого кохання. Під час приходу примари дівчини вночі з потойбічного світу в душі Марини відчувається емоційне хвилювання, що породжує душевний неспокій та зумовлює безпосереднє інтимне звернення до Бога як найвищої духовної субстанції:

Марина:

Я розумію...
 Се третя вже зима минула,
 А я і досі не забула
 Її заплаканих очей,
 І часто в темряві
 Вона стоїть і мертвим зором
 На мене дивиться з докором, —
 І я світити свічку мушу [6, с. 32].

Андрій:

Не згадуй! Царство їй небесне... [6, с. 32].

Одразу зазначимо, що на той час одним із найважливіших оберегів у кожній віруючій православній оселі була свічка. Божественне світло, що сяяло у світі, символізувало життя та сприяло щирості молитви до Бога як спасителя людських душ від гріховності.

Марина:

Лягаймо спати!
 (До наймички)
 Лягай і ти,
 Даремно свічки не світи.
 Пошли, о Боже, в серце тишу,
 Облиш гріхи, і я облишу [6, с. 57].

Звернення до Всевишнього як всевладного творця на землі та віра в нього простежується і в драмі-казці «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка. Священні гімни монахинь — божих служниць, що набувають ознак сакралізованого молитовного тексту, уособлюють індивідуальний пошук «власного Бога» та осягнення світу й себе в ньому:

І монахиня:

Propitius esto! — Будь милостивий!
 Інші монахині:
 Parce nobis, Domine! — Помилуй нас,
 Господи!
 І монахиня:
 Propitius esto! — Будь милостивий!

Інші монахині:

Exaudi nos, Domine! — Почуй нас, Господи!
 (підрядковий переклад)
 [3, с. 82–83].

У драматичній поемі «Весілля» Станіслава Виспянського лейтмотивом звучить засудження суспільного зла, поривання до вищої правди, прагнення поєднання з Абсолютом, що є початком усього («...Pan Bóg daje, Pan Bóg bierze; / Ani mi sie o tym śniło...») [8, с. 318]. Боротьба народу із жорстокою дійсністю за втілення своїх мрій та ідеалів породжує почуття глибокої туги, гострого душевного болю («...Bawiom, bawiom, moiściewy, / a toć były dawniej gniewy! / Nawet była krew, rzezańce / i splamiła krew sukmany...») [8, с. 319]. Спокутування гріхів польський драматург ототожнює зі світлом душі, наголошуючи, що природнім вектором людини є рух до неба:

Byli ta tacy pohańce.
 Jo nic nie wiem, jestem czysty.
 To tam pewnie swoje robi
 Czart i ogień wiekuisty.
 Nie wódź nas na pokuszenie,
 Panie Jezusie najśłodszy...
 Wyście znali... [8, с. 319].

У драмі-казці «Затоплений дзвін» Герхарта Гауптмана спостерігається наявність часткового божественного начала в душі ливарника Генріха, одного з головних героїв, та його найближчих соратників (цирульника, пастора і вчителя). Вони звеличували феноменальні можливості майстра, чим і пояснювалася їх фанатична віра у створення фантастичного дзвону, відгомін якого буде на-

ближати людей до шляху інтуїтивного осягнення вічних істин. Герхарт Гауптман артикулював потребу Бога для людської душі — виразника поривань людини до чогось високого, піднесеного, небуденного. Образ дзвону як сакральний витвір мистецтва у творі постав символом віри ліричного героя, що занепадає під впливом зовнішніх умов. Крізь усю драму-казку проходить лейтмотив гріховності людства, неспроможного наблизитися до духовного Абсолюту через тілесне існування у світі холодної темряви.

Спільним у Олександра Олеся і європейських драматургів постає наявність абсолютної духовної субстанції, яка є всеохоплюючою та неосяжною у метафізичному вимірі буття, що «...створює і знищує світи і посилає пророка, щоб потвори людського дна навчилися розуміти мудрість порядку світобудови» [1, с. 207].

У драматичних творах «Над Дніпром» Олександра Олеся, «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка, «Затоплений дзвін» Герхарта Гауптмана, «Весілля» Станіслава Виспянського втіленням особливої духовної сили, могутності та величі постає символ дзвону, гудіння якого створює навкруги сакральну атмосферу. Це сприяє наповненню драматичних сцен низкою різних за напругою психологічних настроїв. Образ дзвону виступив своєрідним показником духовності людськості, що визначило розмежування двох просторів — сакрального та профанного. Характер гудіння дзвону в кожній із драм різний. Це пов'язано передусім з ідеєю оновлення світу, який одночасно виступає в своєму негативному та позитивному модусах: як земний, в якому людина не вступає в космічну гармонію Всесвіту, завдяки домінуючому її гріховному началу, та як трансцендентний. У драматичній поемі «Над Дніпром» Олександра Олеся гудіння дзвону на дні річки Дніпра відзначається тривожністю, що сповіщає про можливість втрати людством духовних якостей та при цьому своєю дужчою силою спонукає до спокутування гріхів. Однак ва ж картина спостерігається і у німецького драматурга Герхарта Гауптмана в драмі-казці «Затоплений дзвін», образ-символ дзвону є виразом священного начала, але він мав поєднати своїм вдосконаленням та могутнім звучанням два світи — сакральний (гірський світ) та профанний (світ долини). Варто зазначити, що його фальшивий звук виступив своєрідною проекцією життя людей у долині, душі яких виявилися не проникнені Божою благодаттю у відчуванні природної краси. «Золотий ріг» у Станіслава Виспянського, що нагадує образ затопленого дзвону в одно-

йменному творі Герхарта Гауптмана, уособлює свободу духу, відродження, єдності польського народу в умовах тогочасної суспільно-історичної дійсності («...Na jego gycerny głos / spotężni się Duch, podejmie Los. / Daję w twoje ręce róg...» [8, с. 385]). Інакше сприймається дзвін у драмі-казці «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка, який виступає вісником майбутнього лиха, спричиненого вчинками людей, які не спромоглися на духовне оздоровлення, завдяки наявності гріховного начала.

Символічні концепти («вода» у Олександра Олеся, «небо» у Моріса Метерлінка, «гори» у Герхарта Гауптмана, «сад» у Станіслава Виспянського) представляють собою священні топоси, які просторово локалізуються, тим самим відмежовуючись від профанного світу, в результаті чого простежується відмінність у сакралізації вищезгаданих духовних субстанцій.

У творі українського драматурга водяний простір становить структуротворчу силу, навколо якої відбуваються події. В цьому випадку він є невід'ємним чинником ритуально-міфологічного дійства, з яким пов'язана життєва доля головного персонажа. Символістський концепт «води» утворює сакральну площину, в якій під час сновидійного стану відбувається зіткнення головного героя з уявленим міфічним світом — русалок, обмеженим у своєму просторі. З архетипового образу води починається розвиток драматичної дії, яка продовжується в межах підсвідомості людської психіки. Незаперечним стає факт, що саме вона і виводить головного персонажа із «гіпнагогічного» стану, змушуючи подивитись на себе і на помилки свого проживання життя іншими очима.

Якщо в драмі Олександра Олеся символом сакральної чистоти стає символістський концепт води, то в творі Герхарта Гауптмана таких рис набуває архетип гірської галявини, що символізує священне місце, яке населяють також міфічні й казкові істоти (феї, водяники, лісовики, ельфи, гноми) та сповідують найвищі духовні цінності. Така деталь, як соснове оточення галявини, моделює уяву про божественний храм, в якому панує духовний рай, адже рослинна огорожа навколо гірської галявини захищає сакральну площину від «жалюгідного чоловічого роду». У драматичній поемі «Весілля» Станіслав Виспянський моделює у свідомості героїв цілу гаму почуттів, які відбивають тугу за допомогою сакрального простору саду як храму природи. Образи дерев та троянд, що уособлюють кохання, проливають світло на розуміння цього почуття ліричною героїнею

та надають їй любовним переживанням простої й своєрідності («...A włócz się, poezjo, włócz, / od komory do komory, / od ogrodu róż / do sadu tych śpiących drzew: widać je tu z okienka; / więc, jak pójdzie panienka, / a muśnie jej szal który krzew, / to jej tęsknota i żal udzieli się przyciętej słomie, / a z krzaka smutek i cień udzieli się nieświadomie panience...» [8, с. 387]).

Спільним у трактуванні топосів сакральної площини Олександра Олеся та Герхарта Гауптмана стало надання означеним священним просторам (водному та гірському) ознак космічної таємниці, яка недосяжна смертній істоті, оскільки вона неспроможна розгадати сакральність природного буття, що триває безкінечно, завдяки вічному її переродженню. Космогонічний простір, відображений у драмі-казці «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка, постає місцем перебування добродісної принцеси Мален, від якої, за словами Миколи Мінського, «йде саяво та навкруги якої саме повітря як би здригається мелодійно» [4, с. 18]. За визначенням критика, принцеса Мален схожа на «ангелоподібну» дівчину, чий «страждання та сама смерть носять на собі відбиток світової життєрадісності, а не світової скорботи, оточені смугою світла, а не темряви» [4, с. 18]. «Вони страждають та гинуть, тому що їх душі, — як підкреслював Микола Мінський, — створені із надмірно легкого та світлого ефіру, що не тяжіє до землі» [4, с. 18].

Отже, представлені в драмах сакральні локуси становлять особливу трансцендентну сферу, де людська душа проходить стадію очищення, відчуваючи миті радості та духовної насолоди, стають уособленням і безпосереднім вираженням космічного буття. Водночас для Моріса Метерлінка, Герхарта Гауптмана, Станіслава Виспянського, Олександра Олеся гармонія між світом людини і світом природи є неможливою. Якщо простежити розташування чинників онтологічної складової буття (Бог — природа — людина), то вони в творах драматургів не становлять неподільну сакральну єдність. Людина постає символом профанного світу, а світ природи — уособленням творчих начал світобудови.

У драматичних творах «Над Дніпром» Олександра Олеся, «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка, «Затоплений дзвін» Герхарта Гауптмана, «Весілля» Станіслава Виспянського простежується наявність божественного начала, яке виступає керманічем людських душ. У зв'язку з цим драматичні дії в поемах відбуваються під впливом надприродних сил, що існують у межах недосяж-

ного людиною простору. Протистояння між сакральним та профанним посилює опозицію між природою та людиною, зумовлену неподоланими суперечностями буття. Так у творі українського драматурга головний герой перебуває в ірреальній дійсності під час сновидійного стану, що зумовлюється прагненням повернути щасливе втрачене життя з дівчиною Оксаною, яка втопилася на березі Дніпра та перевтілилася в русалку. Дно водяного простору стало справжнім раєм для неї, але душа її не звільнилася від земних пут кохання. Потрапляючи наймичкою в родину свого коханого з метою відновлення святості людських почуттів та гармонійного життя з Андрієм, вона зазнає жорстокого переслідування з боку мешканців села, що уособлюють темні сили, керовані внутрішньо почуттям жорстокості та помсти. Їх уявлене з'єднання все ж таки відбулося, коли разом з Оксаною Андрій опинився в Дніпрі, однак лише в межах «нижньої свідомості» головного героя, який тим самим продемонстрував своє наближення до сакрального простору, втіленого у водяну сферу.

У драмі-казці «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка та «Весілля» Станіслава Виспянського також наявне протистояння небесного світла, що втілюється в зорях, блакитному небі, та земної темноти, притаманної людству. Простір, у якому перебуває Мален, не є трансцендентним, але він оточений астральними образами місяця, зірок, хмар, що постійно перебувають у космічній площині Всесвіту. Явища, які відбувалися в природі (місячне затемнення, падіння зірок), скеровані духовним Абсолютом, стають символом — попередженням трагедії, яка має статися в замку. Втіленням руйнівної сили, що є відбиттям ознак темного профанного світу, виступають королева Ганна та король Ялмар. Їх панівна душевна темрява прирікає на муки принцесу Мален, дух якої після смерті потрапляє в сферу невидимого, ніби здійснюючи прорив у сакральний світ вічної краси. Образ «неспокійного неба» у Станіслава Виспянського уособлює космізований хаос («... Bratku, w niebie jakiś ruch, / jakieś wojny, jakieś dziwy: gonitwy po chmurach konne...» [8, с. 428]). Поява чорного вороння вказує на те, що далі починається якісно інший простір, який уособлює невпорядкований світ, зіпсований безвольністю млявого панства («...Huragan się czarnych wron / zerwał z pola, gdzieś z tych stron, i z krakaniem wielkim goni; / taki był głęboki ton / w tym krakaniu czarnych wron; / jakby jakiś niosty plon / we łbach...» [8, с. 424]).

Протиріччя між сакральним та профанним світами спостерігаються в драматичній поемі «Затоплений дзвін» Герхарта Гауптмана. Гірська галявина як священне місце символізує гармонійну цілісність, де панують справжні духовні цінності. Естетичний світ мешканців гірського простору постає відчуженим від соціуму, який, на думку міфічної істоти Водяника, прагне до світла, хоча внутрішньо «наскрізь гнилий». Це є свідченням того, що вироблений майстром Генріхом дзвін звучав лише у долині, тоді як гірських висот він був не спроможний досягти. Дзвін як уособлення сакральної площини буття був недосяжний людям, бо навіть тоді, коли вони підіймали його вгору, було чути лише шум, спричинений лайливими словами. Гріховність і меркантильність людської свідомості зумовила падіння дзвону на дно озера.

Неспроможність порвати із земним світом та проникнути у сакральний простір зумовлює передчасну смерть Генріха, який помирає з мрією про вічність. Утім, прагнення героя до самовдосконалення та духовного зростання не залишилося нереалізованим: наприкінці драми він все ж таки стає свідком гудіння створеного ним нового дзвону, що став символом не сптвореної людством божественної краси.

У драматичних творах Олександра Олеся та європейських драматургів спільним поставало концептуальне виокремлення двох площин світопростору — сакрального та профанного, що дозволило визначити співвідношення трьох буттєвих онтологічних начал: Бог — природа — людина. Світовідчування героїв зумовило наявність невидимого духовного континууму з акцентованою тенденцією на простеження митцями метафізичного зв'язку людини з найвищим духовним абсолютотом.

У драматичній поемі «Над Дніпром» Олександра Олеся це безпосередньо віддзеркалювалося у свідомому звертанні головних героїв до Бога як сакралізованої субстанції з метою вивільнення душ від земних пут. У ситуації спілкування між богом та людиною невід'ємним атрибутом поставала свічка як символ християнського канону, виконуючи апотропеїчну функцію, що полягала у досягненні відповідного стану, співмірного із внутрішньою божественною гармонією. У драмі-казці «Принцеса Мален» Моріса Метерлінка спостерігається наближення до духовного абсолютоту за допомогою виконання божими служницями — монахинями священних гімнів, що набули ознак сакралізованого тексту, відтворюючи ідею вічності буття культурного

простору, побудованого на контрастах божественної сили та людської слабкості. У Герхарта Гауптмана помітне входження героїв до сакральної сфери з метою досягнення повного спокою на шляху до божественної істини зумовило створення дзвону як носія духовного абсолюту, тоді як образ «золотого рогу» у Станіслава Виспянського на символічному рівні актуалізував мотив звільнення народу від імперського іга та створення своєї держави. Спільне використання архетипового образу-символу дзвону дозволило драматургам окреслити розмежування двох просторів — сакрального та профанного з різним ступенем показника духовності людськості,

а наявність символістських концептів («вода» у Олександра Олеся, «небо» у Моріса Метерлінка, «гори» у Герхарта Гауптмана, «сад» у Станіслава Виспянського) допомогла виявити їх відмінність у сакралізації медіативного континууму між світами. Розташування у творах українського та західноєвропейських митців онтологічних чинників буття (Бог — природа — людина) показало відсутність сакральної єдності між ними, оскільки людина поставала як суб'єкт соціуму, відмежованого через свою гріховність від світу ірреального буття, тоді як природа уособлювала сакральний локус, представлений творчими силами світобудови.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гауптман Г. Пьесы / Гергарт Гауптман; [пер. с нем. П. Мелковая]; ред. С. Мокульский, вступ. ст. А. Дымшица, прим. А. Левинтона]. — М. : Искусство. — 1959. — Т. 1. — 1959. — 574, [2] с.
2. Клековкін О. Ю. Сакральний театр : Генеза. Форми. Поетика / Олександр Юрійович Клековкін. — К. : КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. — 272 с.
3. Метерлінк М. Принцеса Мален / Моріс Метерлінк // Зібр. тв. у 4 т.; [пер. В. М. Сабліна]. — М. : Чистые пруды, 1903. — Т. 1. — 1903. — С. 9–123.
4. Метерлінк М. Разум цветов / Морис Метерлинк; [сост. и прим. В. С. Кулагиной-Ярцевой, передм. М. Мінського]. — М. : Московский рабочий, 1995. — 493 с.
5. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії / Лариса Мороз // Сучасність. — 1993. — № 4. — С. 94–106.
6. Олесь О. Твори: в 2 т. / Олександр Олесь; [упоряд., авт. приміт. Р. П. Радишевський]. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. — 1990. — 682, [6] с.
7. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко; [редкол. Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. — К. : Наук. думка, 1976. — Т. 35. — 1976. — 695 с.
8. Wyspiański S. Wesele / Stanisław Wyspiański. — Kraków : Wydaw. Literackie, 1958. — Т. 4. — S. 279–440.