

**«Сліпий я чи видющий»: інтерпретація мотиву сліпоти
у творчості Моріса Метерлінка («Сліпі») та
Леся Українки («Сліпець»)**

П'єса М. Метерлінка «Сліпі» (1890) та нарис Леся Українки «Сліпець» (1902) показові в контексті актуалізації письменниками кінця ХІХ – початку ХХ ст. архетипного образу сліпця та мотиву сліпоти. Мета нашого дослідження – аналіз творів бельгійського драматурга та української письменниці крізь призму специфіки авторської інтерпретації мотиву сліпоти. З огляду на порівняльне спрямування роботи використано як основні компаративістські (типологічно-порівняльний, генетико-контактний, тематологічний, рецептологічний) та герменевтичний методи літературознавчого аналізу. Окрім того, застосовано елементи культурно-історичного, семіотичного, структуралістського, інтертекстуального методів аналізу художніх текстів. Теоретичним базисом дослідження стали наукові праці українських літературознавців, присвячені осмисленню доби Декадансу, епохи Модернізму, символізму як модерністського художнього напрямку.

У результаті дослідження з'ясовано, що рецепція Лесею Українкою творчості М. Метерлінка спрямована в різні площини – літературно-критичну, теоретичну, перекладацьку і власне художню. Діалогічні відносини пов'язують п'єсу «Сліпі» М. Метерлінка та нарис «Сліпці» Леся Українки на естетико-філософському та поетикально-стильовому текстуальних рівнях. Між творами багато спільних проблем, образів, алюзій, ґрунтованих на мотиві сліпоти. Водночас вони набувають специфічних форм у процесі авторської інтерпретації, що найперше зумовлено світоглядними чинниками – М. Метерлінк на рівні світогляду закорінений у песимістично-декадентську філософію (А. Шопенгауер), натомість Леся Українка – у постдекадентський вимір «філософії життя» (А. Бергсон). П'єса «Сліпі» М. Метерлінка – своєрідна «притча» про долю людства; сліпота спроектована автором на людську цивілізацію в глобальному історичному дискурсі. Ця ж універсальна всеохопна проекція визначає специфіку розгляду автором ґрунтованих на мотиві сліпоти проблем свободи, вибору, самотності. Леся Українка осмислює сліпоту в проекції на окрему особистість, яка усвідомлює свою винятковість / інакшість. Згідно декадентсько-символістських поглядів М. Метерлінка, сліпота (гносеологічна, душевна, духовна) спричинює і посилює трагізм людського світовідчуття; це невиліковна «хвороба»; людство приречене бути «сліпим». Сліпота в інтерпретації Леся Українки подана в символістсько-модерністському

ключі без декадентських віянь: це ознака «живого» духу, дар обраних. М. Метерлінк та Леся Українка через призму сліпоти розкривають тему мистецтва. Вона осмислена на рівні «триад»: Юна Сліпа, Божевільна, Дитина – образи-символи, які розкривають суть Метерлінкової концепції мистецтва; Сліпець, сестра милосердя і дитина – символічне осердя мистецької концепції Лесі Українки. Концепція М. Метерлінка ґрунтується на ідеї діалектичного зв'язку між класичною та модерною мистецькими парадигмами; Лесі Українки – на ідеї індивідуалістського утвердження творчої особистості. Митець в рецепції обох авторів – шукач світла й істини. Це митець-символіст, світоглядно прив'язаний до філософії інтуїтивізму. «Сліпі» М. Метерлінка і «Сліпець» Лесі Українки – символістські тексти на рівні поезики (хронотоп, персонаж, композиція, нарація; проблема, конфлікт, колізія; образи-символи) та естетики (філософія «двох світів»).

Ключові слова: діалог текстів, компаративістика, мотив сліпоти, декаданс, модернізм, символізм, інтуїтивізм, «філософія життя», мистецька концепція.

Вступ

Моріс Метерлінк (1862–1949) та Леся Українка (1871–1913), представляючи різні національні культури – бельгійську та українську, перебували в спільному «силовому полі» естетико-філософських ідей та літературних пошуків кінця XIX – початку XX ст. Для обох письменників інтуїтивізм став найбільш певним світоглядним орієнтиром, а символізм – органічним художнім напрямом, домінантою авторського ідіостилю.

Леся Українка добре знала і високо цінувала творчість М. Метерлінка, про що свідчать кілька показових фактів. По-перше, драматургія бельгійського письменника – важливий складник теорії «нової європейської драми», обґрунтованої Лесею Українкою у статті «Новейшая общественная драма» (1900 – 1901 рр.) та незавершеному огляді «Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.» (1901 р.). Письменниця виокремила два домінантних шляхи розвитку «нової драми»: реалістичний «відкрив» Г. Гауптман, а модерністський, власне символістський – М. Метерлінк. На позначення метерлінківсько-символістської драми Леся Українка використала поняття «драма настрою», гауптманівської / реалістичної – «драма юрби» (Українка, 2021, т. 7: 226). Теорія Лесі Українки перевірена часом, адже драматургія впродовж XX ст. рухалася окресленими дослідницею магістралями, трансформуючись та набираючи нових форм.

По-друге, Леся Українка усвідомлювала перспективність символістської драми та тонко відчувала специфіку драматургії бельгійського сучасника, що знайшло вияв у перекладі його п'єси «L'intruse» («Непрохана») (уперше було надруковано в «Літературно-науковому віснику», № 9 від 13 вересня 1900 р.). Причини звернення до перекладацької роботи над твором М. Метерлінка, викладені Лесею Українкою в листі до В. М. Гнатюка від 30 травня 1900 р.: *«Хотілось би мені дуже, щоб наша публіка русько-українська познайомилась би з сим новітнім драматургом в його найкращих творах, а до того ж в укр[аїнськiм] перекладі»* (Українка, 2021, т. 12: 290). Показова Лесина оцінка «Непроханої»: *«...ся оригінальна і тонко написана річ не може не звернути на себе уваги навіть “пристороннього читача”»* (Українка, 2021, т. 12: 290). Детальний аналіз цього перекладу Лесі Українки в порівнянні з оригіналом здійснила Л. Бондарук (Бондарук, 2015: 191–276). Дослідниця зробила висновок, що *«Леся Українка намагалася... дослівно передати новаторство авторських форм, зберігаючи їх оригінальний варіант. Однак... іноді урізноманітнювала контекст архаїчною лексикою, українськими реаліями, емоційно-забарвленою лексикою, заміною літературно-піднесеного реєстру на розмовний, очевидно, з тим, щоб зробити переклад максимально наближеним і зрозумілим для українського читача»* (Бондарук, 2015: 276).

По-третє, Леся Українка переклала і в статті «Утопія в белетристиці» (1906 р.) проаналізувала «Оливне гілля» М. Метерлінка, відводячи йому важливе місце в літературному утопічному дискурсі як тексту, який розкриває зміни в світогляді людини ХХ ст. і написаний *«особливим стилем Метерлінка»* – *«мовою поета-філософа з пророчими нахилами, мовою, повною художніх образів, ліричного нестяму»* (Українка, 2021, т. 7: 300).

Окрім того, М. Метерлінк фігурує в різних контекстах в епістолярії Лесі Українки: у зв'язку з літературною дискусією, спричиненою оглядом С. Єфремова «В поєсках нової красоти» (1902 р.)¹; у процесі обґрунтування хибності уявлень М. Євшана про

¹ Показові листи до Олени Пчілки від 27 січня (Українка, 2021, т. 13: 192–200) та 7 лютого 1903 р. (Українка, 2021, т. 13: 205–208): Лесею Українку обурюють категоричні твердження С. Єфремова про модернізм як занепадницьке мистецтво, негативно марковані відгуки про творчість західноєвропейських та українських символістів, термінологічна плутанина (хибне взаємонакладання термінів «символізм» та «декаданс») тощо. Вона розкриває власне бачення літературного процесу, невід'ємним складником і закономірним етапом якого є символізм – не закостенілий художній напрям, а здатний до трансформацій як реакції на світоглядні зміни. У

«старе» і «нове» в літературі¹, серед переліку авторів, рекомендованих для читання² тощо. Знаково, що М. Метерлінк у рецепції Лесі Українки – завжди на достойному місці серед модерністів. Водночас, як свідчить згадуваний вище лист до В. М. Гнатюка (від 30 травня 1900 р.), вона не ідеалізувала драматурга-новатора: *«Я не абсолютна (далеко ні!) поклонниця Метерлінка і взагалі “модерни”, але в трьох драмах цього автора я справді бачу нові елементи штуки, скомбіновані з великим таланом»* (Українка, 2021, т. 12: 290). Безперечно, «Непрохана» – одна із цих *«трьох драм»*. Інша, швидше всього, п'єса «Сліпі», написана М. Метерлінком в одночасі з «Непроханою», згодом актуалізована Лесею Українкою в художній площині, зокрема в нарисі «Сліпець». У 1890 р. вийшла друком п'єса «Сліпі» бельгійського драматурга; нарис «Сліпець» Лесі Українки датується 1902 р., а в 1938 р. його було вперше надруковано в журналі «Життя і знання». Аналіз цих двох художніх творів – творів, які відносяться до різних літературних родів і жанрів, однак близькі на рівні назви, естетико-філософського та художнього вимірів – крізь призму специфіки авторської інтерпретації мотиву сліпоти є **метою** нашого дослідження. Реалізація мети передбачає виконання низки **завдань**, серед яких: охарактеризувати в компаративному аспекті поетикально-стильові особливості текстів (хронотоп, герой-персонаж, композиція, наративні стратегії) як формальні чинники, які розкривають специфіку втілення мотиву сліпоти; окреслити проблемно-ідейний вимір текстів, при цьому «розкодувати» домінантні символи, з'ясувати суть конфлікту та фіналу; увиразнити уявлення про ідіостиль письменників у контексті національних варіацій

рецепції Лесі Українки М. Метерлінк – один із авторів, якому чужа стагнація: він *«змінив цілком свою manière d'écrire»* (Українка, 2021, т. 13: 195]. Леся Українка, викладаючи матері концепцію статті, яка мала би дати відсіч *«антимодерністам, “духа не розумеючим”»* (Українка, 2021, т. 13: 207), однак так і не була написана, серед модерністів, концептуально важливих у символістському дискурсі, називає М. Метерлінка (Українка, 2021, т. 13: 207).

¹ Леся Українка в листі до матері від 25 березня 1912 р. з Кутаїсі ділиться думками з приводу ідей М. Євшана – фіксує поверхнєве розуміння молодим критиком «новаторства» і при цьому зауважує: *«А у людей 50-літній Метерлінк все ще “молодий”»* (Українка, 2021, т. 12: 389).

² У приписці (P. S.) до листа Олені Пчілці від 27 січня 1903 р. Леся Українка радить матері (якщо в тої виникне бажання *«роздивитись “новітні напрями” у франц[узькій] літ[ературі]»*) серед інших письменників – М. Метерлінка, його твори «Le trésor des humbles» («Скарб смиренних»), «Le livre de la mort et de la pitié» («Книга смерті і милосердя»), «La sagesse» («Мудрість»), «Le silence» («Мовчання») (Українка, 2021, т. 13: 200). Ця приписка показова в кількох аспектах: по-перше, вкотре ілюструє важливість М. Метерлінка в літературно-критичній рецепції Лесі Українки та в її теорії модернізму; по-друге, презентує широту Лесиною ознайомлення з творчістю сучасника-модерніста.

європейського символізму; зробити висновок про особливості зв'язку між аналізованими творами.

Нарис «Сліпець» Лесі Українки викликає увагу літературознавців, однак розглядається головним чином у зв'язках зі «Сліпцем» О. Кобилянської. Власне, про «діалог» між цими текстами йдеться в листі Лесі Українки до О. Кобилянської від 14 квітня 1902 р.¹, у коментарях до 12-томного (Українка, 1976, т. 7: 548) та нового 14-томного (Українка, 2021, т. 6: 527–529) видань творів Лесі Українки. О. Вісич доводить, що авторське жанрове окреслення – «нарис-pendant» – безпосередньо пов'язує ці тексти, адже «слово pendant в сенсі “жанровий різновид” варто перекласти як “пара”, “парна річ”, оскільки він передбачає тісний зв'язок з первісним твором та, що найважливіше, безпосередній діалог текстів, котрий простежується на кількох рівнях: окрім зазначеної жанрової спорідненості, існують паралелі в образній та метафоричній системі» (Вісич, 2007: 386). Аналіз міжтекстуальної взаємодії «Сліпця» О. Кобилянської та «Сліпця» Лесі Українки, здійснений свого часу Л. Міщенко в університетському лекційному курсі, актуалізовано у статті-спогаді А. Печарського (Печарський, 2013: 335–337). Про «діалог» між цими нарисами «посестер» йдеться в дослідженнях Т. Гундорової, М. Моклиці, М. Сулими та ін. Звісно, зв'язок між однойменними творами Лесі Українки та О. Кобилянської є. Водночас, на нашу думку, «Сліпець» Лесі Українки пов'язаний зі «Сліпими» М. Метерлінка. Аргументи стосуються не лише до рівня назви та спільного для обох авторів мотиву сліпоти. Важливо те, що Леся Українка, викладаючи суть теорії «нової драми» в згаданому огляді «Європейська соціальна драма в кінці ХІХ ст.», виокремлювала п'єсу «Сліпі» серед інших творів бельгійського драматурга як концептуально важливу в процесі пошуку автором «*“найкоротшого шляху до Індії”... через туманом вкрите море містики і легенди*» – етапну на шляху формування модерністсько-символістської «драми настрою»: «*відкрив... Метерлінк у своїх “Сліпцях” драму настрою*» (Українка, 2021, т. 7: 226). Крім того, аналізуючи утопію «Оливне гілля» М. Метерлінка (стаття «Утопія в

¹ Леся Українка писала: «Хоч ведмідь “Сліпця” не зрозумів, то це не значить, аби й ніхто не міг зрозуміти. Хтось думає, що зрозумів, а як зрозумів, то видно з того нарису-pendant, що тут приложений до листа. Чи так? Хтось не міг утриматись, щоб того не написати і ліг і не встав, поки не написав» (Українка, 2021, т. 13: 95).

белетристиці»), Леся Українка через призму «сліпців» охарактеризувала людину домодерної епохи: «*Ми були подібні до сліпців, що марять про вільний світ у замкненій хаті*» (Українка, 2021, т. 7: 301).

Отже, «Сліпі» М. Метерлінка – знаковий твір не лише в контексті обґрунтованих Лесею Українкою теорії «нової драми», теорії символізму та утопічного дискурсу, а і в проекції на ідейно-тематичне наповнення її нарису «Сліпець», увиразнення авторського ідіостилю та національної специфіки інтерпретації поширеного в європейському культурному просторі межі ХІХ – ХХ ст. мотиву сліпоти. Тим не менше зв'язок між п'єсою «Сліпі» М. Метерлінка та нарисом «Сліпець» Лесі Українки лише принагідно фіксується окремими літературознавцями: наприклад, М. Моклиця ділиться спостереженням про «спровоковані назвою» «перегуки» «Сліпця» Лесі Українки зі «Сліпцем» О. Кобилянської та «Сліпими» М. Метерлінка, однак «текстовий діалогізм з ними» не аналізує (Моклиця, 2022: 282). Показово, що в коментарях до «Сліпця» Лесі Українки, поданих до 12-томного (Українка, 1976, т. 7: 548] та нового 14-томного видань творів Лесі Українки (Українка, 2021, т. 6: 527–529), про «Сліпих» М. Метерлінка нема і згадки. Усі визначені фактори зумовлюють **актуальність** дослідження.

Методи й методики. Теоретичний базис

З огляду на порівняльне спрямування нашого дослідження використано як основні компаративістські (типологічно-порівняльний, генетико-контактний, тематологічний, рецептологічний) та герменевтичний літературознавчі методи. Крім того, застосовано елементи культурно-історичного, семіотичного, структуралістського, інтертекстуального методів аналізу художніх текстів. Д. Наливайко характеризує специфіку компаративістської методології, підкреслюючи її перспективність у сучасному літературознавчому континуумі: «вивчення генетико-контактних зв'язків дає можливість встановити наявність обміну між певними літературами, його характер (однобічний чи двобічний) та інтенсивність, його мотивацію, збагачення контактуючих літератур (реципієнтів) тощо», порівняльно-типологічна методологія «центр ваги переносить на вивчення аналогій і спільностей літературних явищ, їхніх систем і контактів як у синхронному, так і в діахронному зрізах» (Наливайко, 2009: 46).

Теоретичним базисом дослідження стали наукові праці українських літературознавців, присвячені осмисленню доби Декадансу, епохи Модернізму, символізму як модерністського художнього напрямку. Це монографії А. Білої, Т. Гундорової, М. Моклиці, С. Павличко, Я. Поліщука, Р. Ткаченка та ін. М. Моклиця увиразнює уявлення про символізм, розглядаючи його як вияв у модерній мистецькій парадигмі інтуїтивного типу світовідчуття / психіки: «Символіст – психологічний тип, який утворився внаслідок процесу самоусвідомлення на основі інтуїтивного вектора інтенційності» (Моклиця, 2002: 82); у символістському творі «все виводиться з ролі інтуїції: з неї виростає ворожість до реальності з її вадами, набридливими деталями, завдяки їй формується відчуття, що, окрім видимого світу предметів, є ще й інший світ, про існування якого здогадується поет шляхом максимальної напруги внутрішнього слуху. <...> Інтуїція підказує про існування ідеального світу» (Моклиця, 2002: 54).

Виклад основного матеріалу

Починаючи від античності, кожен культурно-історичний період пропонує власні «моделі» сліпоти та галереї сліпців. Доба Декадансу та епоха Модернізму в ранньому символістському вияві з іманентно властивою їм недовірою до матеріального світу та зримих образів актуалізувала сліпоту як особливий стан, спроектований за межі фізичної вади. Так, художній світ і в «Сліпих» М. Метерлінка, і в «Сліпцеві» Лесі Українки – це вирваний з конкретного часово-просторового дискурсу світ людей, які не бачать. Водночас в обох текстах умовний хронотоп – характерний для модерністської поезики спосіб універсалізації проблематики – у процесі нарративного розгортання набуває специфічних форм. Бельгійський письменник максимально локалізує простір, схематизуючи його, – це острів у морі. Через призму обмеженого локусу М. Метерлінк актуалізує проблеми свободи і вибору. Його герої потрапили на острів не з власної волі: «*Нас прибило до берега випадково...*» (Метерлінк, 2007: 26). Покинути острова вони теж не можуть в силу зовнішніх обставин (через фізичну ваду не орієнтуються на місцевості; міфічний корабель невідомо чи колись причалить до їхнього берега тощо) та «внутрішніх» причин – світоглядних, психологічних (страх, зневіра, песимізм). Майже весь час сліпі проводили в притулку, оточеному муром. Спорадичні прогулянки за межі замкненого простору,

ініційовані священником-проводирем, не приносили відчуття свободи: одних сліпців вабив світ за мурами, інших лякав, однак ніхто не мав права обирати, чи залишитися на острові, чи покинути його. Сліпці не стали свобідними, опинившись серед лісу без наглядача-провідника. Вони – невільники у стінах монастиря-притулку (мікросвіт) та за його межами (макросвіт).

Леся Українка в нарисі «Сліпець» теж розгортає наратив у двох просторових площинах – в оточеному мурами шпиталі та за його межами, при цьому не замикає їх, немов відмовившись від метерлінківської умоглядності і схематизації. Письменниця не актуалізує і домінуючу в п'єсі М. Метерлінка проблеми неволі: її сліпець сам свідомо прийшов у шпиталь, а згодом добровільно покинув його. Лесина модель світу ґрунтується на двох локусах (мікро- і макросвіт), однак, на відміну від твору М. Метерлінка, вони не зливаються в однотипну монолітну картину «сліпого світу», а протиставлені на рівні «сліпоти» (шпиталь як мікросвіт – світ сліпих) – «видющості» (світ за межами лікарні як макросвіт – світ зрячих). У процесі їх інтерпретації авторка немов використовує «ефект дзеркала»: люди, які вважають себе зрячими, – втілення масової свідомості, прив'язаної до поверхневого сприйняття, стереотипів, стагнації, а відповідно і світоглядної сліпоти. Натомість Сліпець – виразник пошуку істини, духовного неспокою, спроможності плисти проти течії і бути Інакшим; він бачить більше, ніж зрячі. Таким чином, сліпота в інтерпретації Лесі Українки набуває конструктивності, на відміну від деструктивної сліпоти М. Метерлінка. До речі, схожу просторову модель авторка використовує в оповіданні «Місто смутку»: замкнений локус – лікарня для душевнохворих, відкритий – світ здорових, «нормальних» людей. Основна ідея цього твору – відсутність межі між свободою і неволею, нормою і ненормальністю, реальністю та ірреальністю (детальніше див. дослідження: Головій, 2011).

Звертаємо увагу й на те, що «хворобливі» локуси в «Сліпих» М. Метерлінка та у «Сліпцях» Лесі Українки, попри типологічну схожість (острівний притулок для людей із вадами зору в бельгійського автора та шпиталь для незрячих в української письменниці), виконують різні функції. Сліпі М. Метерлінка хворі на рівні самоідентифікації – вони підкреслюють свою хворобливість, повсякчас нарікають на ваду, сліпота не дозволяє їм відчувати життя

вповні та бути щасливими, навпаки – посилює песимістичні настрої. Сліпий Лесі Українки інакший – він не вважає сліпоту тавром хворобливості і неповноцінності; перебуває у процесі пошуку себе – не впевнений, сліпий він чи бачить: «*Я ніколи не знав напевне, сліпий я чи видючий*» (Українка, 2021, т. 6: 242), «*Я не знаю, чи я був видючий*» (Українка, 2021, т. 6: 242), – рефреном звучать його звиряння.

Хронотоп має ще одну особливість. Конкретний час не окреслений в обох творах, однак якщо нарис Лесі Українки позачасовий (у тексті нема згадок про час, окрім умовних «*колись*», «*якось*», «*тоді*», «*як тільки*»), то в п'єсі М. Метерлінка проблема часу на одному з доміантних місць. На питання Другого сліпого зроду: «*Котра година?*» – сліпці відповідають: «*Не знаю. Ніхто не знає*» (Метерлінк, 2007: 22); на його запитання: «*Хіба ми давно тут?*» – Найстарша сліпа каже: «*Схоже, ми тут справіку...*» (Метерлінк, 2007: 25). Репліки про час увиразнюють страх, посилений часовою дезорієнтацією. Водночас вони проектують проблематику у філософську площину – до осмислення швидкоплинності часу. Однак їхня головна функція – введення сліпих у глобальний контекст історичного дискурсу: сліпі на острові – це людська цивілізація в кризовий період існування – у «присмеркові часи». Носіями «часового коду» / «коду пам'яті» є Найстарший сліпий і Найстарша сліпа. Символічна часова прив'язка до пори року (осінь) та доби – дійство відбувається вночі після півночі: «*Правічний опівнічний ліс...*» (Метерлінк, 2007: 17), «*Вдалечині годинник б'є дванадцятку*» (Метерлінк, 2007: 25). Це межовий час: осінь завершує життєдайний цикл природи, а північ – це кінець доби. Попереду – холод і непроглядна темінь, що підкреслено як у ремарках («*На сцені дуже темно...*» (Метерлінк, 2007: 17)), так і в репліках героїв («*Я змерз*», «*Земля така холодна*» (Метерлінк, 2007: 37), «*Чути: кресне крига...*» (Метерлінк, 2007: 38)). Єдине джерело світла – місяць, та його промені із труднощами пробиваються крізь гілля лісових дерев. Як тут не пригадати знакові для модерної парадигми «Присмерк Європи» О. Шпенглера та антологію «Сутінки людства» К. Пінтуса? Доміантні образи-символи п'єси теж спрямовані в річище сутінок, безвиході, трагічного фіналу / смерті (кипарис, асфоделі, опале листя, нічні птахи, камінь тощо).

Отже, на рівні хронотопу, характерного для символістської естетики й поезики, очевидно, що «Сліпі» М. Метерлінка просякнуті ідеями А. Шопенгауера та Е. Гартмана, які жили Декаданс: людство приречене на пасивне існування, постійне перебування в ситуації «без вибору»; кожна людина – невольник, заручник Усесвіту; зміна локусу не змінить ситуації – і мікросвіт (притулок), і макросвіт (острів) – в'язниця для людини; людська цивілізація – хвора, у часовому дискурсі невідворотно наближається до кінця, у присмерковому світі очікує на фінал «історії». Апокаліптичність п'єси М. Метерлінка передають утверджені в літературознавстві жанрові визначення «драма Фатуму», «драма жахів» тощо. Натомість Лесі Українці чуже шопенгауерівсько-песимістичне уявлення про світ і людину; вона закорінена в питомо-модерністську світоглядно-філософську парадигму, витоки якої сягають ідей А. Бергсона і скеровані на осмислення метафізичних питань: «Хто я?», «Де істина?», «Як її пізнати?».

Герої М. Метерлінка – 12 сліпців (6 чоловіків та 6 жінок) і мертвий священник – представляють модерний тип героя, підкреслено нереалістичний / нежиттєвий / штучний. Це герої-схеми, ідейно спроектовані на все людство, що виявлено на різних текстуальних рівнях – кількість героїв (сакральне число: 12+1); відсутність індивідуалізації в процесі персонажетворення (герої – не соціально-психологічні типи чи характери, а індивіди без біографії / минулого / життєвого дискурсу) та на рівні візуалізації (однотипний мішковинний одяг, що приховує індивідуальність, підкреслює схематизм та універсальність образів) – не випадково дослідники називають драми М. Метерлінка «театром маріонеток»; представлення різних вікових категорій чоловіків і жіноцтва (юні, середнього віку, старі) як проекція на універсальний віковий зріз людства тощо. Герої статичні, застигли, монолітні – концентрують у собі незмінну домінуючу ідею. Вони оприявнюють суть художньої концепції М. Метерлінка, згідно якої сліпота – невід'ємна риса людини: люди приречені бути сліпими в силу того, що вони – земні істоти. Сліпота розкрита драматургом в декількох аспектах, що закономірно для естетики символізму. На глобальному рівні сліпота втілює характерний для постпозитивістського часу крах раціоцентричного культу, на якому оманливо трималася класична парадигма, виражає базове для модерної епохи релятивістське

уявлення про пізнання: людство сліпе, бо не здатне здобути абсолютного знання, не спроможне бачити і осягати Всесвіт в усіх його проявах. У цьому аспекті сліпота накладається на образи всіх без винятку героїв М. Метерлінка, і, відповідно, на все людство. Це всеохопна тотальна сліпота, невиліковна вселюдська хвороба. На інших смислових рівнях сліпота диференційована, як розрізнені і сліпці в переліку дійових осіб та в розгортанні наративу. Так, будучи спроектованою у виміри світоглядних орієнтирів, психологічних доміант, духовних цінностей сліпота ґрунтується на опозиціях, які протиставляють *«сліпонароджених»* і тих, які *«бачили сонце»* (Метерлінк, 2007: 27): матерія – дух, фізіологія – психологія, земля – небо, статика – рух, егоїзм – альтруїзм, мить – вічність, сучасність – майбуття тощо. Одні сліпі *«волюють сидіти біля полум'я печі в ідальні»* (Метерлінк, 2007: 24), інші люблять *«гуляти в полудень»*, адже тоді *«ввижається яскраве саяво, а очі силкуються розкритись»* (Метерлінк, 2007: 24). Одні чують *«лише запах землі»*, інші – квітів: *«Квіти є, довкола є квіти!»*, *«Війнуло запахом квітів...»* (Метерлінк, 2007: 30). Одні прагнуть руху і змін (*«Потрібно буде дістатись берега... Зі мною хтось піде?»*) (Метерлінк, 2007: 26), інші бояться ступити крок: *«Я не наважуюся встати»* (Метерлінк, 2007: 18), *«Посидьмо ще тут. Зачекаймо, зачекаймо...»* (Метерлінк, 2007: 26). Одні звертають очі до неба, інші спускають погляд додолу.

Вирізняється на фоні всіх метерлінківських сліпих Юна сліпа, причому її образ типологічно споріднений із образом Сліпця Лесі Українки, який теж контрастує з оточенням / «натовпом» / «масою». Як і Лесин Сліпець, Юна сліпа опинилася в притулку-шпиталі з власної волі, шукаючи зцілення. Вона не єдина бачила в минулому, однак вона одна пам'ятає чимало з баченого. Її спогади нечіткі, фрагментарні, проте концептуально важливі (виділені візуально – це чималий абзац, на відміну від лаконічних реплік усіх інших героїв), адже спрямовані в інший локус – світ поза островом. Це автономний світ, складниками якого є 4 стихії (небо, вода, вогонь, земля), людина (*«обличчя»*) і *«чудернацькі квіти»* як символ краси і мистецтва (Метерлінк, 2007: 27). Квіти Юна сліпа відчуває і на острові сліпих – насолоджується їхнім ароматом, піклується, аби сліпці їх не витоптували. Квіти – архетипний образ-символ, втілення краси і мистецтва. Юна сліпа, будучи *«прибульцем»* з мистецького світу, втілює ідею мистецтва – якісно нового, автономного, сміливого. Воно

прийшло на зміну старому провідникові – священникові / християнству / класичній мистецькій парадигмі. Зв'язок між образами Юної сліпої і мертвого священника оприявлений на рівні візуалізації уже в початковій ремарці: священникові «*прямі пасма рідкого сивого волосся, які спадають на обличчя*» контрастують з волоссям «*прекрасної юнки*», яке «*розсипається по всьому тілу*» (Метерлінк, 2007: 17). Саме священник (уособлення Віри / Розуму) мав зцілити дівчину, але не зміг. По його смерті естафету провідника і рятівника перейняла вона, засвідчивши вихід в епоху Модернізму на провідні позиції митця і мистецтва. Зауважимо: саме Юна сліпа першою почула таємничі кроки і вирушила назустріч Невідомому. Нове мистецтво ґрунтується на культурі краси (про вроду дівчини йдеться в ремарках та в репліках сліпих), однак і морально-етичних принципів воно не ігнорує: Юна сліпа відкрита, довірлива, співчутлива (ілюстрацією до просвітленого образу дівчини може слугувати картина «Сліпа» Д. Е. Мілле). Водночас це мистецтво, базоване на принципі синестезії: світ відкривається дівчині через запахи, дотики, слух. Нове мистецтво не претендує на роль «всевидючого божества»; воно напівсліпе, у сутінках намагає шляхи в пошуках істини. Однак воно має «*живі очі*» (слова Юної сліпої: «*я відчуваю: очі – живі...*» (Метерлінк, 2007: 27)) і передає свою життєдайність сліпцям із «*бідолашними мертвими очима*» (Метерлінк, 2007: 36).

У кульмінаційній фінальній частині троє героїв – Юна сліпа та Божевільна з немовлям – зближуються у процесі пізнання: дівчина бере на руки дитину і з її допомогою хоче з'ясувати хоч щось про Невідоме, яке наближається. Згідно спостережень Д. Чистяка, поданих у коментарях до збірки п'єс М. Метерлінка, у зарубіжному літературознавстві цю символічну трійцю образів традиційно розглядають у такій мистецькій проекції: Юна сліпа – митець, Божевільна – натхнення / муза, дитина – нова форма світобачення (Метерлінк, 2007: 228). Образи Божевільної і дитини не обмежуються цими мистецькими кодами. Звертаємо увагу на те, що об'єднані ці образи на генетичному рівні (мати – дитя) та на рівні мовного дискурсу: ані божевільна, ані дитя не говорять. Дитина надто маленька і ще не вміє спілкуватися, а її матір втратила дар мови після народження немовляти. На нашу думку, образи Божевільної та її дитини на рівні ієрархічних текстуально-сміслових відношень не доповнюють один одного, а протиставляються як опозиції «батьки /

діти», «старість / молодість», «традиція / новаторство» тощо. Божевільна – втілення «старої музи», яка в координатах «присмеркової доби» неспроможна діяти: вона сліпа, не говорить (хоч раніше говорила), у катастрофічний момент наближення Невідомого боїться найбільше з-поміж усіх сліпців (тремтить на камені). Вона не може нічим допомогти Юній сліпій, окрім як передати їй своє Дитя – нову музу. Юна сліпа в парі з музою-дитям ідуть назустріч Невідомому, уособлюючи нову мистецьку парадигму. Дитя бачить (муза / натхнення є своєрідним провідником митця до таємниць вищого світу), однак повідомляє про побачене лише криком і нерозбірливими звуками. Образ дитини-музи, по-перше, виявляє закономірне для антипозитивістського світогляду покладання на інтуїцію як шлях до істини / вищого світу; по-друге, розкриває суть характерної для символізму «поетики натяку» (результат недовіри до слова як носія правди). Звісно, ці образи мають шлейф значень (до прикладу, їх варто трактувати через призму світогляду, доміант психіки, проблеми «митець і суспільство» тощо), які об'єднуються в ланцюги символів.

Увиразнюють мистецьку концепцію М. Метерлінка образи Найстаршого сліпого, Найстаршої сліпої та Шостого сліпого. Вони типологічно близькі з Юною сліпою: у минулому бачили сонце, а Шостий сліпий і тепер не втратив здатності вирізняти саяво; люблять квіти, відчувають їхній запах, а Шостий сліпий зірвав асфоделі і подарував їх дівчині. У кульмінаційний момент зустрічі з Невідомим вони не покидають Юної сліпої, допомагають їй «порадами». Ці герої втілюють ідеалістичний / суб'єктивний / ірраціональний тип світовідчуття (відповідно, і тип творчості у проекції в мистецьку площину), який став основою для нової модерністсько-символістської естетики. Найстарша сліпа втілює християнський ідеалізм епохи Середньовіччя (слова молитви час від часу зринають з її вуст, на відміну від Трьох старих сліпих, які моляться постійно), Шостий сліпий – метафізичний світогляд епохи Романтизму (він молодший, захоплений красою Юної сліпої, найближчий до неї світоглядно). Отже, окреслюючи суть модерного / «юного» мистецтва, М. Метерлінк увиразнював діалектичну природу зв'язків між класичною та модерною парадигмами: звертав увагу на опозиційність «старого» / «нового» та на тяглість світоглядних доміант і художніх тенденцій. Художній світ М. Метерлінка,

розгортаючись у вимірі всезагальної сліпоти, окреслює єдино можливий шлях «одужання» – мистецтво; мистецтво новаторське, закодоване, сугестивне, нюансоване, яке не претендує на статус «всезнаючого деміурга»; мистецтво «напівсліпе».

Звернення М. Метерлінка, як багатьох інших письменників кінця XIX – початку XX ст., до теми мистецтва не випадкове. Серед причин Р. Ткаченко називає «дуже високий статус мистецтва» (Ткаченко, 2010: 25), утверджений у період «кінця віку». Представники «філософії життя», відображаючи світоглядні ідеї модерного часу, розглядали мистецтво як «засіб звільнення від гону світової волі», доводили, що на прорив до вищого світу / непізнаних істин та «протистояння буденному прагматизму» здатен лише митець-геній (Ткаченко, 2010: 25).

На відміну від М. Метерлінка, який у п'єсі «Сліпі» осмислює проблему мистецтва в контексті колізій, пов'язаних із глобальними цивілізаційними процесами, Леся Українка свій нарис «Сліпець» ґрунтує всуціль на проблемі мистецтва. Головний конфлікт нарису осмислений через призму сліпоти – це конфлікт «мистецтво – дійсність», «реальність – ірреальність». «Сліпець» – своєрідна сповідь митця, звірвання своїх найпотаємніших думок, пов'язаних із пошуками себе як творчої особистості. До речі, ці відмінності підкреслюють назви творів: виведення колізій на вселюдський обшир передає множинна метерлінківська назва «Сліпі», індивідуалістичне спрямування твору увиразнює назва «Сліпець».

Здатність бачити для героя-оповідача – це спроможність осягнути небо в усій його повноті, включно із сонцем. Небо – знаковий локус у контексті символізму, ґрунтованому на філософії інтуїтивізму / філософії «двох світів». До неба прямував П. Верлен, шукаючи «*нову блакить, нову любов*» («Мистецтво поетичне»), до небес спрямовував свій візуально-звуковий ланцюжок А. Рембо у пошуках «*блиску Його фіалкових Очей*» («Голосівки»), небеса проклинав С. Малларме через їхню віддаленість і закритість («До блакиті»), а Г. Чупринка дослухався до «*тиховійно-релігійної*» гри янголів «*на небі перед Троном*» («Звуки небесні»). Небесний локус виводить «Сліпця» на вертикальний рівень двосвіття, оприявнюючи прірву між Небом і Землею, Світлом і Темрявою, Духом та Матерією. Герой-оповідач хоче здолати цю прірву і осягнути світ вищий, символом якого є сонце: «*Я пробував дивитись на нього крізь*

різнобарвні скельця і бачив часом його обриси, але де на нім плями, а де чиста поверхня, я не пізнавав, шкельця збивали мене, бо все окрашували инакше» (Українка, 2021, т. 6: 242), при цьому окуляри *«...разили мене (і то дуже), а сонця не показували»* (Українка, 2021, т. 6: 242). Типологічно близьку ситуацію моделює С. Малларме у вірші «Вікна»: хворого ліричного героя вабить світ за вікном, однак осягнути його він не може, бо натрапляє на скляну перепону, яка прирікає його на «сліпоту» (неповне розуміння світу). Характерний для межі ХІХ – ХХ ст. розпач героя оповідача, спричинений неможливістю осягнути сонце (тобто докопатися до істини шляхом безпосереднього «вдивляння» / «бачення») із гносеологічної сфери переміщено в мистецьку. Слепець, усвідомивши, що не зможе зорovo осягнути сонця, почав шукати його відблиск в земному / нижчому світі: *«на білій мармуровій статуї»* (згодом вона почала *«критися плямами цвілі та павутини»*), *«на білому з ніжними відтінками снігу»* (з часом *«він мінився, мінився, ставав сивим, далі чорним... і в болото обернувся»*), *«на сріблясто-рожевій західній хмарці»* (вона раптово зникла, *«тільки темна-темна і понура ніч була надо мною»*) (Українка, 2021, т. 6: 242–243). Три форми наземних проєкцій сонця співвідносяться з трьома типами творчості / доміантними художніми напрямками, які представляють класичну мистецьку парадигму: класицизм (статуя), реалізм (сніг, який став болотом), романтизм (рожева хмаринка). Митці попередніх епох задовольнялися *«можливістю бачити хоч само світло, без сонця, але таки соняшне світло»* (Українка, 2021, т. 6: 242); перебуваючи в полоні наївного гносеологічного оптимізму, вони замітники сонця сприймали за небесне світило. Сліпця ці сурогати не влаштували. Він усвідомив, що ніхто йому *«просто правди не скаже»* (Українка, 2021, т. 6: 243), пошуки власної *«правди»* розпочав зі шпиталю – локусу, що поєднав його із *«хворою дитиною, що зроду сонця не бачила»* (Українка, 2021, т. 6: 243) та сестрою милосердя. Образ дитини, представлений з неодмінним атрибутом музи – срібною арфою, на рівні алузії прив'язаний до натхнення: дитина норовлива, однак слухаючи її гру Слепець заспокоюється і тамує біль. Терапевтично-рятівна функція, закріплена за творчим процесом, увиразнюється в тексті Лесі Українки: відчувши приплив сил, Слепець покидає шпиталь і вирушає у широкий світ – він знову самотній, він знову шукає сонце. У важкі

хвилини митець кличе музу, яка «*вже підросла*» (Українка, 2021, т. 6: 247), аби та грала.

Образ сестри милосердя потребує більш детального аналізу. Як стає відомо, вона теж втратила зір – стала «посестрою» героєві-оповідачеві. Знаходячись за межами шпиталю, Слепець мріє про зустріч зі сліпою, аби забрати в неї з рук «*важкий, колючий костур, що дали їй добрі “товариші”*», разом «*слухати душу*» і, можливо, таки побачити сонце – «*сонечко наше Боже, святе!*» (Українка, 2021, т. 6: 246–247). Т. Гундорова розшифровує підтекст цього фрагмента таким чином: «Ліричний герой-оповідач марить про майже андрогинну зустріч із посестрою, і єдність, яка виникне при цьому, буде особливим порозумінням, чимось таким, як „слухання-душі”» (Гундорова, 2002: 73–74). О. Вісич додає, що в «Сліпцеві» Лесі Українки (як і однойменному нарисі О. Кобилянської) «відбувається відторгнення так званих товаришів і усвідомлення, що ті, хто прагнуть сонця, можуть бути або самітниками, або духовними двійниками» (Вісич, 2007: 388). Показово, що Юна сліпа М. Метерлінка – теж митець-самітник на острові, вона згадує про своїх «духовних двійників» з рідного острова: «*Я бачила також братів і сестер...*» (Метерлінк, 2007: 27). Водночас Юна сліпа – «духовний двійник» Лесиних Сліпця та сестри милосердя: Юна сліпа відчуває квіти, сестра милосердя теж: «*вона і вночі квітки знаходить*» (Українка, 2021, т. 6: 247); Юна сліпа згадує, як у минулому «*дивилася на сніг із гірського верхів'я*» (Метерлінк, 2007: 27), у відблисках снігу намагався вгледіти сонячне світло Слепець. Усі троє, будучи «духовними двійниками», усвідомлюють, що аби «*бачити*», треба навчитися «*слухати душу*» (Українка, 2021, т. 6: 247) – так у фіналі твору Лесі Українки резонує мотто: «*Душі ніхто не бачить, а чує – не кожний*» (Українка, 2021, т. 6: 242). Про здатність «*слухати душу*» як ознаку «*видющості*» йдеться і в М. Метерлінка: «*Для любові потрібно бачити!*» (Метерлінк, 2007: 28), «*Аби плакати треба бачити...*» (Метерлінк, 2007: 30) – репліки Найстаршого сліпого; «*Які ж бідолашні ці глухі!...*» (Метерлінк, 2007: 29) – вигукуює Третій сліпий зроду.

Метерлінківські локуси Леся Українка використовує, окреслюючи шлях до здатності «*слухати душу*» як найвищої форми «*видющості*»: він пролягає через уміння «*почути всю красу моря, всю розкіш лісу*» (Українка, 2021, т. 6: 247). Цього уміння бракувало

сліпцям бельгійського драматурга. Цікаво, що ці ж образи Леся Українка використовує у статті «Утопія в белетристиці», характеризуючи світогляд сучасників: *«ми й тепер ще сліпці, але вже нас веде якийсь мовчазний поводитар то в ліс, то в поле, то на берег моря...»* (Українка, 2021, т. 7: 301).

Як було зауважено вище, у «Сліпцеві» Лесі Українки через призму сліпоти актуалізовано проблему самотності митця. Але це не трагічна екзистенційна самотність, а вияв сили духу обраних. Сліпець, уявляючи зустріч із сестрою милосердя, зауважує: *«...і буде нам так, наче ніхто нікого не провадить, а що просто ми йдемо – сами, але поруч»* (Українка, 2021, т. 6: 246). Творчі особистості свідомо обирають самотність, вони автономні і не потребують провідників. Водночас це не «ескапістське утвердження его поза реальним життям» (Ткаченко, 2011: 25): Сліпець свідомо здолав *«звичку ховатись по всяких темних закутках та печерах»* (Українка, 2021, т. 6: 243).

У п'єсі М. Метерлінка через призму образу Юної сліпої теж актуалізовано проблему самотності митця, однак звучить вона трагічно: метерлінківський митець приречений на самотність. Разом з тим бельгійському драматургові, як і Лесі Українці, чужий радикальний мистецький ескапізм, про що свідчить промовиста алюзія на образ «вежі зі слонової кості»: Найстарший сліпий не вірить, що *«люди з великого маяка»* допоможуть сліпцям, адже вони ніколи *«не сходять зі своєї вежі»* (Метерлінк, 2007: 37).

У «Сліпцях» осмислена проблема самотності і в характерному для М. Метерлінка вселюдському масштабі – усі сліпі М. Метерлінка самотні. Вони віддалені один від одного на просторовому рівні (у ремарці вказано, що чоловіки від жінок *«відмежовані уламками скелі й поваленим деревом»*) (Метерлінк, 2007: 17); репліки теж промовисті: *«Щось таки нас розділяє», «І нащо нас розділили?»*, *«Ми не можемо торкнутись один одного»* (Метерлінк, 2007: 18), самотні і на рівні душевному, світоглядному. Найстарший сліпий фіксує: *«Ми... живемо вкупі, ми завжди поруч, але ж не знаємо, хто ми!..»*, *«Здається, ми завжди самі...»* (Метерлінк, 2007: 28). Численні спроби здолати самотність невдалі через пасивність і страхи: *«Гадаю, ми сидимо задалеко одне від одного... Сядьмо трішечки ближче – я змерз»*, *«Я боюсь підвестись. Краще вже не сходити з місця...»* (Метерлінк, 2007: 29). Тим не менше «песиміст» М. Метерлінк у

фіналі «розбавляє» екзистенційно-трагічний вимір самотності: у критичний момент люди зближуються – всі разом, підтримуючи один одного, на камені очікують Невідоме («Тримаймося купи! Не відходьмо одне від одного! Візьмімося за руки! Сядьмо всі на один камінь...») (Метерлінк, 2007: 37). Попри інтенсивний вияв у світогляді та художньому світі М. Метерлінка песимістичних декадентських настроїв, фінал «Сліпих» відкритий і амбівалентний, оскільки, за спостереженням Д. Чистяка, Невідоме може бути як Фатумом-Смертю, так і Вірою, яка дає життя, світло, зір. Дослідник упевнений, що є всі підстави розглядати «Сліпі» не як «пересторогу людству, і як “драму жаху”», а як «параболу, не обов’язково макабристичну» (Метерлінк, 2007: 228). Чи не цей Метерлінковий «трагічний оптимізм» вабив Лесю Українку? Власне, фінал її «Сліпця» теж відкритий як до оптимістичної, так і до песимістичної інтерпретації.

Наукова новизна

У статті вперше в компаративному аспекті проаналізовано нарис «Сліпець» Лесі Українки та п’єсу «Сліпі» М. Метерлінка крізь призму специфіки авторської інтерпретації мотиву сліпоти. Доведено, що між цими текстами діалогічні відносини на естетико-філософському та поетикально-стильовому рівнях, водночас «Сліпець» Лесі Українки – оригінальний твір з елементами антиметерлінківських поетикальних ходів і смислових нюансів. Оригінальність авторських інтерпретації найперше зумовлено світоглядними чинниками: М. Метерлінк на рівні світогляду закорінений у песимістично-декадентську філософію (А. Шопенгауер), натомість Леся Українка – у постдекадентський вимір «філософії життя» (А. Бергсон).

Висновки

Нарис «Сліпець» Лесі Українки та п’єса «Сліпі» М. Метерлінка, перебуваючи в контексті парадигми європейського символізму, представляють оригінальні інтерпретаційні моделі сліпоти як символічного стану людини / людства. Обидва автори осмислюють сліпоту на індивідуальному та всезагальному рівнях, однак першочергово М. Метерлінком сліпота спроектована на все людство (його «Сліпі» – «притча» про долю людства), Лесею Українкою – на окрему особистість, яка усвідомлює свою винятковість / інакшість (це знайшло вияв у назвах: «Сліпі» – «Сліпець»). М. Метерлінк і Леся Українка суголосні: людина не здатна бачити цілісної картини світу,

відповідно розуміти суть всіх тих процесів і явищ, які огортають її «дискурс існування». Однак, згідно декадентсько-символістських поглядів М. Метерлінка, сліпота (гносеологічна, душевна, духовна) спричинює і посилює трагізм людського світовідчуття; це невиліковна «хвороба»; людство приречене бути «сліпим». Сліпота в інтерпретації Лесі Українки подана в символістсько-модерністському ключі без декадентських віянь: це ознака «живого» духу, дар обраних.

Письменники через призму сліпоти презентують власні мистецькі концепції. Щоправда, М. Метерлінк розкриває проблему мистецтва як одну із вселюдських проблем «присмеркових часів» (хоча покладає надію саме на мистецтво як на нового провідника на шляху до світла), натомість у нарисі «Сліпець» Лесі Українки тема і проблема мистецтва – центральна. В обох творах вона осмислена на рівні «тріад»: Юна Сліпа, Божевільна, Дитина – образи-символи, які розкривають суть Метерлінкової концепції мистецтва; Сліпець, сестра милосердя і дитина – символічне осердя мистецької концепції Лесі Українки. Концепція М. Метерлінка ґрунтується на ідеї діалектичного зв'язку між класичною та модерною мистецькими парадигмами; Лесі Українки – на ідеї індивідуалістського утвердження творчої особистості. Митець в рецепції обох авторів – шукач світла й істини. Це митець-символіст, світоглядно прив'язаний до філософії інтуїтивізму.

Автори по-різному осмислюють проблему свободи та вибору: у рецепції М. Метерлінка людство – невольники; єдиний, хто здатен робити власний вибір – митець. Леся Українка представляє вільного митця, не актуалізуючи проблеми неволі. Проблема самотності розкрита М. Метерлінком в екзистенційному ключі: люди самотні і самі прирікають себе на самотність; зближуються лише в екстремальній ситуації. Метерлінківська самотність – ще одна іпостась духовної сліпоти. У Лесі Українки проблема самотності спроектована на творчу особистість: митець – самітник, утвердження якого відбувається в двох площинах – у реальному житті і в метафізичній реальності. Ескапістська проекція самотності чужа обом письменникам.

«Сліпі» М. Метерлінка і «Сліпець» Лесі Українки – символістські тексти на рівні поетики (хронотоп, персонаж, композиція, нарація; проблема, конфлікт, колізія; образи-символи;

фінал) та естетики (філософія «двох світів»). «Трагічний оптимізм» як світовідчуття об'єднує авторів і їхніх героїв.

Отже, між проаналізованими текстами багато перегуків на рівні проблем, конфліктів, мотивів, образів, алюзій, що дозволяє зробити висновок про діалогічні відношення між п'єсою «Сліпі» М. Метерлінка та нарисом «Сліпець» Лесі Українки: одні ідеї бельгійського письменника резонують у тексті Лесі Українки, інші авторка відкидає або заперечує, при цьому пропонує власну оригінальну концепцію сліпоти, ґрунтовану на трансцендентному питанні: «Сліпий я чи видючий?».

Література

- Бондарук, Л. (2015). *Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк*. Луцьк: Твердиня.
- Вісич, О. (2007). Одноименні нариси Лесі Українки та Ольги Кобилянської «Сліпець»: діалог текстів. *Леся Українка і сучасність*. Луцьк, 4 (1), 84–389.
- Головій, О. (2011). Тема божевілля в малій прозі Антона Чехова та Лесі Українки. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк, 13, 28–35.
- Гундорова, Т. (2002). *Femina Melancholica: Стат'я і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*. Київ: Критика.
- Метерлінк, М. (2007). *П'єси*. Київ: Пульсари.
- Моклиця, М. (2022). *Леся Українка: деконструкція прочитань*. Київ: Кондор.
- Моклиця, М. (2002). *Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика*. Луцьк: Вежа.
- Наливайко, Д. (2009). Французька літературна компаративістика в європейському континуумі. *Національні варіанти літературної компаративістики*. Київ: Стилос, 19–80.
- Печарський, А. (2013). У полоні творчого дивоцвіту Лесі Українки (світлій пам'яті професора Леоніли Міщенко). *Українське літературознавство*. Київ, 77, 333–338.
- Українка, Леся. (1975 – 1979). *Зібрання творів* (Т. 1–12). Київ: Наукова думка.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.

References

- Bondaruk, L. (2015). *Symvol u bahatorivnevii strukturi tekstu: Marsel Prust, Moris Meterlinck* [A symbol in a multi-level text structure: Marcel Proust, Maurice Maeterlinck]. Lutsk: Tverdnyia (in Ukrainian).
- Visych, O. (2007). *Odnoimenni narysy Lesi Ukrainky ta Olhy Kobylianskoi «Slipets»: dialoh tekstiv* [Essays of the same name by Lesia Ukrainka and Olga

- Kobylyanska "The blind": a dialogue of texts]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*. Lutsk, 4 (1), 84–389 (in Ukrainian).
- Holovii, O. (2011). Tema bozhvillia v malii prozi Antona Chekhova ta Lesi Ukrainky [The theme of madness in short prose by Anton Chekhov and Lesya Ukrainka]. *Naukovyi visnyk Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*. Lutsk, 13, 28–35 (in Ukrainian).
- Hundorova, T. (2002). *Femina Melancholica: Stat i kultura v hendernii utopii Olhy Kobylyanskoï* [Femina Melancholica: Gender and Culture in Olga Kobylyanska's Gender Utopia]. Kyiv: Krytyka (in Ukrainian).
- Meterlink, M. (2007). *P'iesy* [Plays]. Kyiv: Pulsary (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2022). *Lesia Ukrainka: dekonstruktsiia prochytan* [Lesya Ukrainka: deconstruction of readings]. Kyiv: Kondor (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2002). *Modernizm yak struktura: Filosofïia. Psykholohiia. Poetyka* [Modernism as a structure: Philosophy. Psychology. Poetics]. Lutsk: Vezha (in Ukrainian).
- Nalyvaiko, D. (2009). Frantsuzka literaturna komparatyvistyka v yevropeiskomu kontynuumi [French literary comparative studies in the European continuum]. *Natsionalni varianty literaturnoi komparatyvistyky*. Kyiv: Stylos, 19–80 (in Ukrainian).
- Pecharskyi, A. (2013). U poloni tvorchoho dyvotsvitu Lesi Ukrainky (svitlii pam'ïati profesora Leonily Mishchenko) [Captivated by the creative genius of Lesya Ukrainka (in bright memory of Professor Leonila Mishchenko)]. *Ukrainske literaturoznavstvo*. Kyiv, 77, 333–338 (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (1975 – 1979). *Zibrannia tvoriv* (T. 1–12) [The collection of works]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 1–14) [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskyi Natsionalnyi Universytet imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).

Oksana Goloviy. "I'm blind or sighted": Interpretation of the Motif of Blindness in the Work of Maurice Maeterlinck ("Blind") and Lesia Ukrainka ("Blind Man"). M. Maeterlinck's play "The Blind" (1890) and Lesya Ukrainka's essay "The Blind Man" (1902) are indicative in the context of actualization by writers of the late 19th and early 20th centuries the archetypal image of the blind man and the motif of blindness. The purpose of our research is to analyze the works of the Belgian playwright and the Ukrainian writer through the prism of the specificity of the author's interpretation of the blindness's motive. In view of the comparative direction of the work, the main comparative (typological-comparative, genetic-contact, thematic, recipe) and hermeneutic methods of literary analysis were used. In addition, elements of cultural-historical, semiotic, structuralist, intertextual methods of analysis of artistic texts are applied. The theoretical basis of the study was the scientific works of Ukrainian literary critics, devoted to the understanding of the age of Decadence, the era of Modernism, symbolism as a modernist artistic direction.

As a result of the research, it was found out that Lesya Ukrainka's reception of M. Maeterlinck's work is aimed at different levels – literary and critical, theoretical, translational and actually artistic. Dialogue relations connect M. Maeterlinck's play "The Blind" and the essay "The Blind" by Lesia Ukrainka on the aesthetic-philosophical and poetic-stylistic textual levels. Between the works there are many common problems, images, allusions based on the motive of blindness. At the same time, they acquire specific forms in the process of the author's interpretation, which is determined primarily by worldview factors – M. Maeterlinck, at the worldview level, is rooted in pessimistic-decadent philosophy (A. Schopenhauer), on the other hand, Lesya Ukrainka – in the post-decadent dimension of the "philosophy of life" (A. Bergson). The play "The Blind" by M. Maeterlinck is a kind of "parable" about the fate of mankind; blindness projected by the author on human civilization in the global historical discourse. The same universal comprehensive projection determines the specifics of the author's consideration of the problems of freedom, choice, and loneliness based on the motive of blindness. Lesya Ukrainka makes sense of blindness in the projection of a separate personality, which is aware of its exceptionality / otherness. According to the decadent-symbolist views of M. Maeterlinck, blindness (epistemological, mental, spiritual) causes and intensifies the tragedy of human worldview; it is an incurable "disease"; humanity is doomed to be "blind". Blindness in the interpretation of Lesya Ukrainka is presented in a symbolist-modernist style without decadent trends: it is a sign of a "living" spirit, a gift of the chosen ones. M. Maeterlinck and Lesya Ukrainka reveal the subject of art through the prism of blindness. It is understood at the level of "triads": Young Blind, Crazy, Child – images-symbols that reveal the essence of Maeterlinck's concept of art; Blind man, a sister of mercy and a child are the symbolic heart of Lesya Ukrainka's artistic concept. M. Maeterlinck's concept is based on the idea of a dialectical connection between classical and modern artistic paradigms; Lesya Ukrainka – on the idea of individualistic affirmation of the creative personality. The artist in the reception of both authors is a seeker of light and truth. He is a symbolist artist, worldview attached to the philosophy of intuitionism. "The Blind" by M. Maeterlinck and "The Blind Man" by Lesia Ukrainka are symbolist texts at the level of poetics (chronotope, character, composition, narration; problem, conflict, collision; images-symbols) and aesthetics (philosophy of "two worlds").

Key words: dialogue of texts, comparative studies, motive of blindness, decadence, modernism, symbolism, intuitionism, "philosophy of life", artistic concept.

Головій Оксана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-0092-0259>; Oksana.Golovij@vnu.edu.ua