

Содержание

Вадим Максимов

Театральный символизм, французский и не только

Глава первая

Французский символизм —
вступление в двадцатый век 8

Глава вторая

Трагическая форма
западноевропейской символистской драмы 67

Глава третья

Театральный символизм в России 93

Глава четвертая

Эволюция трагической формы
в русском символистском театре 118

Часть первая

ТЕАТР Д'АР

Поль Фор

Вокруг Театра д'Ар

Перевод В. И. Максимова 136

Письма Поля Фора Орельену Мари Люнье-По

Перевод Ю. Н. Федорова 139

Поль Верлен

Одни и другие. *Комедия*

Перевод В. И. Максимова 142

Рашильд

- Голос крови. *Пьеса в одном действии*
Перевод Ф. Ф. Комиссаржевского 165
- Мадам Смерть. *Драма в 3-х актах*
Перевод О. И. Петровской 175

Шарль Ван Лерберг

- Почуявшие. *Драма*
Перевод К. Д. Бальмонта и Е. К. Цветковской 201

Морис Метерлинк

- Непрошенная. *Драма*
Перевод К. Д. Бальмонта 213
- Слепые. *Драма в одном действии*
Перевод К. Д. Бальмонта 230
- Там, внутри. *Драма в одном действии*
Перевод К. Д. Бальмонта 254

Вадим Максимов

- «Там, внутри» М. Метерлинка
в переводе К. Д. Бальмонта
и в постановке К. С. Станиславского 268

Часть вторая

ТЕАТР ЭВР

Орельен-Мари Люнье-По

- Парад. Театральные воспоминания и впечатления
Том первый. Клоун на трамплине
Глава пятая. Первые шаги с Антуаном
Перевод О. В. Михнюк 283
- Глава восьмая. От улицы Пигаль
к театру Эвр
Перевод Ю. Н. Федорова 313
- Том второй. Акробатические фокусы (1894–1902)*
Глава вторая. Берта Бади
Перевод О. В. Михнюк 332
- Глава третья. Абонированный премьер...
Перевод Ю. Н. Федорова 344

Глава седьмая. «Комбинации»	
Перевод Ю. Н. Федорова	363
Глава девятая. Папаша Убю, секретарь-режиссер!	
Перевод В. Л. Каплуна	378
<i>Том третий. Под звездами (1903–1912 гг.)</i>	
Глава шестая. «Примадонна» в пути!	
Перевод О. В. Михнюк	412
Примечания автора	430
<i>Вадим Максимов</i>	
Театр Эвр в начале XX века в восприятии Антонена Арто	437
Антонен Арто	
В театре Эвр	
Перевод В. И. Максимова	444
Люнье-По и живопись	
Перевод М. Б. Семеновой	446
Морис Метерлинк	
Перевод В. И. Максимова	448
 Часть третья	
АЛЬФРЕД ЖАРРИ.	
ТРИЛОГИЯ ОБ УБЮ	
Рашильд	
Из книги «Альфред Жарри, или Сверхмужчина изящной словесности»	
Перевод В. Л. Каплуна	452
Альфред Жарри	
Убю-король. Драма в пяти актах в прозе	
Перевод А. Ю. Миролубовой	457
Убю-рогач. В пяти актах	
Перевод А. Ю. Миролубовой	506
Убю прикованный. В пяти актах	
Перевод А. Ю. Миролубовой	533
Примечания	571

Часть четвертая **ПОСЛЕДОВАТЕЛИ СИМВОЛИЗМА**

Жак Руше

Современное театральное искусство

Предисловие

Перевод Ю. Н. Федорова 576

Идеи Эдварда Гордона Крэга

Перевод М. Б. Семеновой 587

Идеи Адольфа Аппиа

Перевод М. Б. Семеновой 591

Personalia 598

Список иллюстраций 622

ВАДИМ МАКСИМОВ

*Театральный
символизм,
французский
и не только*

Глава первая

Французский символизм — вступление в двадцатый век

В трактате «Сокровище Смирненных» Морис Метерлинк писал: «Можно сказать, что мы приближаемся к духовному периоду. В истории встречается несколько подобных периодов, когда душа, повинаясь неведомым законам, выступает, так сказать, на поверхность человечества и более непосредственно заявляет о своем существовании и могуществе»¹.

В эпоху символизма человек ощутил себя одиноким на затерянной в космическом пространстве Земле, одиноким под пустым небом. И одновременно свободным от прокрустова ложа догм и религий, социальных структур, от наивного деления на черное и белое. Кажется, оставалось сделать еще усилие и земное тяготение будет преодолено. Дух свободы вселял отчаяние и восторг.

Когда расцвет символизма будет уже позади, последующие поколения сохранят от символизма прежде всего ощущение страха и пустоты. «Метерлинковские пьесы „Слепые“, „Непрошенная“ и „Там, внутри“ часто именовали мистериями, — констатирует исследователь Т. И. Бачелис. — Это, может быть, не до конца верно. Символистская метафизика этих пьес возникла как своего рода реплика театральной поэзии на ницшеанский

¹ Метерлинк М. Сокровище Смирненных // Метерлинк М. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1905. Т. 3. С. 17.

тезис о том, что „Бог умер“. Слепые Метерлинка обречены жить в покинутом Богом мире беспричинно, они — невиновны»².

Чтобы выразить эти новые ощущения, передать новое положение человека в мире и те необычные процессы, которые происходили в самом человеке, уже не хватало слов. И чтобы осмыслить себя, человеку уже не хватало мысли.

Метерлинк продолжает: «То, что производит мысль, не имеет никакого значения рядом с истиной, которой являемся мы и которая утверждается в молчании»³.

Эти новые выразительные формы, возникающие помимо слов, помимо рационализма и психологизма, символисты обнаруживали в театре.

Сценический символизм, прежде всего французский, родился в полемике с натурализмом, но в том же пространстве утверждения режиссерского театра. Режиссерский театр заявил о себе в археологизме Чарльза Кина, историзме мейнингенцев и, наконец, натурализме Андре Антуана. Режиссура осваивала модель традиционного театра XIX века и стремительно разрушала эту модель.

Символисты делают следующий шаг. Они опираются на принципиально иное понимание театра. Представление об искусстве в целом у символистов строится на идее синтеза искусств ради выявления некоей квинтэссенции, сущности искусства. Разрабатывая театральные концепции, символисты не столько реформируют театр, сколько стремятся вырваться за границу поэзии к тотальному производству искусства будущего. Тут символисты имеют тот же исток, что и Ницше, а именно — Рихарда Вагнера. Но символистская эстетика формируется на Западе не под влиянием Ницше, а параллельно с ним.

Как художественное направление, символизм публично заявил о себе в 1886 году, когда группа молодых поэтов, сплотившихся вокруг Стефана Малларме, осознала свое единство, что позволило Жану Мореасу опубликовать

² Бачелис Т. И. Заметки о символизме. М., 1998. С. 45.

³ Метерлинк М. Сокровище Смиранных... С. 59.

манифест «Символизм»⁴. Мореас сформулировал основные принципы символизма, ссылаясь на суждения Шарля Бодлера, Стефана Малларме, Поля Верлена, Теодора де Банвиля, Шарля Анри. Этому предшествовало появление в 1884 году романа Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» и эссе П. Верлена «Проклятые поэты». Непризнанные прежде Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо получают запоздалое признание.

Параллельно с этим в трудах Анри Бергсона утверждается философия интуитивизма. В 1888 году Бергсон выпускает первую свою книгу «О непосредственных данных сознания». Совпадение принципов этой философии с мировоззрением символистов было очевидным.

В литературном манифесте «Символизм» Жан Мореас определяет природу символа как основного материала нового литературного направления: «Картины природы, человеческие деяния, все феномены нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения перво-Идей, указующие на свое тайное сродство с ними»⁵.

Символизм — не абстрактное искусство. Символизм отображает реалии, но отображает их таким образом, что реальность предстает символом сущностной реальности. Причем в символизме очевидно, что подлинная реальность невыразима сама по себе, так как она не имеет однозначной формы. Но каждая реальность несет в себе отражение невыразимой сущности. Задача искусства — дать почувствовать сущностную реальность, но не назвать ее. Лишь движение к подлинной реальности возможно, но не обладание ею.

Вечность неожиданно оказывается поразительно близка — во всем. Не человек вглядывается в вечность, а вечность — в человека. Ежеминутное ощущение сущностного порождает страх, ощущение бездны, на пороге которой оказывается человек. Это ощущение великолепно передает

⁴ Le Figaro littéraire, 1886. 18 sept.

⁵ Цит. по кн.: Поэзия французского символизма / Сост., ред., вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1993. С. 430.

Морис Метерлинк в своих символистских пьесах и философских трактатах.

В 1889 году появляется первая пьеса Мориса Метерлинка — «Принцесса Мален».



Во второй половине 1880-х годов открываются символистские театральные студии — Роз-Крва (Rose-Croix), Пти театр дю Марионетт (Petit Théâtre de Marionnettes), Театр де Поэт (Théâtre des Poets), Театр Микст (Théâtre Mixt), ставятся отдельные театральные представления. Эти попытки привели в ноябре 1890 года к созданию первого символистского театра — Театра д'Ар (Художественного театра, Théâtre d'Art) во главе с поэтом Полем Фором (1872–1960). Значение этого театра, просуществовавшего два сезона, прежде всего в том, что режиссерский театр вышел за границы одного художественного направления — натурализма, утвердившись и в символистской эстетике.

Театр имел обширный репертуар, включавший эпическую, романтическую и символистскую поэзию, пьесы Кристофера Марло «Трагическая история доктора Фауста» и Перси Биши Шелли «Ченчи», но главное место заняла символистская драматургия Рашильд, Пьера Кийара, Поля Верлена. Эти пьесы, так же, как стихи Эдгара По, Артюра Рембо, Стефана Малларме и их последователей, воссоздавали двойственную модель мира сущностного, в которой реальные предметы представляют собой символы сверхреальности.

Но наибольшее значение имели постановки пьес Мориса Метерлинка «Непрошенная» и «Слепые» в 1891 году.

В 1890 году к Метерлинку приходит слава. Символизму в поэзии теперь соответствует символизм в драматургии. При этом первая же пьеса Метерлинка («Принцесса Мален») покоряет деятелей театра, отнюдь к символизму

не принадлежащих. Сценическое воплощение следующей пьесы Метерлинка — «Непрошенная» — влекло за собой разрушение устоявшегося представления зрителя о театральном действии. «Непрошенная» воспринималась критикой и публикой уже как представление, а не просто пьеса, и реакция на нее отличалась от реакции на «Принцессу Мален». То же касалось и «Слепых». Сам Поль Фор так описывает реакцию публики: «Когда страсти утихли, один из зрителей поднялся и, обхватив голову руками, безнадежно воскликнул: „Но я ничего не понимаю!“ И затем исчез. Он кинулся прочь из зрительного зала, словно он только что сошел с ума»⁶.

Скорее всего, основная часть и зрителей, и критики восприняла эти представления как некие ребусы, которые нужно разгадывать. Так воспринимает «Слепых» и Дороти Ноулес: «Речь идет о том, чтобы разгадать символы пьесы, а потому и неизбежны вопросы: „Что есть священник?“, „Что значит двенадцать слепых?“»⁷.

Упрощенный аллегорический подход господствовал среди критиков и историков, как, вероятно, и среди зрителей Театра д'Ар. При таком подходе понять смысл происходящего в пьесах Метерлинка просто невозможно, можно лишь что-то угадать в них. Одностороннее понимание произведений Метерлинка в целом сохранялось и в более позднее время. Так, Жан-Поль Сартр, предлагавший «понимать под символом косвенное и поэтическое выражение действительности, о которой не можешь или не хочешь сказать прямо», писал в 1946 году: «Сегодня мы решительно отвергли бы попытку изобразить счастье в виде неуловимой синей птицы, как это сделал Метерлинк. Наши пьесы слишком суровы для подобных детских забав. Не приемля театра символов, мы хотим, чтобы наш театр был театром мифов, чтобы он разыгрывал перед зрителем великие мифы о смерти, изгнанничестве, любви»⁸.

⁶ Cit.: Knowles D. La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890. P., 1934. P. 153.

⁷ Ibid.

⁸ Цит. по: Вопросы литературы. 1986. № 9. С. 199.

Жан Жюльен, издатель журнала «Ар э критик» (*Art et critique*), в котором была напечатана «Принцесса Мален», в 1891 году характеризовал «Непрощенную» как безрадостную, мрачную пьесу. Естественно, что Жюльен приходит к отрицанию значения пьес Метерлинка и символистского театра в целом. «Мы не присутствуем ни при новом явлении, выходящем логически из современного прогресса, ни при оригинальном произведении, пришедшем от первого оригинального порыва. Это ретроградное движение, имитация ушедших форм, воскрешение мертвых идей, противопоставление живым идеям, — в общем, произведение обычного противопоставления, которое, как все произведения подобного рода, являются произведением лишь группы, бесплодным и напрасным»⁹.

Главное в пьесах Метерлинка не то, что человек слеп, а то, что он начинает видеть истинным зрением. Первое, что он теперь увидел, — это Судьба, Рок. «Богоборчество выразилось в беспокойство, — пишет И. Д. Шкунаева об этих пьесах, — в неясный мучительный страх»¹⁰. Но это вовсе не страх в обычном смысле. Это неизбывное чувство тревоги при постижении трагической сути человеческого бытия. Известно, что процесс познания трагичен. Тем более, когда он осуществляется с помощью интуиции. Это страх прозревшего человека — человека, ощутившего себя на краю бездны. Метерлинковские пьесы отражают скрытые, не лежащие на поверхности проблемы взаимоотношения людей. Главное внимание уделяется второму плану действия, часто трактуемому как подтекст. Драматург воплотил общую для новой драмы тенденцию отказа от внешнего событийного ряда. По-своему этот отказ воплотился в творчестве и Ибсена, и Чехова, и других драматургов того времени.

Законы своего творчества Метерлинк обосновал в статьях, собранных в трактате «Сокровище Смиренных» (1896 г.).

⁹ *Jullien J.* Le théâtre vivant: Essai théorique et pratique. P., 1892. P. 52–53.

¹⁰ *Шкунаева И. Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973. С. 45.

Теория «статичного театра» — это принцип «высшей психологии» относительно драматургии. В «Сокровище Смиренных» Метерлинк отрицает театр «новой эры» (после античности), так как он сделал своим объектом людские страсти, а «природа несчастья» не может быть главным предметом театра. Истинный смысл жизни — явлений и предметов — раскрывается помимо внешнего действия: «Психология победы или убийства элементарна и исключительна, а бессмысленный шум ужасного события заглушает исходящий из глубины, прерывистый и тихий, голос существ и предметов»¹¹.

Метерлинк выдвигает принцип диалога «второго ряда». Произведение «приближается к красоте и высшей истине настолько, насколько избегаются в нем слова, выражающие поступки»¹². За внешним случайным диалогом проявляется значение слов, первоначально кажущихся бесцельными, второстепенными. За внешним смыслом проявляется другой — истинный смысл. Сквозь повседневность проступают отголоски Невидимого, Вечного. Огромное значение имеют паузы между словами и то, что возникает в мгновения молчания.

Н. А. Бердяев, называвший своими любимыми писателями Ибсена и Бодлера¹³, справедливо писал в 1902 году, что Метерлинк «понимает самую внутреннюю сущность человеческой жизни как трагедию. Для изображения трагизма человеческой жизни не нужно чисто внешнего сцепления событий, не нужно фабулы, не нужно катастроф, не нужно шума и крови. <...> Нет писателя во всемирной литературе, который с такой глубиной и красотой изобразил бы вечное, очищенное от всяких внешних примесей, трагическое начало жизни, как Метерлинк»¹⁴.

Основным сокровищем жизни и главным выразителем творчества Метерлинк считал «молчание», в котором

¹¹ Метерлинк М. Сокровище Смиренных... С. 77.

¹² Там же. С. 80.

¹³ Бердяев Н. Самопознание. М., 1990. С. 82.

¹⁴ Бердяев Н. Sub specie aeternitatis: Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906). СПб., 1907. С. 40.

заключена духовность и возвышенность, открывается родство душ. Души равны перед вечностью и смертью. Равно и их молчание.

Кажется, с символистскими формами Метерлинка мало общего имеет пьеса мэтра символизма Поля Верлена «Одни и Другие», написанная в 1871 году и впервые представленная в Театре д'Ар 20 мая 1891 года.

При всей кажущейся импрессионистичности пьеса Верлена обладает строгой композицией. Взаимоотношения четырех героев, представляющие, в сущности, весь сюжет пьесы, являются в некотором роде моделью человеческих отношений и при этом становятся символом душевных переживаний. Важнейшей чертой пьесы является безусловная элементарность и как бы «второстепенность» ее сюжета. Она состоит из монологов двух пар влюбленных (Розалинда и Миртиль, Клорис и Сильвандр), которые в один прекрасный момент меняются партнерами, «один — другим», и образовавшиеся новые пары, продолжая любовную игру, тоскуют о своих прежних возлюбленных. В финале они вновь обретают друг друга так же просто, как утратили. Вот весь сюжет. Пьеса вполне соответствует теории «статичного театра», сформулированной Метерлинком почти через четверть века после написания пьесы Верлена. Здесь намеренно отклоняется всякое действие, и время растягивается, льется, как поэзия. Собственно, весь сюжет — это поток поэзии. Здесь есть и символистская образность и точная стилизация конкретной эпохи.

В пьесах Метерлинка, Рашильд, Шарля Ван Лерберга действовали подчеркнуто обыденные персонажи, ситуация отображалась современная и общечеловеческая. Тем самым вскрывалось новое качество трагического — «трагическое повседневное». В пьесе Верлена ситуация изначально театрализована. Как и на картинах Антуана Ватто, персонажами являются актеры, надевшие театральные маски. В пьесе стилизуется эстетика рококо. Язык пьесы — витиеватый маркизадаж, скрывающий за изящными комплиментами подлинные чувства. Реальность рококо — это реальность театра. Игра как принцип существования. Закономерно возникают ассоциации с комедиями Пьера Карле де Мариво «Двойное

непостоянство», «Игра любви и случая», «Остров разума», «Ложные признания», написанными в 1720-е годы. Автор отказывается в них от напыщенной фабулы. Сюжет составляют оттенки чувств, передающие тончайшую, едва различимую грань между любовью и игрой в любовь. Интрига отходит на второй план. Драматическое напряжение держится на самом движении любви, постоянно меняющейся и не отпускающей зрителя ни на минуту, а также на формулировании персонажами оттенков своих чувств.

Мир рококо — это мир вечной игры, «галантных празднеств». Смысл этой игры — снижение культа разума, ирония над всем серьезным, внимание к детали, к нюансам чувств, за которыми порой выступает открытая чувственность и грубая материальность. Главным объектом искусства впервые стало не исключительное, а человеческое.

Поль Верлен уловил эту связь между эстетикой рококо и приемами нового, только рождающегося искусства. Используя рококо, поэт идет дальше: герои в комической форме касаются невыразимых чувств, пытаются уйти через бесконечное отражение внешних образов к подлинной реальности.

Драматургия Верлена и Метерлинка давала великолепное разнообразие при мировоззренческой близости. Молодой режиссерский театр получил возможность значительных сценических свершений.

Если натуралистический театр развил принципы жизнеподобия на сцене, прием «четвертой стены», то театр символистский использовал режиссерские принципы для создания небытовой атмосферы. Узнаваемые предметы теряли свою реальность и подразумевали иное значение. Происходящее на сцене являлось театральной реальностью, расшифровываемой для зрителя, но противопоставляемой ему.

Общая символистская модель спектакля, как воплощение двойственной картины мира, направленной на выявление высшей реальности, породила различные концепции воплощения этой модели. Два сезона Театра д'Ар стали временем экспериментов, периодом поисков и воплощения этих концепций.

Со сценическим символизмом принято связывать прежде всего теорию замены декорации словом. Теоретиком этого направления был поэт и драматург Пьер Кийар. Он подчеркивал первостепенное значение текста в новом театре и указывал в связи с этим на новый принцип оформления, который должен лечь в основу зрительского образа спектакля. «Слово создает декорацию, как и все остальное <...> Достаточно, чтобы постановка не нарушала иллюзию, и поэтому важно, чтобы она была предельно простой. Я говорю „великолепный дворец“. Предположим, с помощью сложных средств воспроизводят самое красивое, что может представить себе художник-декоратор, — никогда произведенный эффект не будет для кого бы то ни было равноценным „великолепному дворцу“ <...> Декорация должна быть чистой орнаментальной фикцией, которая дополняет иллюзию посредством цветовых и линейных аналогий с пьесой. Чаще всего будет достаточно фона и нескольких подвижных драпировок, чтобы создать впечатление бесконечного многообразия времени и места. <...> Театр будет тем, чем он и должен быть: предлогом к мечте»¹⁵.

Спектакли, созданные по произведениям С. Малларме, Э. По, В. Гюго, Ш. Бодлера, соответствовали основным теоретическим положениям Кийара. Тот же принцип характерен и для постановки «Пьяного корабля» А. Рембо. Критика отмечала, что чтец Прад был одет в шерстяное рубище. Сценический образ мятущегося корабля возникал метафорически. Декорация, созданная Полем Рансоном, состояла из задника, изображавшего морское дно, где угадывались очертания затонувших предметов.

Применение подобного принципа распространялось не только на «моноспектакли», но и на представления драматических сцен, например «Филлис» Теодора де Банвиля¹⁶.

¹⁵ Revue d'art dramatique. 1891. 1 mai. Cit.: Moussinac L. La décoration théâtrale. Paris, 1922. P. 13–14.

¹⁶ *Филлис* (*Филлида*, от греч. «молодой лист») — образ юной пастушки у Виргилия. Изначально — дочь финикийского царя, умершая от любви и превращенная богами в сухой миндаль. Когда возлюбленный, вернувшись, обнял ствол, на нём появились листья.

Сюда же относятся пьесы «Девушка с отсеченными руками» самого Кийара и «Полуночный сон» Катюля Мендеса. Но в этих постановках появляются и другие приемы решения сценического пространства.

Мистерия Кийара (премьера 19 марта 1891 года) не подразумевала определенного времени и места действия, но в тексте возникали приметы средних веков. Персонажи спектакля — Дева, ее Отец, Король-Поэт, слуга и Хор ангелов — ритмически двигались по сцене на фоне задника из золотой ткани, расписанной разноцветными ангелами и обрамленной красной драпировкой. Персонажи были отделены от зала тюлевым занавесом. Перед ними находилась чтица Сюзанн Ге в длинной голубой тунике. Актриса повторяла некоторые реплики героев, произносила ремарки, объясняющие чувства персонажей и смысл их ритмических движений. Функция чтицы соответствовала тезису Кийара о замене декорации словом.

Сценическое действие теряло конкретность. Движение исполнителя должно было нести не реальный смысл, а соответствовать ритму поэзии. Важную смысловую функцию выполняет тюлевый занавес. Он обозначает противопоставление реального мира (зрительный зал и ттец, объясняющий действо) миру символов — тоже реальному миру, но в котором предметы теряют ясность и становятся смутным отражением мира сущностного.

Театр д'Ар отнюдь не ограничивался декорационными принципами, разработанными Пьером Кийаром. Поль Фор привлек к работе многих художников-наби. Благодаря им многие спектакли приобрели яркость и необычность. Роль художника в театре резко возросла. Тут работали М. Дени, П. Серюзье, Э. Вюйар, П. Боннар, П. Рансон, О. Редон, К.-К. Руссель, П. Гоген и др.

Появляются эффектные декорации, создающие атмосферу спектакля, но одновременно пытающиеся передать нечто среднее между изображением конкретных предметов и их метафорическим воплощением.

Так формируется направление сценических поисков, противоположное «Театру Поэта», которое можно обозначить как «Театр Художника». Здесь спектакль зависел прежде

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru