

ля - творчества "высших форм жизни". Трагедии Метерлинка способны вызвать катарсис, в котором преодолевается человеческая личность, становятся предельно объяснимы любые жизненные несоответствия.

В состоянии катарсиса происходит преодоление трагического раскола сознания и самопознание Вселенной.

Бердяев - почти единственный, кто увидел в Метерлинке в те годы трагическую сущность и новую эстетику.

МОРИС МЕТЕРЛИНК

ТРАГЕДИЯ КАЖДОГО ДНЯ
Комментарий Маркеля

"Трагедия каждого дня" - девятая глава из трактата Метерлинка "Сокровище смиренных" - публикуется здесь в переводе Н.Минского по изданию М.Метерлинк. Полн.собр. соч. В 4^х т.Лг., изд-е т-ва А.Ф.Маркс, 1915, т.2, с.68-74. Однако, более точным, хотя и менее художественным, представляется нам перевод В.Горской, опубликованный в издании: М.Метерлинк. Полн.собр. соч. М., изд-е В.М.Саблина, 1905г./"Сокровище смиренных" - т.3, с.9-126/. В переводе В. Горской девятая глава называется "Трагическое повседневности". Именно это понятие /а также варианты: "трагическое повседневности", "трагизм повседневной жизни"/ вошло в обиход, как одно из основных в эстетике символизма. 13

I. Здесь приводится глава из трактата Метерлинка /1862 - 1949/ "Сокровище смиренных", которая имеет наибольшее отношение к театру и содержит при этом основные принципы философии Метерлинка. Трактат опубликован в 1896 году, когда первый период творчества Метерлинка, бесспорно, самый значительный, уже завершился. Этот период - от "Принцессы Мален" /1889г./ до "Сестры Беатрисы" /1901г./. В последние годы основной формой творчества стали для Метерлинка философско-художественные трактаты. С 1896 по 1942 г. он опубликовал их 23. Первые семь переведены на русский и включены в Полное собрание сочинений Метерлинка, изданное А.Ф.Марксом в 1915 г.

Робер Вивье, профессор Льежского университета, автор исследования о трактатах Метерлинка, отмечает общей их особенностью постановку "проклятых вопросов" и сопоставление различных явлений в попытке ответить на эти вопросы. "Что такое человек? Чего хочет природа от него и для него? Хочет ли природа чего-нибудь? Помимо интроспекции, психической и метафизической разведки, а также наблюдения над другими живущими, у которых можно было бы, наверное, с большей легкостью подстеречь какую-нибудь глубинную тайну природы, прибегая, наконец, ко всему, что знают или не знают науки о космосе, его исследование углубляется в микрокосм или вздымается к муравейнику звезд, расширяется до бесконечности пространства и бесконечности времени."/Vivier., 275/. Дал ли Метерлинк ответы на "проклятые вопросы" вечности? Вивье склонен думать, что нет, "но он дал превосходное представление о человеческом долге, который состоит в том, чтобы неустанно стремиться узнать и понять."/Vivier., 276-277/.
Что же может быть важнее?

Что же может быть важнее?

Относительно театральных идей Метерлинка / "статичный театр", "диалог второго разряда" и другие принципы/ следует иметь ввиду, что это не ДЕКЛАРАЦИЯ нового театра / эта публикация лишь условно относится к "манифестам"/, а СОСНОВАНИЕ закономерностей собственного творчества, произошедшее через полтора десятилетия после появления первых драм.

ТРАГЕДИЯ КАЖДОГО ДНЯ

Существуетаждодневная трагедия, которая гораздо более реальна и глубока и ближе касается нашего истинного существа, чем трагедии больших событий. Ее можно чувствовать, но очень трудно показать, потому что это истинно трагическое не просто материально или психологично. Оно раскрывается не в законченной борьбе одной жизни против другой, не в борьбе одного желания с другим или в вечном разладе между страстью и долгом. Чтобы обнаружить его, нужно показать, сколько изумительного заключается в самом факте жизни, нужно показать существование какой-нибудь души в ней самой, посреди бесконечности, которая никогда не бездействует. Нужно, чтобы за обыкновенной беседой разума и чувств звучал какой-то более торжественный и

2. Особое восприятие Метерлинком окружающей его действительности - ключ к пониманию его пьес. Абсолютное большинство современников и исследователей творчества писателя воспринимают его ранние пьесы как некие ребусы, которые нужно разгадывать. Вот два примера отношения к пьесе "Слепые".

Исследователь символистского театра Дороти Науле: "Речь идет о том, чтобы разгадать символы пьесы" /Knowles, 153/, далее следуют вопросы: что есть священник? Что значит двенадцать слепых?

Е.Эткинд в примечаниях к "Слепым" отвечает на эти вопросы: "Океан - образ смерти. Мертвый проводник - образ веры, религии, утраченной современным человечеством. Каждый из слепых символизирует определенную сторону человеческой жизни: юная слепая - искусство и красоту, сумасшедшая - вдохновение, и зрячий ребенок - новое, нарождающееся мистическое мировоззрение, маяк на берегу океана - науку" /Метерлинк-1958, 566/. Здесь сложное символистское мировоззрение сводится к однозначным аллегориям. При таком подходе пьесы, как, впрочем, и весь символизм, могут представлять из себя только скучный бред.

Символизм - это самостоятельное мировоззрение, которое нельзя оценивать чужеродной системой понятий. Попытку определить истинному ценностям символизма делает А.Ф.Лосев. "Для меня символизм - это Наивысший реализм, а не субъективизм" /Лосев-1985, 214/. Под реализмом здесь понимается не художественный метод, а философское понятие "высшей реальности". "Символ не есть аллегория" /Лосев-1976, 137/. "Символ есть символ чего-нибудь, то есть указывает на нечто такое, чем сам он не является" /Там же, 61/.

Создавая мир символов, с помощью различных намеков, создания атмосферы музыкальности, определенного ритма и другими приемами символист дает возможность зрителю или читателю разорвать завесу обыденности и проникнуть в "смысл вещи", во "внутреннюю закономерность" ее. Все это не означает, что восприятие символистского произведения требует специальной подготовки. Однако, тенденция современной ортодоксальной критики, выдвигающей на первое место анализ интриги и расшифровывающей отдельные детали привела к ослаблению воздействия на зрителя произведений символизма, модерна, футуризма, абстракционизма и др. "модернистских" направлений.

немолчный диалог, нужно показать нереальные и болезненные шаги существа, которое приближается к своей правде, к красоте или Богу, или отдаляется от них.² Нужно открыть нам тысячу подобных вещей, которых трагические поэты касались лишь мимоходом. Но вот существенный вопрос: нельзя ли попытаться показать прежде всего то, что они показывали нам мимоходом? Все то, что мы, например, слышим за словами короля Лира, Макбета или Гамлета, - таинственные звуки бесконечного, угрожающее молчание душ и/или богов, вечность, которая ропщет у горизонта, судьбу или рок, которые мы познаем внутренним чутьем, не имея возможности объяснить, почему мы познали их, нельзя ли все это, посредством какого-нибудь нарушения порядка ролей, - приблизить к нам, отдаляя актеров? Разве легко мысленно утверждать, что настоящая трагедия жизни, - трагедия обычая, глубокая

3. Атриды - потомки Атрея /Гамменон, Орест/, герой многих трагедий античности, классицизма.

4. Молчание - одно из основных понятий в эстетике Метерлинка, в частности, "статичного театра", и в интуитивистском мировоззрении в целом. Первый "Молчание" начинает Метерлинк свой первый трактат. Это понятие включает в себя не временное состояние или ситуацию, а постоянную сферу существования, основу бытия: "Молчание - та стихия, в которой образуются великие дела, чтобы возникнуть наконец совершенными и величественными в сфере жизни, над которой они прозваны властвовать". /Метерлинк, т.2, 25/.

Молчание имеет два уровня, ~~все~~ и многие понятия символизма. Молчание как стихия только подразумевается в пьесах Метерлинка, впрямую о подлинном молчании он велет бречь в "Сокровище смиренных": "Я говорю теперь только о молчании действенном, но есть еще молчание бездейственное - отражение сна, смерти, небытия. Это молчание, которое сплит; пока оно сплит, оно еще менее грозно, чем слово; но неожиданный толчок может пробудить его, и тогда воопасается брат его - великое действенное молчание". /Метерлинк, т.2, 26/. Два уровня молчания соотносятся также как, например, медитация и бездействие.

Ложный путь слов и молчаливость души - постоянная тема также и пьес Метерлинка. Игруна говорит в "Смерти Тентажиля": "Слова говорят одно, а душа идет совсем по другому пути. Мы сами не знаем, какие мы вызываем события."

всеобщая, - начинается тогда только, когда то, что называется приключениями, печалями и опасностями, миновало? Разве у чистая руки не длиннее, чем у горя, и разве оно не ближе достигает души человеческой?

Безусловно ли нужно волить, как Атриды, для того, чтобы в нашу жизнь ~~с~~инизошел вечный Бог, и не является ли Он также посредством с нами при неподвижном свете нашей лампы? Разве не ужасно наше спокойствие, когда о Нем подумаешь и когда за Ним наблюдают звезды? И в чем обнаруживается истинный смысл жизни - в шуме или в молчании?⁴ Не должно ли в то мгновение, когда в конце повести нам говорят: "Они стали счастливы", охватить нас великое беспокойство? Что происходит в то время, как они живут счастливыми? Разве счастье или минута обыкновенного отдыха не скрывают нечто более постоянное, чем волнения страстей? Не

3

19

5. Взгляды Метерлинка отражают общее символистское мировоззрение. Символизм - переломное направление в европейской культуре. Оно стало завершением /"декаданс"/ целостного "эллинско-христианского" периода развития культуры и оно же определило общие принципы нового эстетического и экзистенциального периода. Как единое движение символизм сформировался во Франции в 1886 году, когда группа молодых поэтов, сплотившаяся вокруг Малларме, опубликовала свое единство в "Le Figaro littéraire" манифест "Символисты" /18 сент./ В манифесте были сформулированы принципы, а также названы имена и концепции зачинателей нового движения - Бодлера, Малларме, Верлена, Т. де Банвиля, Ш. Анри. Добавим сюда еще имена Рембо и О. Вилья, де л'Иль-Адана и список будет полным.

В это же время формируется философия интуитивизма. В 1888 году Анри Бергсон публикует свою докторскую диссертацию "Эссе о непосредственных данных сознания". В основе его учения лежит символистская концепция мира. Бергсон противопоставляет два мира - "пространственный" /внешний/ и "длительный" /внутренний/. Материя не имеет длительности и не сохраняет никакого следа текущего времени. Материи противопоставляется жизнь, а мышление, рассудку - "реальная" деятельность сознания /*conscience*/. Сознание обладает временем и оно способно запечатлевь состояние предмета в прошлом и настоящем - состояния предмета в прошлом и настоящем. Таким образом, познаваемый предмет рассматривается из целого, а не наоборот. Вместо принципа типизации, обобщения Бергсон предлагает принцип сущности, а сущность предмета не имеет пространства, она бесконечна.

Второй труд Бергсона - "Материя и память" - вышел как раз в 1896 году, т.е. одновременно с "Сокровищем смиренных". Основная работа - "Творческая эволюция" - опубликована в 1907 году.

На русском языке:
I.A.Бергсон. Собр. соч. в 5-ти т. СПб., 1913-14 гг.
2. А.Бергсон. Творческая эволюция. М-СПб., 1914 г.

тогда ли раздаются шаги времени и многие другие шаги, еще более таинственные? Не тогда ли часы проходят быстрее? Не затрагивает ли все это душу глубже, чем удар кинжала в обычных драмах? Ведь именно тогда, когда человек чувствует себя в безопасности от ожидающей снаружи смерти, и открывает двери своего театра странная и молчаливая трагедия бытия и бесконечности. Неужели, когда я спасаюсь от обнаженной шапки, существование мое достигает самого напряженного момента? Всегда ли в целуе оно бывает всего возвышеннее? Нет ли других моментов, когда слышится голоса еще постояннее, еще чище? Разве только в бурные ночи расцветает наша душа? Так считалось до ⁵ их пор. Почти все наши трагики замечают только жизнь буйную и давно протекшую, и это доказывает, что весь наш театр устарел, и что драматическое искусство запаздывает на столько же лет,

6. Марий - римский полководец, несколько раз подряд избирался консулом. В 101 г. до н.э. разбил племена кимвров.

7. Герцог Генрих де Гиз /1550-1588/ - один из организаторов Барбюломеевской ночи. Претендовал на королевский престол, за что был убит по приказу Генриха III.

на сколько запоздала скульптура. Нельзя сказать, того же о хорошей живописи или, например, о хорошей музыке, которые сумели распутать и восстановить черты более скрытые, но не менее важные и удивительные, каждодневной жизни. Они уже заметили, что наша жизнь утратила поверхностную живописность, но выиграла в ⁶грубине, в интимной значительности, в духовной важности. Хороший живописец не станет больше изображать Мария, победителя кимвров, или убийцу герцога де Гиза, потому что психология победы или убийства слишком элементарна и исключительна, а бесполезный шум жестокого поступка заглушает более глубокие, хотя и нерешительные и скромные голоса существ и вещей. Он покажет нам дом, затерянный среди полей, дверь, открытую в конце коридора, лицо или руки во время отдыха: и эти простые образы могут прибавить нечто к нашему сознанию

жизни, а это составляет благо, которое нельзя утратить.

Но наши трагики, так же, как посредственные живописцы останавливаются лишь на живописи исторической, видят весь интерес своих произведений лишь в буйстве воспроизводимого приключения. Они занимают нас таким же родом приключений, которые забавляли варваров, столь привычных к покушениям, убийствам и изменам, между тем как наша жизнь большей частью проходит вдали от крови, криков и шлаг; и человеческие слезы стали молчаливы, невидимы и почти духовны...

Когда я сижу в театре, мне кажется, что я возвратился на несколько часов к своим прапротцам; их представление о жизни было простое, сухое и грубое, и я не могу разделять его. Я вижу мужа, обманутого и убивающего свою жену, женщину, отравляющую любовника, сына, мстящего за отца, отца,

Б.Ранним пьесам Метерлинка посчастливилось быть поставленными в соответствующей сценической ас-театре. 19 ноября 1890 г. состоялось первое представление Театра л'Ар, основанного Полем Фором /1872-1940/ при непосредственном участии крупнейших поэтов, художников, актеров, композиторов Франции/Маллармэ, Верлен, Рюдольф, Эд. Мане, Гоген, Маргерит Морено, Оль Муне, Лебюсси, Шоссон и др./ В 1891 г. П.Фор ставит две пьесы Метерлинка: 30 мая - "Непрощенная", 11 декабря - "Слепые". Создателям спектакля удалось понять природу конфликта этих пьес и, самое главное, добиться особой сгущенной атмосферы за счет обобщения, игры актеров и последовательного отказа от сценического натурализма. Существует мнение, что П.Фор пытался восплотить идею Маллармэ о многослойном произведении, включающем высший философский уровень и легкодоступную сюжетную коллизию/Rötscherz, 128/. Возможно, это так, но гораздо геннее то магическое воздействие, которое оказывали эти спектакли. Зритель не мог применять привычные театральные критерии - логические построения, борьба идей, моральные и общественные позиции - все это оттеснялось на самый дальний план. Спорить об отсутствии чего-либо в этих спектаклях можно было только потом - в прессе.

На спектакле не пел зрителем было "ничто", а не певческая каких-либо принципов.

П.Фор вспоминал реакцию публики на представление "Слепых": "Когда страсти утихли, один из зрителей поднялся и, обхватив голову руками, безнадежно всхлипнул: "Но я ничего не понимаю!" и затем исчез. Он скрылся прочь из зрительного зала, словно он сейчас сошел с ума."/Нит.по: Knowles, 153/. В ситуации французского театра конца XIX века - театра позитивистского, негативно оцененного Метерлинком - подобный спектакль - это единственно возможный путь для достижения художественного возрождения. Театр л'Ар не изменил общую ситуацию и она оставалась преткне^и, однако театр оказал громадное влияние на последующих реформаторов сцены и прежде всего, на О.Манье-По, основавшего в 1893 г. второй "Символитон" театр - ~~Л'Ар~~ - "Эвр".

умерщвляющего своих детей, детей, убивающих отца, убитых королей, изнасилованных дев, отравленных граждан, и все обычное, но - увы! - столь поверхностное и материальное великолепие крови, внешних слез и смерти.

Что могут сказать мне люди, обуреваемые одной безумной идеей, не имеющие времени жить, потому что им надо лишить жизни соперника или возлюбленную?

Я пришел в театр в надежде увидеть нечто связанное с жизнью, пркрепленное к ее источникам и ее тайнам узами, которых я не имел ни случая ни силы замечать каждый день. Я пришел в надежде увидеть на мгновение красоту, величие и значительность моего скромного каждодневного существования. Я надеялся, что мне обнаружат чье-то невидомое присутствие, могущество, или бога, живущего со мной, в моей комнате. Я ждал каких-то высших минут, которые помимо моего ведома, уже, быть может, пережил

9. Но даже в "Гамлете" духовное начало не раскрывается по мнению Метерлинка. Только в современную эпоху человек приблизился к подлинной духовности и способен преодолеть многие преграды: "Гамлет в Эльсиноре, каждую секунду приближающийся к краю пробуждения. А между тем, несмотря на холопный пот, венчающий его бледное чело, есть слова, которые он произнести не в силах; в наше же время, он, без сомнения, произнес бы их потому, что даже душа бродяги или вора, идущего мимо, помогла бы ему говорить" /Метерлинк, т.2, 34/.

10. "Настоящей жизни" Метерлинк придавал практическое значение, четко называя ее цели, "Нужно, чтобы каждый человек нашел для себя лично возможность жить жизнью **высшей** среди скромной и неизбежной действительности каждого дня. В нашей жизни нет более благородной цели" /Метерлинк, т.2, 87/. Критерий "высшей жизни" среди "Трагизма повседневности" близок кантовскому категорическому императиву. Разумеется, Метерлинк отмечает здесь критерий "общественная мораль" и "общество". С другой стороны Метерлинк далек от такого понятия как личность - произвольного, случайного выражения свойств индивидуума. Ему далека и индивидуализированная психология современного ему персонажа, и пробуждение личности в античности, и крайний антропоцентризм Возрождения. Очень близка его точке зрения концепция личности у Лосева. Например: "Титан - это то же самое мешанство, но если мешанин действует в пределах дома, то титан - в мировых масштабах. Возвели субъект в абсолют, Возрождение открыло путь дальнейшему торжеству субъективизма, отразившемуся в последующие века" /Лосев-1985, 229/.

II. Здесь возникают образы из пьес самого Метерлинка /в частности, "Непрощенная"/. Наиболее точно их художественное и философское значение раскрыл Н.А.Бердяев в статье "К философии трагедии", помеченной в данном сборнике в приложении к статье Метерлинка.

в самые жалкие часы своей жизни. Но в большинстве случаев мне показывают человека, который пространно изъясняет, почему он ревнует, почему он отравляет кого-то или зачем убивает себя.

Я восхищаюсь Отелло, но мне не кажется, что он живет ежедневной, величавой жизнью Гамлете, у которого есть время жить, потому что он не совершает поступков.⁹ Ревность Отелло поражающая. Но, быть, может, заблуждение думать, что именно в эти моменты, когда нами овладевает такая или ей подобная страсть, мы живем настоящей жизнью?¹⁰ Не раз я думал, что старик, сидящий в своем кресле,¹¹ который просто ждет кого-то при свете лампы или внимает, сам того не ведая, вековечным законам, царящим вокруг его дома, или толкует, не понимая того, что говорит молчание дверей, окон и тихий голос огня, переживая присутствие своей души и судьбы, склонив слегка голову и не

12. Близкими к принципу "челоголового" театра" были опыты Театра д'Ар/1891-93гг./. Они велись по трем направлениям одновременно:

1/Замена декорации словом. Цель -дать полную свободу воображения зрителя, освободить его от случайных изображений. Оформление строится по орнаментальным принципам, ведущую роль играет цвет. В большинстве случаев это моноспектакли по яснам Рембо, Малларме, Э. По, Бодлера, либо по эпическим произведениям, при обязательном участии читы-посредника между залом и сценой, разделенными тяжелым занавесом. Оформление обычно делалось крупными живописцами/Боннар, Серюзье и пр."чаби"/

2/Подчинение всего спектакля художественному решению сценического пространства. Постановка "Господи-Смерть" Рашильд строилась по контрасту чёрного и белого цветов. Всё реальные предметы- чёрные, образы сознания-белые./Смерть- в облаке белого дыма./В оформлении участвовал Гоген.

3/Реализация идеи Вагнера и Малларме о синтетическом театре. Фор создавал сценический образ, соединяя образы поэтический, музыкальны и визуальный, воздействуя на слух, зрение, обоняние. Характерна постановка "Песни Песчаной" в обработке П.Н.Руанара/II дек. 1891г./. Каждому из 8-ми эпизодов соответствовали: глава из "Песни", доминирующий цвет, тональность музыки, запах, распространённый из пульверизаторов. На каждом уровне происходило развитие четкой партитуры. Однако, соответствие было формальным. Сценической композиции не было и спектакль мог развязаться вечно, переливаться своими гранями, но не сливалась воедино.

Вот один из замыслов Фора/ичв. 1891/:"В марте месяце представления Театра д'Ар будут закончены постановкой картины, неизвестной публике и существующей только в замысле художника новой школы. Занавес останется поднятим в течение трех минут. /.../Театральная музыка и запахи, подобранные применительно к сюжету предоставленной картины, приведут в действие, чтобы усилить впечатление". Ждёт, по Robicher, 113. Задуман спектакль, не имеющий текста, но имеющий сюжет, обрушающий на зрителя гравю "соответствий". При всей утопичности замысла Фор реформировал театр соответственно идее символизма/в частности, Метерлинка/и обединил три названных направления.

подозревая, что все силы этого мира вступили в его комнату и бодрствуют в ней, как внимательные служанки, не зная, что само солнце поддерживает над бездной маленький стол, на который он опирается, и что нет ни одной планеты в небе, ни одной силы в душе, которая была бы равнодушна к движению опускающихся век или поднимающейся мысли, - не раз мне казалось, что такой безмолвствующий старик живет на самом деле жизнью более глубокой, более человечной и более значительной, чем любовник, душащий свою возлюбленную, или капитан, одерживающий победу, или "супруг, который мстит за свою честь". Мне возражают, быть может, что неподвижную жизнь нельзя видеть, что ее надо оживить какими-нибудь движениями, и что эти различные и достойные быть принятными движения вызываются лишь теми многочисленными страстями, которые до сих пор изображались. 12

13. Таково было мнение большинства современников Метерлинка. Вот два высказывания о пьесе "Непрошенная" и о принципах статичного театра:
Лан Юльен, издатель "Art et critique" и
"Revue de l'Œuvre" - "Это ретроградское движение, имитация ушедших форм, воскрешение мертвых идей, противопоставленных живым идеям, - в общем, произведения обычного противопоставления, которое, как все произведений подобного рода, является произведением лишь группы, бесплодным и напрасным". /Ju 11ien, 53/

Эдуард Боре, автор исторической драмы "Верцингеторикс", поставленной в Театре д'Ар, и статей о театре - "Статичный театр - употребляя выражение самого Метерлинка - является безрассудством, так как драма живет только движением и развитием. . . . Первое условие интереса к драме - это усилие героя. Если он что-то из себя представляет, мы хотим, чтобы он был свободным; если он свободен, мы хотим, чтобы он морился с судьбой." /Schuré, 235-239/.

В первом случае имеет место просто непонимание новых форм Метерлинка, во втором - понимание сущности новых форм, но неприятие их по сравнению со старыми. Можно утверждать, что - во-первых - "условие интереса к драме" в новое время нельзя свести к "усилию" героя; во-вторых - даже в крайних своих утверждениях Метерлинк не противоречит сущности аристотелевской концепции трагического, а наоборот, как бы восстанавливает ее.

Поиск "трагического" выходил, разумеется, за рамки символизма. Истоки и видоизменения этого свойства человеческого сознания - постоянный объект внимания Ницше. В драматургии параллельно Метерлинку или под его влиянием шли к той же цели поздний Ибсен, Стенилберг, Андреев, Чехов. Однако, даже пьесы Чехова, наившие успешное сценическое воплощение, лишились - в театре Станиславского - своего трагизма. В сценическом искусстве трагическое воплотилось тогда лишь у французских символистов, но не надолго. Краг свои замыслы так и не реализовал. В дальнейшем трагическое будет близко Мих. Чехону и Таирову. Во Франции - Арто, а еще позднее - Сартру и Камю в драматургии.

Не знаю, правда ли, что неподвижный театр невозможен. Мне кажется даже, что он существует. Большая часть трагедий Эсхила - трагедии неподвижные. Не говоря уже о "Прометеях" или "Просительницах", где нет действия, но вся трагедия "Хоэфоры", самая ужасная из древних драм, топчется, подобно недоброму сну, перед гробницей Агамемнона, до тех пор, пока убийство, как молния, не прорезывает тучи нагроможденных одна на другую молитв.

Проследите с этой точки зрения несколько других, самых лучших из древних трагедий: "Эвмениды", "Антигону", "Электру", "Эдипа в Колоне".

"Они любовались, - говорит Расин в предисловии к "Веронике", - они любовались Аяксом Софокла, убивающим себя вследствие ярости, в которую он впал, когда ему отказали выдать оружие Ахилла. Они любовались "Филоктетом", трагедией, весь сюжет

которой исчерпывается рассказом об Одисее, который пришел с целью похитить стрелы Геркулеса. Даже трагедия об Эдипе, несмотря на то, что полна глубоких мыслей, по содержанию легковеснее, чем самая незамысловатая драма нашего времени".

Разве это не жизнь почти неподвижная? У древних обыкновенно отсутствует даже психологическое действие, которое в тысячу раз важнее материального и кажется необходиым. Но тем не менее они его уничтожают и сильно умаляют, чтобы сосредоточить все внимание на интересе, который возбуждает положение человека во вселенной. Тут уже мы не находимся среди варваров, и человек уже не мечется среди стихийных страстей, ибо не только они интересны в человеке. Дело уже не идет о каком-нибудь исключительном и буйном моменте существования, но о самом существовании. Есть тысячи законов более могущественных и

важных, чем законы чувств. Но эти неторопливые, скрытые и нешумные законы, как все, что наделено непреодолимой силой, доступны зрению и служу лишь в сумерки, в спокойные часы самосозерцания.

Когда Одиссей и Неоптолем приходят к Филоктету за доспехами Геркулеса, их поступок сам по себе так же прост и так же безразличен, как поступок современного человека, который входит в дом, чтобы навестить больного, или поступок путешественника, который стучится в дверь гостиницы, или наконец поступок матери, которая у очага ждет возвращения своего ребенка. Софокл отмечает мимоходом еле заметными чертами характеры своих героев. Но разве не верно, что главный интерес трагедии не в борьбе, которая в ней разыгрывается между ловкостью и прямодушием, между любовью и родине, мечтательностью и упрямством гордости?

14. Метерлинк полагает, что в современную эпоху произойдет коренное изменение в сознании человечества. Этот процесс отражается и в драматургии. "Теперь же мы находимся во власти странных сил, но уже начинаем разгадывать их намерения. Во времена великих tragedий новой эры, во времена Шекспира, Расина и их последователей думали, что несчастья исходят из грезных страстей нашего сердца" /Метерлинк, т.2, 76/.

Изменения, произошедшие в середине XIX века во всех областях культуры/науке, естествознании, искусстве, религии, философии и т.п./были действительно глобальными и привели к перестройке в дальнейшем всех форм общественного существования, в том числе, искусства. Христианский период культуры пришел, по-видимому, к концу. Нарождающиеся формы имели двоякий смысл. Метеллинк делает акцент на духовной, сокровенной стороне нового мировоззрения.

У Метерлинка речь идет о подлинной трагедии —
ности, но он выносит ее за пределы трагедии в
повседневную жизнь: "Стоит свершиться несчастью и
мы испытываем странное ощущение покойности какому-
то вечному закону. Среди самых утесных несчастий
эта покойность приносит нам таинственное облег-
чение.../. Тогда кажется, что мы снова нашли себя
и завоевали обратно неведомую часть нашего бы-
тия. На нас находит удивительное спокойствие"
/Метерлинк, т. 2, 78/. Этот процесс происходит с ге-
роем трагедии и со зрителем, присутствующим на
трагическом спектакле. Но времени Метерлинка тра-
гическое в театре почти не существовало, уступив
место драматическому. Метерлинк, в противовес те-
атру, ищет трагическое — в повседневности. Человек,
кого этого находит Метерлинк глядом с собой, мог бы,
подобно Эдипу, сказать напоследок: "И пусть судь-
ба идет своим путем!" Беря этот принцип из пов-
седневности, Метерлинк строит на нем свои произ-
ведения.

В творчество Метерлинка, в символизме в целом – возможно в последний раз перед долгим перерывом – искусство сделало основным своим критерием трагическое, основой мироздания – гегемонию, а человека рассматривало как неразрывное звено в движении к величественной свободе. Представители следующих художественных направлений – модерна, футуризма, кубизма, абстракционизма, экспрессионизма – вели поиск в ином направлении.

Есть в ней и нечто другое; это - существование человека, которое надо сделать видимым.

Поэт прибавляет к обыденной жизни нечто такое, что составляет тайну поэтов, и вдруг жизнь является нам в своем чудесном величии, в своей покорности неведомым силам, в своих отношениях никогда не прекращающихся и в своей торжественной скорби. Химик вливает несколько таинственных капель в сосуд, который, по-видимому, наполнен чистой водой: и тотчас до краев подымается целый мир кристаллов и открывает нам то, что таил в себе этот сосуд, где наш несовершенный взор не мог ничего различить.

Равным образом и незначительная психология трех главных действующих лиц в "Филюкете" образует лишь тонкие стенки сосуда, содержащего чистую воду, которая есть не что иное, как обыкновенная жизнь, куда

поэт опускает зиждительные капли своего откровения...

Вот почему красота и величие прекрасных и больших трагедий заключается не в поступках, а в словах. И не в одних словах, которые сопровождают и объясняют действие. Надо, чтобы было еще нечто, кроме внешне необходимого диалога. Только те слова, которые с первого взгляда кажутся бесполезными, и составляют сущность произведения. Лишь в них заключена его душа. Рядом с необходимым диалогом идет почти всегда другой диалог, кажущийся лишним. Проследите внимательно и вы увидите, что только его и слушает напряженно душа, потому что только он и обращен к ней. Вы увидите также, что достоинство и продолжительность этого бесполезного диалога определяет качество и не поддающуюся выражению значительность произведения.

В обычновенных драмах необходимый диа-

15. Понятие "душа" выступает у Метерлинка как критерий современности. "Нет сомнения, что область духа с каждым днем все больше и больше расширяется. /.../. Бывают в истории подобные периоды, когда, подчиняясь неведомым законам, душа всплывает на поверхность человечества." /Метерлинк, т.2, 30/.

В истории чередуются эпохи приближенные и отдаленные от духовновести:

"Есть много других подобных же моментов в истории, когда кажется, что духовный элемент борется на дне человечества, как утопающий, который баражается на дне глубокой реки. Вспомните, например, Персию, Александрию и два мистических столетия средних веков."

В противоположность им есть прекрасные века, когда царствовала красота и образованность, но душа совсем не показывалась. Так, например, она очень далека от эпохи Греции и Рима, от XVII и XVIII столетия у французов." /Метерлинк, т.2, 31/

Таким образом, "духовный" период истории проходит приблизительно от II-III века /гностицизм и неоплатонизм/ до XIV-го /Майтер Экхарт и Григорий Палама, каббала и хуруфизм/.

Трагедии прошлого - трагедии "бездуховых" эпох /античности и классицизма/ - не обладают "диалогом второго порядка", не проникают во внутреннюю закономерность явления, хотя и выходят на уровень мировоззрения и, в конечном итоге, через постижение гармонии приводят к катарсису.

Отсутствие реально ощущимого второго мира в трагедиях прошлого Метерлинк иллюстрирует характеристикой Расина: "Действующие лица в трагедиях Расина понимают друг друга только благодаря словам, но ни одно из слов не проникает сквозь пески, отделяющие нас от моря. Они ужасающие одиноки на поверхности какой-то планеты, которая не вращается более на небе. Они не могут молчать, ибо тогда перестали бы существовать" /Метерлинк, т.2, 31/.

Лог совершенно не отвечает действительности; а то, что придает таинственную красоту лучшим трагедиям, живет в словах, которые произносятся параллельно точной и осознанной истине. Эта красота заключена в словах, соответствующих истине более глубокой и несравненно более родственной той невидимой душе, которая дает жизнь поэме. Можно даже утверждать, что поэма приближается к высшей красоте и истине по мере того, как в ней уничтожаются слова, объясняющие поступки, и заменяются словами, объясняющими не то, что зовется "состоянием души", а какие-то неуловимые и беспрерывные стремления души к своей красоте и к своей истине.

В такой же мере поэма приближается к истинной жизни. В обыденной жизни каждого человека случается разрешать тяжелые положения словами. Вдумайтесь в это. Разве в такие минуты, да и вообще, наиболее важно

16. В пьесах Метерлинка перед человеком часто возникают непреодолимые препятствия - неоткрываемые двери, незыблемые скалы - но эта незыблемость оказывается мнимой в соприкосновении с тайнами вечности, открывающимися в трагические моменты. Образы "непреодолимых" преград Метерлинк использует и в "Сокровище смиренных" для объяснения роли бытовых слов и повседневного сознания.

Зато как описывает он процесс трагического проникновения в "тысячи тайн, окружающих меня":
"В то время, как мы шевелим почти несокрушимый камень, покрывающий эти тайны, нас окружает слишком сильный запах бездны, и слова, как и мысли, падают вокруг нас как отравленные муки".
/Метерлинк, т.3, 41/

то, что вы говорите и что вам отвечают?
Разве нет других сил, других невысказанных слов, которые решают положение? То, что я высказываю вслух, часто имеет лишь ничтожное влияние; но мое присутствие, состояние моей души, мое будущее и прошедшее, то, что от меня рождается, что умерло во мне, тайная мысль, планеты, которые мне благоприятствуют, моя судьба, тысячи тайн, окружающих меня и вас, - вот что вы слышите в эти трагические моменты, вот что мне отвечает.¹⁶ Под каждым моим и вашим словом все это только подразумевается, и только это мы и видим, только это, сами не сознавая, мы слышим. Если вы, "оскорбленный супруг", "обманутый любовник", "покинутая женщина" - пришли с намерением убить меня, то не мольбы мои, хотя бы самые красноречивые, остановят вашу руку. Но возможно, что вы тогда встретитесь с одной из таинственных сил, и что моя душа, ко-

I⁷. "Диалог второго порядка" связан, в частности, с двумя уровнями сознания. Бергсон противопоставляет Механическому, рассудочному мышлению, воссозидающему реальность, как соединение элементов, - интуитивное знание /science intuitive/, рассматривающее предмет целиком и являющееся атрибутом мира "длительности".

Метерлинк, верный интуитивизму, сопоставляет противопоставление "мысль-молчание" с двумя уровнями жизни у Бергсона: "материя-жизнь" /Метерлинк пишет: "Всякое беспокойное движение испытующей мысли даже мешает жить другой жизнью"/ Метерлинк, т.2, 29/. Ни в коем случае не следует воспринимать "пренебрежение" к мысли у Метерлинка и Бергсона как отрицание логики и науки. Хорошо видно, о чем идет речь на примере тех же пьес Метерлинка: если зритель попробует аналитически размышлять на представлении этих пьес, восприятия художественного произведения наверняка не произойдет. Дело в том, что "новая драма" принесла с собой прежде всего "ретроспективно-аналитический" метод. Он ярко выражен и у Золя и у Шоу и у многих других, начиная с Ибсена периода "Нора"/1879/-"Гедда Габлер"/1890/.

Как справедливо отмечает С.Юрский, размышляя над "Геддой Габлер", соотношение героя и зрителя переосмысляется, меняется сам герой. "И зритель не может сочувствовать его горю. Это не роковые совпадения трагедии. Это случайности "новой драмы", отражающие жестокую закономерность"/Юрский, 206/. В конечном итоге движение "новая драма", открывая новые законы искусства, отказывается от основного принципа Театра - катарсиса. У Ибсена - "Автором задана невозможность катарсиса-очищения. Зритель должен насторожиться, напояться от финала и оглянуться на себя и на жизнь"/Юрский, 211/. Этому направлению противостоят Метерлинк, Стриндберг, Андреев и другие, а также сам Ибсен, начиная со "Строителя Сольнеса"/1892/.

Метерлинк вновь ищет трагическое, находит крупицы его в повседневности и делает основным объектом своих произведений, преобразующих действительность.

Разумеется, не только искусство способно пробудить человека к "действительной жизни". Можно было бы сказать, что речь идет о механическом и творческом путях постижения реальности.

торой известно, что они бодрствуют вокруг меня, скажет вам таинственное слово; оно-то вас и обезоружит. Вот сфера, в которой определяются события, вот диалог, эхо, правда, чрезвычайно ослабленное и измененное, слышится в иных великих произведениях, о которых я упоминал. Но нельзя ли попытаться еще ближе подойти к этим сферам, где все происходит "в действительности"?

Кажется, такая попытка уже осуществлена. Когда-то, по поводу ибсеновской драмы, в которой самым трагическим образом слышится этот диалог "второго порядка", именно по поводу "Строителя Сольнеса", я еще неискуснее, чем теперь, пытался проникнуть в эту тайну. Однако то были следы руки того же слепца, на той же стене, направляющегося к тому же свету.

Что, спрашивал я, внес поэт в "Сольнеса" для того, чтобы жизнь казалась нам

столь странной, глубокой, столь волнующей под своей внешней детской простотой? Не легко это открыть, и старый мастер хранит не одну тайну. Кажется даже, что то, что он хотел сказать, несущественно в сравнении с тем, что он должен был сказать. Он высвободил некоторые душевые силы, которые никогда еще не были свободны и которыми, может быть, он сам был одержим.

"Видите, Гильда, - восклицает Сольнес: - видите ли, в вас, как и во мне, заключены чары. И они-то приводят в действие внешние силы. Им необходимо подчиниться... хочешь или нет. Так надо".

В них это волшебство живет, как и во всех нас. Гильда и Сольнес, кажется мне, первые герои, которые осознают себя в атмосфере души, и эта открытая ими в себе необходимая жизнь, за пределами обыкновен-

18. Метерлинк довольно сдержанно смотрит на возможность выхода из обыденного логического существования: "Мы живем бок о бок с нашей настоящей жизнью и чувствуем, что мысли наши, даже наиболее интимные и глубокие, не заботят нас, ибо мы сами — не то, что наши мысли и наши мечты. И только в редкие минуты, почти не замечая того, мы живем в согласии с самими собой" /Метерлинк, т.2, 38/. Характерно, что начало нового движения в драматургии Метерлинка связывает со "Строителем Сольнесом" того же Ибсена — произведением явно катартическим. Чувствуется, что "Сольнес" в представлении Метерлинка — как бы случайное произведение, плод "редких минут" "согласия с самим собой".

"Сольнес" удостаивается высокой оценки не только Метерлинка, но и /из упомянутых нами имен/ Н.А.Бердяева /см. его сборник "Sub spacie aeternitatis"/.

ДА

18

ной жизни, ужасает их. Гильда и Сольнес — две души, которые провидели свое положение в настоящей жизни. Есть несколько способов узнать человека. Беру для примера двух или трех людей, встречающихся со мною почти каждый день. Очень возможно, что я должен буду различать их только по жестам, внешним привычкам или внутренним, по их манере чувствовать, действовать и думать. Но во всякой сколько-нибудь продолжительной дружбе наступает таинственный момент, когда мы замечаем, так сказать, истинное положение нашего друга по его отношению к неведомому, его окружающему, и положение судьбы по отношению к нему. Только с этого момента он в самом деле принадлежит нам. Мы узнали раз навсегда, каким образом события сложатся по отношению к нему.

Мы узнали, что такой-то напрасно прячется в глубине своего жилища, не двигаясь

из опасения встревожить нечто в больших резервуарах будущего; это ему не поможет. Несметные события, предназначенные судьбой, откроют его, где бы они ни укрывался, и одно за другим постучатся в его дверь. Мы также узнали, что другой напрасно будет выходить в поиски приключений. Он вернется с пустыми руками. Непреложное знание родилось, казалось бы, без всякого подвода в нашей душе в тот день, когда глаза наши открылись, и мы уверились, что событие, которое будто уже надвинулось на человека, никогда его не настигнет. Но с этого момента особая часть души царит над дружбою существ, даже самых неразумных и темных. Происходит какое-то смешение жизни. И когда мы случайно встречаемся с одним из тех, кого таким образом знаем, то хотя бы мы заговорили с ним о падающем снеге или о проходящей женщине, - нечто в нас обоих без нашего ведома обменивает-

ся приветствиями, исследует, вопрошаet, интересуется намерениями и говорит о событиях, которых мы не в силах понять...

Мне сдается, что таковы соотношения Гильды и Сольнеса, и что они наблюдают друг друга изнутри. Слова их не похожи ни на что до сих пор слышанное нами, потому что поэт попытался соединить воедино диалог внешний и внутренний. В этой сомнабулической драме царят какие-то новые силы. Все, что в ней сказано, и скрывает и вместе с тем открывает источники неведомой нам жизни. И если мы временами удивлены, то не надо терять из виду, что душа наша часто кажется нашим бедным взорам силой безумной, и что есть в человеке области более плодотворные, более глубокие и более интересные, чем область разума или сознания...