МАНЬКОВСКАЯ Н.Б.

Судьба стучится в дверь. Философско-эстетические взгляды Мориса Метерлинка

В статье рассматриваются ключевые идеи эстетики и философии искусства М. Метерлинка, вдохновлявшегося духом немецкого идеализма, европейского романтизма, а также мистицизма и оккультизма. Главные из волнующих Метерлинка в этой сфере проблем – метафизика искусства и ее философско-эстетические ипостаси: *молчание, незримое, судьба, внешнее и внутреннее, безумие, мистический экстаз; сущность художественного образа и символа в искусстве*; эстетические категории прекрасного, возвышенного, трагического, комического; эстетический идеал; природа художественной новизны; соотношение эстетики и этики. Художественность, символизация, суггестия, идеализация, одухотворенность как главные признаки подлинного искусства, стилизованные поэтические обобщения, лаконизм фабулы – вот та основа, на которой Метерлинк создает свой поэтический мир и вырабатывает художественно-эстетические принципы, ставшие для символистской философии искусства базовыми. Общим пафосом его философско-эстетических исканий было упование на *наступление эры великой духовности и высокую миссию в ее приближении художника-теурга* – в этом отношении у Метерлинка, который шел своим собственным путем, немало общего с идеями Поля Клоделя, не говоря уже о представителях русской теургической эстетики. В своих опоэтизированных раздумьях о будущем художественной культуры Метерлинк нередко выступает учителем жизни и, подобно описываемым им пчелам, собирает мед надежд.

Ключевые слова: философия, метафизика, теургия, эстетика, искусство, драматургия, театр, художественный образ, символ, прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое.

Маньковская Надежда Борисовна
Доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник
сектора эстетики,
Институт философии Российской академии наук,
Москва
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankowskaya.nadia@yandex.ru

Key words: philosophy, metaphysics, theurgy, aesthetics, art, drama, theater, artistic image, symbol, beautiful, sublime, tragic, comic.

Mankovskaya Nadezhda B.
PhD, Professor Chief Reseacher, Aesthetics Sector,
Institute of Philosophy, The Russian Academy of Sciences,
Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankowskaya.nadia@yandex.ru

MANKOVSKAYA NADEZHDA B.

Destiny is Knocking at the Door. Maurice Maeterlinck's Philosophical and Aesthetic Views

In the article key ideas of Maurice Maeterlinck's aesthetics and philosophy of art, inspired by the spirit of German idealism, European romanticism and also mysticism and occultism are considered. The main problems Maeterlinck is interested in this sphere are metaphysics of art and its philosophical-aesthetic aspects: *silence, hidden, destiny, external and internal, madness, mystical ecstasy; essence of artistic image and symbol in art;* aesthetic categories of beauty, sublime, tragical, comic; aesthetic ideal; nature of art novelty; relations between aesthetics and ethics. Artisticity, symbolization in art, suggestion, idealization, spirituality as the main attributes of authentic art, stylized poetic generalizations, laconism of a plot— that is the basis of Maeterlinck's poetic world and his art-aesthetic principles which have become symbolist philosophy of art base. The general pathos of his philosophical-aesthetic searches was *a hope on approach of an era of great spirituality and high mission in it of the artist-theourg*—in this respect Maeterlinck who went his own way, had a lot of common with the ideas of Paul Claudel, let alone representatives of Russian theourgic aesthetics. In his poeticized meditations over the future of artistic culture Maeterlinck quite often acts as a teacher of life and, similarly to bees described by him, collects honey of hopes.

УДК 7.01
ББК 87.8, 87

Илл. 1. *Фернан Аллар Оливиер*. Морис Полидор Мари Бернар Метерлинк

Пасмурные дни бывают только в нас самих.
Все существенное и неисчерпаемое таится
в невидимом.
Морис Метерлинк

Тема несказанного, незримого, и, шире, *проблематика молчания* в искусстве как переполненности смыслами, а не их отсутствия, прошла через всю историю мировой художественной культуры, однако в последнее столетие приобрела особую актуальность. Это не в последнюю очередь связано с появлением технических искусств, таких как фотография и кинематограф, а в XXI в. – с использованием новых цифровых технологий в художественной сфере, особенно связанных с 3D, гипертрофирующих визуально-фактурную, неонатуралистическую составляющую зрелища. В этом контексте исследование тех эстетических концепций и художественных произведений, в которых внимание акцентировано на собственно художественной, символической, метафорической специфике невидимого и его соотношении с видимым, представляет несомненный научный интерес.

Именно этой проблематикой были пронизаны эстетические искания Мориса Метерлинка, исследовавшего духовную сферу искусства. В его собственном драматургическом, поэтическом, философско-эстетическом творчестве, как и в произведениях тех авторов, которые

Илл. 2–5. *Михаил Шемякин*. Эскизы к нереализованной экранизации пьес М. Метерлинка

вызывали у него повышенный интерес, превалирует поэтический тип и стиль мышления. Художественный замысел той или иной пьесы раскрывается им через конфликт между интуицией и рассудком как частным случаем противоречия между сверхчувственной реальностью (миром невидимым) и эмпирической действительностью (миром видимым). Метерлинк сосредоточен на планах выражения и содержания в искусстве, его символических и стилистических аспектах. Делая акцент на присутствии мира незримого, потаенного, молчаливого как сущностного для человеческой души, он вместе с тем ищет и находит пути синтеза двух миров – невидимого, духовного, и видимого, земного – как в теоретическом плане, так и в художественной практике.

Морис Полидор Мари Бернар Метерлинк (1862–1949) родился в Генте в состоятельной семье (его отец был нотариусом).

В этой фламандской части Бельгии в доме говорили на французском языке – на нем и было написано впоследствии большинство произведений Метерлинка. В 23-летнем возрасте он окончил юридический факультет Гентского университета и получил право заниматься адвокатской практикой. Но еще за два года до этого в журнале Jeune Belgique было опубликовано его первое стихотворение. Европейскую же, а затем и мировую известность Метерлинку как драматургу и литератору приносят его символистские произведения – пьесы «Слепые», «Пеллеас и Мелизанда», «Там, внутри», «Монна Ванна», театральные сказки «Принцесса Мален» (в один из августовских дней 1890 г. он проснулся знаменитым благодаря хвалебному отзыву Октава Мирбо об этой пьесе в «Фигаро»), «Синяя птица», поэтические сборники «Теплицы», «12 песен», «15 песен».

В 1911 году он удостаивается Нобелевской премии по литературе «за многостороннюю литературную деятельность и особенно его драматические произведения, отличающиеся богатством воображения и поэтической фантазией». Метерлинк-драматург принадлежит к плеяде создателей «новой драмы» конца XIX в. – Г. Ибсена, А. Стриндберга, Г. Гауптмана, А. Чехова, концептуально обновивших театр своего времени. Он – провозвестник нового символистского театра, «театра души» с его идеями возвышенного (ассоциирующегося с божественным началом, духовностью, но также и с судьбой, роком, смертью), трагического в повседневной жизни, статичности

Илл. 6. Сцена из оперы К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». 1902. Опера Комик. Париж

театрального действа (неподвижные пассивные персонажи, замена актеров марионетками), драматургией молчания, намеков и недомолвок (сцены между видимыми зрителям героями и незримыми персонажами у него – не редкость). Его пьеса «Пеллеас и Мелизанда» (1892) – одна из признанных вершин театрального символизма.

Главные темы последнего – поиски смысла жизни и смерти, максималистское стремление к идеалу, совершенству, превратности любви и духовная сущность счастья. В своем поэтическом творчестве Метерлинк, резко дистанцирующийся, как и другие символисты, от литературных условностей натуралистов и парнасцев – приверженец верлибра, символизации, аллегоризма и метафорики в духе средневековой иконографии, живописи Брейгеля и Босха:

О, теплица посреди лесов,
И твои навеки замкнутые двери,
И все то, что под твоим таится сводом,
И в моей душе – твоем подобье.

Мысли голодающей принцессы;
Скука моряка среди пустыни;
Звуки медных труб под окнами неизлечимых.

Отыщите уголь самый теплый.
Будто жница в обморок упала;
На дворе больничном почтальоны;
А вдали идет охотник на лосей,
Вдруг ставший братом милосердья.

Рассмотрите их при лунном свете.
О, никто не на своем там месте.
Сумасшедшая перед судом;
На канале распустивший паруса корабль военный;
Стая птиц ночных на стеблях лилий;
В полдень похоронный звон
(Там, под этими колоколами);
На лугу ночлег больных;
В полдень солнечный эфира запах.
Боже, Боже, о, когда дождемся мы в теплице
Ветра, снега и дождя!
(«Теплица»)[1]

Этим наиболее известным сторонам его творчества посвящен ряд исследований как отечественных, так и зарубежных ученых[2], в той или иной мере затрагивающих, в том числе, и философию искусства Метерлинка. Вместе с тем целостный корпус его философско-эстетических трудов, пронизанных духом символизма (книги «Сокровище смиренных», «Мудрость и судьба», предисловия к «Макбету» Шекспира и «Аннабелле» Д. Форда, размышления о поэзии Ж. Лафарга), еще не являлся объектом специального рассмотрения.

Решающую роль в жизни и творчестве Метерлинка имел его переезд в Париж (1896 г.; во Франции он прожил до конца своих дней, за исключением пребывания в 1940–1947 гг. в США; скончался Метерлинк в Ницце, в резиденции Орламонд, построенной по его собственному фантазийно-феерическому проекту). Здесь он сблизился с французскими символистами, особенно Стефаном Малларме и Виллье де Лиль-Аданом, оказавшими на него огромное влияние. Под их воздействием он приобщается не к французскому рационализму, а к немецкому идеализму – философии Шеллинга, Гегеля, Шлегеля, Шопенгауэра, к непосредственным предтечам символизма – Новалису, йенским романтикам. Одновременно возникает увлечение идеями Рюисбрека Удивительного, фламандского мистика XIV века (Метерлинк переводит его труды); в дальнейшем его интерес к мистике и оккультизму будет только нарастать. Его салон на вилле Дюпон (он держит его совместно с певицей Жоржеттой Леблан) охотно посещают О. Уайльд, П. Фор, К. Сен-Санс, А. Франс, О. Роден.

В этой творческой атмосфере кристаллизуются его собственные оригинальные философско-эстетические и художественные воззрения, легшие в основу эстетики символизма. Главные из волнующих Метерлинка в этой сфере проблем – метафизика искусства и ее философско-эстетические ипостаси: молчание, незримое, судьба, внешнее и внутреннее, безумие, мистический экстаз; сущность художественного образа, символа и символизации в искусстве; эстетические категории прекрасного и возвышенного, трагического и комического; эстетический идеал; природа художественной новизны; соотношение эстетики и этики. Существенное внимание Метерлинк уделял художественно-эстетическим аспектам театрального искусства, связанным с творческим кредо драматурга, его мастерством.

В не меньшей мере занимала его сила воздействия искусства и связанные с ней вопросы эстетического восприятия, сопереживания, художественной герменевтики. Общим же пафосом его философско-эстетических исканий было упование на наступление эры великой духовности и высокую миссию в ее приближении художника-теурга – в этом отношении у Метерлинка, который шел своим собственным путем, немало общего с идеями Поля Клоделя, не говоря уже о представителях русской теургической эстетики[3]. В своих опоэтизированных раздумьях о будущем ху-

(1) Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной.
(2) См., например: [1; 4; 7; 16; 18; 19; 20; 21; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 32; 34; 35; 36].
(3) См. подробнее: [2; 5; 6].

дожественной культуры Метерлинк нередко выступает учителем жизни и, подобно описываемым им пчелам («Жизнь пчел», 1901), собирает мед надежд.

Системообразующей в эстетике Метерлинка является его концепция *символа*. Это то ядро, вокруг которого вращается весь сонм занимающих его философских и художественных проблем. Он усматривает две разновидности символизма – умозрительную, преднамеренную, и бессознательную. Первая основана на мыслительной абстракции, что роднит ее с аллегорией. Вторая же превосходит замысел художника, возникает помимо его воли, а порой и вопреки ей – таковы все гениальные творения человеческого духа.

Подлинно художественное произведение, по убеждению Метерлинка, всегда символично: без символа нет произведения искусства; «символ – одна из сил природы; человеческий разум не в состоянии сопротивляться его законам» [33], утверждает он в интервью Ж. Юре для его «Анкеты о литературной эволюции». Подлинный символ создается художником внесознательно, без его волевого усилия; он расцветает, подобно цветку, от избытка жизненных сил, самопроизвольно вырастает из кораллового ложа поэтического образа, свидетельствуя о плодотворной жизненности искусства, его связи с мирозданием в целом. Возвышенность символа адекватна его человечности. С ним же связано и *прекрасное* – внутренняя *красота* как главная и единственная пища человеческой души, воспринимаемая бессознательно: «Красота – вот единственный язык наших душ»; «из всего, что мы видим, она одна (красота) действительно существует» [15, с. 95–96]. К основным элементам высокой поэзии Метерлинк относит красоту словесную, страстное наблюдение и изображение природы и человеческих чувств и, главное, ту особую атмосферу, которая создается благодаря идее поэта о неизвестном, той тайне, что управляет судьбами. А тремя «верховными действующими лицами» на театре считает бессознательную идею о Вселенной, неистощимую идею красоты и окутывающую их тайну [17, с. 9, 11, 12].

Если же произведение изначально задумано в качестве символа, оно не может стать ничем иным, кроме аллегории. Нарочитый, рационально обдуманный символ не способен наполниться творческой энергией, страстью самой жизни, ее глубинной и сущностной истиной. Квинтэссенция последней для Метерлинка, как и для других французских символистов – *суггестия*, являющаяся сутью художественного творчества.

Художественность, символизация, суггестия, идеализация, одухотворенность как главные признаки подлинного искусства, стилизованные поэтические обобщения, лаконизм фабулы – вот та основа, на которой Метерлинк создает свой поэтический мир и вырабатывает художественно-эстетические принципы, ставшие для эстетики символизма базовыми.

В этом ракурсе Метерлинк придает повышенное значение *художественной новизне*, «красоте неизвестного». Он задается риторическим вопросом: «Один ли ты из тех, которые создают или которые повторяют названия? Какие новые предметы видел ты в свете их красоты и истины, или же в свете какой новой красоты и новой истины видел ты предметы, раньше тебя не виданные другими?» [11, с. 133]. Согласно его творческому кредо видеть вещи по-новому, не так, как другие, значит видеть их лучше, чем другие. Тот, кто увидев новое, сумел открыть и всем остальным пейзажи, образы и чувства, отличные от ставших привычными, сумел главное для художника – узрел «улыбку души». Высшая поэзия для него – царство неожиданного, «как осколки звезд, мелькающие в небе» [17, с. 11].

Все творчество Метерлинка-драматурга подчинено идее о том, что на сцене должны зажить своей жизнью не ходульные персонажи, а живые люди – посланцы непостижимой для самого автора глубинной, сущностной истины, в которую следует молчаливо вслушиваться.

…Именно молчаливо. Тема *молчания* в искусстве как метафизическая проблема, тесно связанная с пониманием символа в качестве внерационального, бессознательного, интуитивного порождения души художника – одна из важнейших в эстетической концепции Метерлинка. Он предпосылает своему философскому труду «Сокровище смиренных» (1896), своеобразному евангелию символизма, эпиграф из Томаса Карлейля: «Silence and Secrecy» («Молчание и тайна»); как полагал британский философ и писатель, страна без молчаливых – это лес без корней, весь сплетенный из листьев и ветвей, который должен исчезнуть. Размышляя над этой метафорой, Метерлинк замечает, что молчание у Карлейля – фактическое. Истинное же молчание, как основа внутренней жизни человека, открывает двери вечности; оно восходит из бездн жизни, из глу-

бин красоты и ужаса. Это убежище души, в котором она свободно владеет собой, прозревает истинный свет, высшую правду: «Молчание – солнце любви, и на этом солнце вызревают плоды нашей души» [15, с. 28]; это та стихия, в которой образуются великие дела. В этом контексте он ссылается на индийскую поговорку, согласно которой нужно отыскивать цветок, который должен распуститься в молчании, следующем за грозой, но не раньше.

Как же соотносятся у Метерлинка-литератора молчание и слово? Слово могущественно, но есть нечто более властное. Это молчание, которое мыслится им как порождение вечности, тогда как слово – дитя времени. Молчание – это те сумерки, в которых скрыты идеи: сквозь них просвечивает невидимое. И если слова сходны, образуя «бесполезный шум внешнего мира», то молчание всегда различно. Не всегда слово, продолжает он, есть искусство скрывать свои мысли; часто это – искусство заглушать и подавлять их, так что скрывать уже больше нечего: «Все, выраженное в словах, странным образом утрачивает свою значительность. Нам кажется, что мы достигли дна пучины, но едва мы всплываем на поверхность, как видим, что капля воды, сверкающая на конце наших бледных пальцев, не напоминает более моря, откуда она взята. Мы думаем, что открыли грот, полный драгоценных каменьев; но когда мы достигаем света, в наших руках оказываются только фальшивые камни и куски стекла; а между тем сокровище неизменно сверкает во мраке» [15, с. 39]. Слово – серебро, молчание – золото: «Пчелы работают только во мраке, мысль работает только в молчании, добродетель – в безвестности…» [15, с. 25]. Истинное, глубинное общение между людьми происходит на невербальном и невербализуемом уровне. Подобно тому, как номер и ярлык не способны объяснить художественную суть картины Мемлинга, слово не позволяет постичь душу другого человека. Более того: «Мы обмениваемся словами лишь в те часы, когда не живем, в те мгновения, когда не желаем замечать наших братьев, когда чувствуем себя далеко от истинно-сущего. Стоит заговорить, как какой-то голос предостерегает нас, что божественные врата уже закрылись где-то. <…> ибо сказанное проходит, молчание же, если оно хотя бы одно мгновение было действенным, не исчезнет никогда. Истинная жизнь, единственная, оставляющая какой-либо след, соткана из молчания» [15, с. 26].

Многочисленные паузы и зоны молчания в пьесах Метерлинка позволяют подрасти чувствам персонажей и зрителей, апеллируют к интуиции, глубинному слою психики реципиентов, а не к их рассудку. Молчание для его героев судьбоносно, в нем просвечивают подлинные движения души, связанные с великими тайнами бытия – любовью, смертью и судьбой. Персонажи его пьес нередко рассуждают о том, что «человек никогда не говорит того, что ему хочется высказать» [10, с. 48]; «слова говорят одно, а душа идет по совсем другому пути» [14, с. 171]; «мы ждем, чтобы заговорило молчание» [8, с. 185]. Значительность молчания в том, что лишь оно таинственным образом способно соединить души, поведать об истинной любви: «А чтобы познать то, что истинно существует, нужно воспитывать между людьми молчание, ибо только в молчании распускаются неожиданные и вечные цветы, меняющие форму и окраску согласно душе, близ которой мы находимся. Души вынашиваются в молчании, как золото и серебро в чистой воде, и произносимые нами слова имеют смысл только благодаря молчанию, в котором они плавают. <…> Не молчание ли определяет и создает аромат любви? Любовь, лишенная молчания, не имела бы своего вечного благоухания. Кто из нас не знал этих безмолвных минут, которые разъединяют уста, чтобы соединить души» [15, с. 29–30].

Метерлинк ценит в театральном искусстве красоту, величие и значительность скромного каждодневного существования героев, окутанного молчаливым, невидимым божественным присутствием – здесь, рядом, в их жилище. Он восхищается «Властью тьмы» Л.Н. Толстого, сумевшего показать на фоне обыденной мещанской обстановки ужасные тайны человеческой судьбы, игру высших сил. Его волнуют бытийственные проблемы, связанные с положением человека во вселенной, а не его страсти, психология, чувства. Главное на театре, подчеркивает он, – истинное существование человека, его сильная и безмолвная внутренняя жизнь, самосознание в тишине сумерек, которое надо сделать видимым, а не демонстративные буйства, «громкие, неискренние крики страстей, романтические преувеличения»: «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» [15, с. 71–72].

Психологический абрис пьесы образует лишь тонкие стенки сосуда, содержащего чистую воду; вода же эта – не что иное, как обыкновенная жизнь, куда поэт опускает животворящие капли своего откровения. Красота и величие подлинной трагедии ассоциируются у бельгийского драматурга не с поступками персонажей либо сопровождающими и объясняющими действие словами, то есть внешне необходимым диалогом, но с теми кажущимися бесполезными «лишними» словами, которые произносятся параллельно точной и осязаемой истине – именно они и составляют сущность произведения, его душу, таинственную красоту и значительность. «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 своей истине» [15, с. 72]. Бельгийского драматурга заботят законы более глубокие, чем те, которые управляют действиями и мыслями, ибо факты, по его выражению, не что иное, как ленивые бродяги и шпионы великих сил, остающихся незримыми: «В то время, когда мы шевелим почти несокрушимый камень, покрывающий эти тайны, нас окружает слишком сильный запах бездны, и слова, как и мысли, падают вокруг нас, как отравленные мухи» [15, с. 41]. Наиболее благоприятная атмосфера для художественного творчества – сумерки, в которых скрыты идеи; они подобны животворной тени леса, сквозь которую просвечивает невидимое, но не имеют ничего общего с темнотой погреба, среди которой процветают одни темные паразиты, способной породить лишь «темное» письмо.

Метерлинк подчеркивает *внерациональный, интуитивный характер творчества*, сравнивая художника со слепым, играющим драгоценностями – ведь «разведчики разума всегда вероломны», а слова и мысли бессильны. Творческим потенциалом обладает лишь молчание как свидетель «глубокой жизни»: «…человеку невозможно не быть великим и удивительным. Мысли разума не имеют никакого значения рядом с правдой нашего существования, которое заявляет о себе в молчании…» [15, с. 57]. Наука – «сокровище ученых», тогда как «сокровище смиренных», к которым принадлежат и художники – та мудрость, что зиждется на внерациональной основе, полагает бельгийский мыслитель.

Приоритет молчания над бурным выражением эмоций наводит Метерлинка на мысли о возможности и плодотворности «неподвижного», статического театра, где актеров заменят марионетки (в изданный в 1894 г. сборник Метерлинка «Три пьесы для марионеток» вошли «Там, внутри», «Смерть Тентажиля», «Алладина и Паломид») – его героем ему представляется самоуглубленный молчаливый старик в своем кресле[4]. Современным прообразом такого театра ему видится драматургия Ибсена, соединяющего воедино, скажем, в «Строителе Сольнесе», диалоги внешние и внутренние. Ибсеновские «сомнамбулические драмы» с их атмосферой безумия он считает художественно более плодотворными, глубокими и интересными, чем те, что сосредоточены в сфере ratio. В этом плане образцовой кажется ему «величавая жизнь Гамлета», у которого есть время жить, потому что он не совершает поступков, противопоставляемая буйствам Отелло – «…ибо факты не что иное, как ленивые бродяги и шпионы великих сил, остающихся незримыми» [15, с. 39]. В Гамлете он видит символ истинного поэта, беспрестанно пробуждаемого от своих мечтаний ударом судьбы в спину, но в глубине души не желающего верить, что все происходящее происходит «взаправду».

Эти идеи Метерлинка нашли воплощение в его драматургии. Эталонной в этом отношении представляется пьеса «Слепые» (1890) – символическая картина человеческого удела, вызывающая ассоциации с обреченностью брейгелевских «Слепых».

В жуткой, таинственной атмосфере погруженного в непроглядную ночную тьму леса на берегу бушующего океана незрячие

(4) Основные театральные идеи Метерлинка сегодня актуализируются. Так, его концепция «статичной драмы» (неподвижные пассивные персонажи, замена актеров марионетками, драматургия молчания, намеков и недомолвок, сцены между видимыми зрителям героями и незримыми существами, трагическое в повседневной жизни) дала основания немецкому театроведу Х.-Т. Леману считать Метерлинка одним из предтеч современного постдраматического театра. См. подробнее [3].

Илл. 7. *Михаил Шемякин.* Эскиз к нереализованной экранизации пьесы М. Метерлинка «Слепые»

Илл. 8. *Питер Брейгель Старший.* Притча о слепых. 1568. Музей Каподименте. Неаполь

обитатели богадельни, замерзающие и голодные, обмениваются скупыми, порой бессвязными репликами в ожидании приведшего их сюда священника-поводыря. Но он уже мертв, спасения ждать неоткуда: смерть священника символизирует утрату людьми религиозного чувства (совсем в ином, сатирическом ключе тема угасания веры в Бога зазвучит позже в его антибуржуазной пьесе-памфлете «Чудо святого Антония» (1903)). Многочисленные зоны молчания в этой пьесе пронизаны страхом, безнадежностью, ощущением всесилия смерти. Богооставленность, ужас и тягостное бесплодное ожидание, сама тональность пьесы Метерлинка, ее метафизически-экзистенциальный смысл и даже коллизия, реплики персонажей, их будничный, но глубокий и значительный тон во многом предвосхищают абсурдистский характер «В ожидании Годо» Сэмюэля Беккета: Владимир и Эстрагон тоже не дождутся своего Godot (английское God с уменьшительным французским суффиксом) – маленького личного Бога каждого человека, который позаботится о том, кто утратил всякую надежду на заботу. Сходны даже пейзажные акценты: в финале каждого из двух актов двое бродяг будут стоять в лунном свете около дерева.

Метерлинк прозорливо замечал, что его поколение мыслителей и художников стоит на краю таинственной бездны нового пессимизма. Это предвидение нашло подтверждение в творчестве его младших современников – экзистенциалистов: влияние на них философско-эстетических идей Метерлинка весьма ощутимо. Он, по сути, предвосхитил кардинальное положение экзистенциалистской философии о том, что существование предшествует сущности: «Смерть руководит нашей жизнью, и жизнь не имеет другой цели, кроме смерти. Наша смерть – форма, в которую отлилась наша жизнь, и она же образовала наш облик. Писать портреты следовало бы только с умерших, ибо только они верны себе и на мгновение показали нам свою сущность» [15, с. 37]; «правда и то, что большинство людей просыпается для настоящей жизни лишь в то мгновение, когда они умирают» [15, с. 63]. Не мысли и мечты, а тайна смерти как «жизнь жизни», молчание и неизвестность, тревоги и печали – вот та основа, на которой возникают его символистские пьесы.

Молчание, тайна, сокровенное – вот что привлекает Метерлинка в искусстве. Он высоко ценит те современные ему музыку и живопись, которые сосредоточены не на поверхностной живописности, но на глубине, интимной значительности, духовной важности скромной каждодневной жизни. Хороший живописец, в его представлении, уже не станет изображать убийцу герцога де Гиза – ведь психология победы или убийства слишком элементарна и исключительна, она заглушает глубинные духовные побуждения людей. Как действующий драматург, Метерлинк солидаризируется с тем гипотетическим художником, который сосредоточен на простых, но емких художественных образах, расширяющих духовный мир реципиента: он покажет ему дом, затерянный среди полей, дверь, открытую в конце коридора, лицо или руки во время отдыха. Именно к таким приемам прибегал в своих пьесах он сам, критикуя театр своего времени, преимущественно сосредоточенный на внешней демонстрации страстей в костюмных спектаклях о делах давно минувших дней; такой театр представляется ему безнадежно устаревшим. Более того, он в принципе считает историческую драму неэстетичной (это относится и к его скептической оценке исторических хроник Шекспира). Его привлекает дошекспировский театр, в котором царила красота, буйная и безумная, как взволнованное море.

Не без влияния эстетики Шеллинга бельгийский драматург рассуждает о бурном «океане поэзии», омывавшем в ту пору «бесформенные скалы обыденной жизни», замечая при этом, что подобные эпохи опьянения преобразили бы и очистили духовную сферу до срока, поэтому они так редки в литературе. И делает ремарку по поводу современных ему писателей, почти ничего не знающих об этом океане, «этом подлинном Mare poetarum нашего духовного глобуса, этом море наиболее могущественном, обширном, неисчерпаемом, какое когда-либо волновалось на нашей планете» [11, с. 126]. Хотя время подобного избытка поэтического творчества, возможно, не вернется, тем не менее оно возымело таинственное влияние на неведомую сторону совокупной души последующих поколений, которая, пройдя через эту поэзию, внесознательно переродилась, ибо, по глубокому убеждению Метерлинка, она участвует во всех событиях, которые происходят в области духа.

Свидетельство такого духовного преображения – «Макбет», созданный Шекспиром на грани легенды и истории. В «Предисловии к переводу «Макбета» Метерлинк, по существу, излагает свое *кредо мастерства драматурга*, весьма существенное для понимания его эстетической концепции в целом. Отдавая должное античным трагикам, театру Корнеля, Расина, Гёте, истинным шедевром драматического искусства Метерлинк при этом считает именно «Макбета» – ведь «нигде нельзя найти три акта, в которых трагическая сущность была бы настолько сгущена, столь мрачно пышна, столь естественно глубока, где, оставаясь по-видимому простой и обыденной, она достигла бы столь высокого, поэтического совершенства, такой точности. Нигде нельзя найти группы людей, окруженной свойственной ей атмосферой, которая вернее отражала бы в словах, при чтении и на сцене, свою мрачную, тайную жизнь. Вот в чем заключается великая загадка и чудо «Макбета» [12, с. 119–120].

Плодотворную новацию Шекспира, во многом определившую специфику его художественного языка, он видит в том, что автор не выступает в его трагедиях от своего имени, но выражает свои мысли устами героев, которые под угрозой потерять мгновенно дыхание, их оживляющее, должны произносить лишь слова, строго отвечающие их положению. Избежать авторского голоса, отчетливо звучащего в греческих трагедиях или у Корнеля, позволяет Шекспиру изобретенная им уловка – безумие и сомнамбулизм персонажей. Так, в «Короле Лире» «он систематически лишает своих героев разума и таким образом прорывает плотину, державшую в плену огромный лирический поток. С этой минуты он говорит свободно их устами, и красота наполняет сцену, не опасаясь, что ее сочтут неуместной» [12, с. 120–121]. В «Макбете» безумия нет, тон пьесы достаточно будничный, но будничность эта, по Метерлинку, является просто результатом удивительной иллюзии: ведь если в духе натуралистов перевести эту драму в условия строгой современной реальности, сразу обнаружится, что лишь весьма немногие ее фрагменты останутся правдоподобными и приемлемыми. Зато в ней слышен голос самого Шекспира: «…в искусстве драматического поэта самое существенное заключается в том, чтобы, не показывая вида, говорить устами своих героев, располагая стихи таким образом, чтобы их голоса, по-видимому, звучали на уровне обыденной жизни в то время, когда, в самом деле, они доносятся с большой высоты» [12, с. 121].

«Пресловутую реальную жизнь», «внешнюю жизнь», Метерлинк называет событиями довольно жалкого свойства. Новаторство Шекспира он видит в том, что создатель «Макбета» незаметно переходит от внешней жизни к тайникам сознания, к жизни души, к невидимому, благодаря чему и начинается вечная жизнь героев, которую в них вдохнул поэт: «Он одаряет убийц всем, что есть самого возвышенного и великого в нем самом. И он не заблуждается, населяя их молчание такими чудесами. Он убежден, что в молчании, или, вернее, в молчаливых мыслях и чувствах последнего из людей, скрыто больше тайн, чем это могли бы выразить поэты, даже одаренные гением» [12, с. 121–122]. Шекспир не дает в «Макбете» психологических объяснений, не вдается в нравственные размышления, и тем не менее, как подчеркивает Метерлинк, драма эта вся окутана и проникнута мрачной и величавой красотой, таинственным и как будто с незапамятных времен унаследованным благородством, величием не героическим или сверхчеловеческим, но более древним и глубоким, чем то, которое известно людям конца XIX в. – они «поднимаются среди слов, как жертвенный дым, исходящий из самих источников жизни» [12, с. 122].

Анализ художественных достоинств «Макбета» способствует выработке Метерлинком собственной концепции *трагического*

в искусстве, трагической поэзии в целом. И здесь он проводит свою магистральную идею о том, что в искусстве невидимое, потаенное, неосознаваемое важнее мысли, рационального. Он не разделяет распространенного в его время в творческой среде мнения, что красоту художественных произведений следует искать в возвышенности мыслей, в обширности общих идей или же в красноречии стиля, что поэты и драматические актеры должны быть прежде всего мыслителями, трактующими в своих произведениях самые возвышенные социальные и нравственные проблемы; что единственное литературное величие, которое поистине достойно художника и способно к долгой жизни, это величие интеллекта. Драма же, подобная «Макбету», где силы разума возникают лишь на заднем плане, доказывает, что «есть красота более захватывающая и менее тленная, чем красота мысли, или, вернее, что мысль должна служить лишь фоном драмы, столь естественным, что он должен казаться необходимым, и что на этом фоне должны вырисовываться узоры гораздо более таинственные» [12, с. 122]. Такими узорами и являются проникнутые духовностью символы и метафоры. Художественный принцип Метерлинка побуждает его созерцать изнутри людей, дома, пейзажи, среду, а не их внешние признаки. Именно образный строй образует, по его убеждению, тайную и почти беспредельную сущность произведения, его глубокую жизнь; ее и улавливают инстинкт, бессознательная чувствительность, душа воспринимающего. Диалог же, необходимый для действия, витает на поверхности, однако если его поддерживает «более многочисленная толпа скрытых сил», то он глубже затрагивает душу, производит более сильное эстетическое воздействие. Что же касается *комического* в трактовке Метерлинка, то задачей поэта он считает превращение грубо-комического в нечто радостное и почти грустное, в то, что он называет «ангельски-комическим, как это удавалось Жюлю Лафоргу».

С размышлениями о трагическом, смысложизненной проблематикой в целом тесно связаны у Метерлинка темы *рока и судьбы*. Для него это два взаимосвязанных, но не сходных между собой начала: рок – не внеположная человеку предопределенность, но выражение его глубинной сущности, заложенных в нем судьбоносных интенций. Отличие современного ему театра от античного бельгийский драматург видит в том, что греки не вопрошали судьбу, ныне же таких вопросов множество: «Кто выяснит силу событий и связь их с нами? От нас ли они рождаются или мы от них? Мы ли притягиваем их или они нас? Кто на кого сильнее влияет? Ошибаются ли они когда-нибудь? Почему они льнут к нам, как пчела к улью, как голубь к голубятне, и куда укрываются те, которые не находят нас на месте свидания? Откуда идут они нам навстречу? И почему они похожи на нас, как родные братья? Действуют ли они в прошлом или в будущем? Те ли могущественнее, которые прошли, или те, которые не наступили? Кто из нас не проводит большую часть жизни под тенью еще не случившегося события?» [15, с. 37]. Давая собственный ответ на эти вопросы, Метерлинк исходит из того, что внутренняя, духовная судьба, в отличие от внешней, связанной с жизненными перипетиями, никогда не ошибается; хотя она и закрывает иногда на время глаза, последнее слово всегда оказывается за нею. Судьба свидетельствует о присутствии невидимого, беспредельного, бесконечного, глубинах внутреннего моря человеческой души: «…нашими слезами часто говорит судьба, – они подступают к глазам из глубины будущего» [8, с. 198]. Это море бессознательного, интуитивного. Но существуют и «темницы души», из которых она стремится вырваться – для Метерлинка это мысли, действия и слова, все то, что сопряжено с рациональным началом, «поддельным камнем разума»: «Нужно, чтобы плавающие на поверхности водоросли не отвлекали наших мыслей от чудес, скрытых в пучине» [15, с. 45]. Правда, замечает он, разум растет у корней мудрости; но мудрость не есть цветок разума, она – сестра любви, мудрость и любовь неразлучны.

Из подобного понимания внутренней судьбы вытекает мысль Метерлинка о том, что рок – не внешняя стихийная, неуправляемая сила, он заключен в нас самих: «Итак, стоит ли доказывать, что счастье или горе, даже когда оно приходит извне, существует лишь в нас самих? Все, что нас окружает, становится ангелом или демоном, смотря по природе нашего сердца. Жанна д'Арк слышит голоса святых, а Макбет голоса ведьм, и оба слышат один и тот же голос. Рок, на который мы так охотно жалуемся, быть может, совсем не то, что мы думаем. У него нет другого оружия, кроме того, которым мы его сами снабжаем. Он не бывает ни справедлив, ни несправедлив, он никогда не произносит приговоров. То, что мы принимаем за божество, есть лишь переодетый вестник. Он лишь в известные

Илл. 9. *Михаил Шемякин.* Эскиз к нереализованной экранизации пьесы М. Метерлинка «Там, внутри»

Илл. 10. *Михаил Шемякин.* Эскиз к нереализованной экранизации пьесы М. Метерлинка «Смерть Тентажиля»

Илл. 11. *Михаил Шемякин.* Эскиз к нереализованной экранизации пьесы М. Метерлинка «Непрошенная»

дни нашей жизни предупреждает нас, что вскоре пробьет час, когда мы должны будем судить сами себя» [9, с. 174]. Не так ли судит сама себя совесть Йозефа К., «тот судия, которого он никогда не видел», «тот Высокий Суд, до которого он так и не смог дойти», в «Процессе» Франца Кафки?

Подобным пониманием соотношения судьбы и рока пронизаны все наиболее значительные пьесы Метерлинка. С необычайной пронзительностью эта тема звучит в драме «Там, внутри».

Судьба здесь, действительно, стучится в дверь. Мирно коротающие время в своем доме отец, мать с младенцем на руках и две юные дочери еще не знают о смерти третьей, в бытовые причины которой автор не вдается. Они не подозревают о своей судьбе, по существу, слепы и друг к другу. Но наблюдающие за ними из сада старик и его спутник зрячи, они уже знают жуткую правду, а к дому приближаются жители деревни, несущие утопленницу. Персонажи почти неподвижны, действие внешне статично, но психологическая атмосфера на глазах сгущается, тревога нарастает. Возникает эффект почти кинематографического саспенса, леденящего душу напряженного ожидания страшной развязки, отсроченного ужаса, столь впечатляюще воплощенные впоследствии Альфредом Хичкоком в его фильме «Психо» и других лентах. Подобной атмосферой проникнуты и такие пьесы Метерлинка, как «Принцесса Мален», «Смерть Тантажиля», «Непрошенная».

Два перста судьбы – смерть и любовь – в драматургии Метерлинка неразлучны. Любовь Пеллеаса и Мелизанды в одноименной драме – неодолимая, непостижимая разумом сила, которой, как и смерти, невозможно противостоять. Она непреложна, как и судьба, насилие над ней не властно. «Мы не знаем, как надо любить… Одни любят так, другие – иначе, любовь проявляется по-разному, но она всегда прекрасна, ибо она – любовь… Она в твоем сердце точно коршун или орел в клетке… Клетка принадлежит тебе, но птица не принадлежит никому… Ты на нее смотришь с беспокойством, ухаживаешь за ней, кормишь ее, но ты никогда не знаешь, что с ней станется: улетит ли она, разобьется ли о прутья, или начнет петь» [8, с. 195–196], говорит метерлинковская героиня Аглавена. Любовь в «Пеллеасе и Мелизанде», «Аглавене и Селизетте» – поэтическое чувство, чистое и невинное влечение душ, символизирующее истинное предназначение человека. Это символические драмы идеальных влюбленных, которые идут на гибель в поисках совершенства.

Илл. 12. Сцена из оперы К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». 2007. Режиссеры-постановщики М. Минковский, О. Пи. Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко

Метерлинка волнует глубинная *мистическая сущность* как бытия, так и искусства. Он видит цель высокой поэзии в том, чтобы открывать великие пути, ведущие от видимого к невидимому, отворять двери другого мира, проветривать жизнь [15, с. 92]. Произведения искусства, полагает он, старятся лишь постольку, поскольку они антимистичны. «Нет ли в центре нашего существа прозрачного дерева, на котором все наши поступки и добродетели лишь эфемерные цветы и листья?» [15, с. 41] – вопрошает он. И обращается за ответом к «скрытой от нас поверхности луны» – не к физиологической либо психической жизни, но к той мистической сфере, которая волновала до него Платона, Плотина, св. Дионисия Ареопагита, Порфирия, Рюисбрека Удивительного, Якова Бёме, Паскаля, Сведенборга, Новалиса, Кольриджа, а еще ранее была столь развита в суфизме, брахманизме, буддизме, у гностиков, в Каббале. Пространства мистики – теософия, трансцендентальная пневматология, метафизическая космология. Мистика, интуиция, сон, «сверхъестественная психология» мыслятся им как порождающий символы источник неведомого, неизреченного, непознаваемого, таинственного, чудесного, в котором парадоксальным образом и сокрыта полнота достоверности. В данном ракурсе он сравнивает творчество Рюисбрека Удивительного с судорожным полетом опьяненного орла, слепого и окровавленного, над снежными вершинами. И если Рюисбрека занимают далекие голубоватые вершины души, то Эмерсона – более скромные вершины сердечной жизни; Новалиса – острые, опасные хребты мысли, где вместе с тем есть и тенистые приюты. Такими видятся Метерлинку три пути души, стремящейся к недоступному, скрытой истине – ведь только мистическое слово может временами изобразить человеческую сущность. Новалиса он считает бессознательным мистиком, ибо «всякая мысль, которая известным образом соприкасается с бесконечным, становится мыслью мистической» [13, с. 104]. Если в творчестве Паскаля ощутимы ясная и глубокая сила, сдержанная мощь и «изумительные прыжки большого хищного зверя», то у Новалиса этого нет, он как бы кружится среди пустыни с открытыми глазами, говорит шепотом, в результате чего и возникает его «магический идеализм» [13, с. 105].

Душа неподвижна, жизнь – сновидение, продолжает Метерлинк. И так как «мы существа незримые» [15, с. 66], то и искусство должно тянуться к мистическим прозрениям, а не изображать внешнюю жизнь, памятуя, что прекраснейшее произведение искусства ничто в сравнении с сущностью человеческой души. С этой точки зрения страсти и ревность Отелло – внешние, не затрагивающие глубин души, они не глубже, чем тень прохожего, мелькнувшая на скале; это лишь «фальшивые камни» на том неисповедимом пути, которым следует душа, подобно слепому, который бредет, не развлекаясь цветами, растущими вдоль дороги» [13, с. 111].

Размышления над проблемами рока, судьбы, мистицизма и мистической морали приводят бельгийского мыслителя к выводу о том, что есть нечто, возвышающееся над ними – это *мудрость*, бессознательное сознание на границе божественного. В книге «Мудрость и судьба» (1898) тесно переплетаются его *эстетические и этические* воззрения. Этот труд проникнут идеями гуманизма, веры в человека, исполняющего свой внутренний долг, приносящего незаметные повседневные, а не демонстративные жертвы, творящего добрые дела. Такой человек способен духовно возвыситься, обрести мудрость, стать мудрецом, наконец, и силою судьбы противостоять року. Человек, подчеркивает он, создан для того, чтобы работать в свете дня, а не для того, чтобы суетиться во мраке, хотя все, что делается в свете дня, и кажется менее величественным, чем малейший жест при наступлении ночи.

Стержневым для книги «Мудрость и судьба» является убеждение автора в том, что христианство в моральном плане выше язычества. Долг для христианина отнюдь не равен самопожертвованию. В этом контексте разворачивается его критика античного и шекспировского театра. Первый наш долг, говорит он – это выяснить нашу идею о долге: ведь слово «долг» часто содержит в себе больше заблуждений и нравственной беспечности, чем истинной добродетели. Так, Клитемнестра жертвует своей жизнью, чтобы отомстить Агамемнону за смерть Ифигении, а Орест приносит в жертву свою жизнь, чтобы отомстить Клитемнестре за смерть Агамемнона. «Но достаточно было бы, чтобы пришел мудрец и сказал: „Простите врагам вашим“, для того, чтобы всякий долг мести был вычеркнут из человеческого сознания»; представления об отречении, покорности и самопожертвовании «глубже истощают самые прекрасные моральные силы человечества, чем великие пороки и даже преступления» [9, с. 189, 190].

Как драматург, Метерлинк знает цену роковых страстей на театре, но не приемлет их в этическом плане. Обращаясь к символике «Антигоны», он размышляет о том, что рок не всегда пребывает на дне своих сумерек – в известные часы ему нужны более чистые жертвы, которые он ловит, «просовывая свои огромные, ледяные руки в область света». Антигона сделалась трагической жертвой этого холодного божества, потому что душа ее была втрое сильнее, чем душа обыкновенной женщины. Она погибла потому, что выбрала священный долг сестры, сделала выбор между смертью и любовью к призраку брата. Ее душа – возвышенная, а у Исмены – слабая (у Офелии и Маргариты – бессильная). «В одно и то же время, когда обе они стоят у порога дворца, одни и те же голоса звучат вокруг них. Антигона прислушивается только к голосу, доносящемуся сверху, и вот почему она умирает. Исмена же даже не подозревает, что есть другие голоса, кроме того, что доносится снизу, и вот почему она избегает смерти» [9, с. 175]. Нападая на праведника, рок вынужден стать более прекрасным, чем его жертва, он настигает его посредством того, что всего прекраснее в мире, заключает Метерлинк. «Это и есть пылающий меч жертвы и долга. Повесть об Антигоне исчерпывает собой всю повесть о власти рока над мудрецом» [9, с. 176].

Бельгийский мыслитель не устает подчеркивать, что связь между будничным добрым поступком и чем-то прекрасным, устойчивым и вечным сильнее, чем связь между мрачными размышлениями о смерти и роком, равнодушными силами, окружающими человеческое существование. Нужно спокойно принимать и вопрошать эти силы, а не проклинать и не ужасаться им. На примере анализа бальзаковских «Пьеретты» и «Турского священника» он показывает, что униженные и оскорбленные нравственнее, а поэтому счастливее своих мучителей – ведь они наполнены внутренним светом. Этот свет, как и серые дни, бывают только в нас самих. И хотя внутренняя жизнь важнее внешней, полагает Метерлинк, это не означает отказа от жизненной активности, инициативы и энергии. Рассуждая о трагической жизни и творчестве английской поэтессы Эмили Бронте, автора романа «Грозовой перевал», он приходит к заключению о том, что «лучше неоконченное произведение, чем неполная жизнь» [9, с. 236] – желательно, чтобы в жизни было поменьше горечи, побольше любви и доброй воли.

В общем контексте взаимопереплетений этических и эстетических воззрений Метерлинка темы *гуманизации* и *эстетизации* жизни также мыслятся им в неразрывном единстве. Он уповает в этом отношении на всепокоряющую силу искусства, в духе утопически-народнических иллюзий своего времени заостряя эту тему: «…наиболее признанный гений не рождает ни одной мысли, которая не преобразила бы чего-нибудь в душе последнего идиота в убежище для слабоумных» [11, с. 129]. Проблема эстетического восприятия занимает его и как теоретика, и как практика. На первый план здесь выходит тема *сопереживания* зрителей увиденному в театре. Как драматург, он исходит из того, что в сценических паузах и антрактах между действиями их чувства подрастают. И снова возникает тема художественно-эстетической действенности молчания: «… действие драмы и характеры с удивительной силой развиваются в молчании, и время, проходящее между сценами, так же плодотворно для драмы, как сами сцены. Акт кончается, но жизнь драмы продолжается, и страсть отсутствующих персонажей естественно растет в нас самих, так что неожиданные их превращения нас не удивляют» [11, с. 131].

Размышляя в этом ключе о драме Джона Форда «Жертва любви», он разбирает ту сцену, когда Бьянка, жена павского герцога, резко отвергнувшая сперва любовь Фернандо, в следующей сцене входит, с распущенными волосами и в открытом платье, в спальню своего возлюбленного, чтобы отдаться ему «во всем бессилии долго скрытой страсти». Почему же зрители не испытывают здесь никакого удивления, как можно было бы ожидать, вопрошает он. Потому что «Бьянка, хотя отсутствующая и безмолвная, жила и говорила в нас самих, и мы ее понимаем» [11, с. 131]. Метерлинк без устали призывает довериться молчанию, тишине, а не рвать страсти в клочья: ведь в моменты самые трагические, отягощенные страданиями героям драмы достаточно двух-трех простых слов, которые кажутся «тонким стеклом, сквозь которое мы, нагибаясь, можем на минуту заглянуть в бездну» [11, с. 131].

Именно такие художественные приемы побуждают реципиентов, не нуждающихся в назидательных точках над i, к *сотворчеству*. Обращаясь к проблемам *эстетического восприятия*, *герменевтики* и *non finito* в связи с анализом «Макбета», Метерлинк говорит о том,

что мы так и не знаем, трактует ли эта пьеса психологию убийства или же трагедию угрызения совести и отринутого правосудия, говорится ли в ней о судьбе, или же об отравлении души собственными мыслями. Однако это означает не отсутствие точности в очертаниях, а изумительную жизненность драматургического рисунка, благодаря которой герои драмы действительно не перестали еще жить, не сказали своего последнего слова, не сделали последнего жеста, не отделились еще от общих корней всякого существования. Их нельзя судить, нельзя обозреть всю их жизнь, ибо целая область их существа обращена к будущему. «Они не завершены, если не со стороны драмы, то со стороны бесконечности. Характеры, которые вполне постигаешь и можешь анализировать с достоверностью, уже умерли. Но Макбет и его жена, кажется, не могли бы недвижно застыть в стихах и словах, которые их создали. Они переступают за их пределы, волнуют их своим дыханием. Они в них преследуют свою судьбу, видоизменяют их форму и смысл. Они в них развиваются, растут, как в жизненной, питательной среде, подвергаясь влиянию проходящих лет и веков, черпая в них непредвиденные мысли и чувства, новое величие и новую мощь» [12, с. 125].

Сопереживание, сотворчество, эстетические эмоции способствуют пробуждению человеческой души, и *миссия художника*, обладающего особыми духовными «щупальцами» – анагогическая: вести человечество к более светлой эре, по существу, той, которую представители русской теургической эстетики называли эрой великой духовности. Подобно многим художникам Серебряного века в России и некоторым французским символистам, таким как Шарль Бодлер, считавший совершенствование художественной формы эстетическим соучастием, аналогичным божественному творению; Поль Клодель, для которого символизм – это духовный путь, причастие, помогающие творцу в сотворении все более гармоничного и духовного мира; Сен-Поль Ру, видевший в поэте не только певца гармонии творения, но и помощника Бога, его посланника в мире, чья миссия продлить и усовершенствовать творение [2; 5, с. 18–21], Метерлинк убежден в том, что человечество приближается к «духовному периоду» и все ближе время, когда «тяжелое бремя материи приподнимется» и души будут узнавать друг друга без посредства чувств: «Нет сомнения, что область духа с каждым днем все больше и больше расширяется» [15, с. 30]. И в таком приближении одну из главных ролей играет искусство, пусть и не всегда совершенное, но обладающее вечно живым, чарующим могуществом, таинственной грацией благодаря тому, что рядом со следами обыкновенной жизни в нем светятся «мелькающие следы какой-то другой необъяснимой жизни».

Свидетельства существования одного из таких духовных периодов Метерлинк находит в искусстве Египта, Индии, Персии, Александрии, «двух мистических столетий Средних веков». В древних же Греции, Риме, XVII–XVIII вв. во Франции царствовали красота и образование, но душа, по его мнению, «совсем не показывалась»: нет тайны, «и красота закрывает глаза», душа спит [15, с. 31]. Если у Шекспира душа снизошла в период сна и может говорить только о сновидениях (хотя Гамлет и приближается к краю пробуждения, душа его все же окутана множеством покрывал), то в искусстве символизма ценятся не слова, поступки, мысли, а то, что за ними, и «это одно из великих знамений; по ним узнают духовные эпохи…» [15, с. 34].

Метерлинк видит в символизме признак того, что «властно позитивное» подходит к концу; символизм возвещает пробуждение духовности в искусстве, тяготеющем к незримо присутствующему. В силу своей магической, сновидческой, трансцендентной природы искусство символизма непосредственно исследует отношение души к душе, «чувствительность и чудесную осязаемость нашей души» [15, с. 33]. Его сердцевина – не обычная игра страстей и внешних приключений, а предчувствие, бессознательное, необъяснимое, тайное, невысказанное. Символизм, по Метерлинку, свидетельствует о всеобщей тенденции духовного развития: «…человеческая душа – растение совершенного единства, и все ее ветви, если время наступило, расцветают одновременно» [15, с. 33]. Он убежден в том, что «сегодня волнуется весь океан души целиком», полагая в духе утопических идей своего времени, что наступление эры великой духовности не за горами, и уже «сегодня душа крестьянина обладает тем, чем не обладала душа Расина». Он верит, что, следуя закону незримого, неизреченного, «скоро человек коснется человека, и духовная атмосфера переменится», восторжествует «единство всех существ» [15, с. 35]. Но времени этого следует ждать в молчании, чтобы «услышать шепот богов».

На волне такого рода ожиданий Метерлинк в зрелые годы, уже в конце XIX и XX веке создает произведения, проникнутые надеждами на перемены к лучшему, свободолюбивыми настроениями, навеянные историческими и сказочными сюжетами (философское эссе «Сокровенный храм» (1902), призывающее к творческой и социальной активности; пьесы «Монна Ванна» (1902), «Ариана и Синяя борода, или Тщетное избавление» – (1896)). Идеями гуманизма, всепрощения и всеоправдания проникнута его «Сестра Беатриса» (1900). И подлинным гимном счастью стали знаменитая феерическая философская пьеса-притча «Синяя птица» (1905) и ее продолжение – пьеса «Обручение» (1918), посвященные вечному поиску человеком символа счастья – Синей птицы, проникнутые идеей о том, что счастье – в нас самих, в нашей душе; но оно и подле нас, рядом, у нас дома: его нужно не искать по всему свету, а увидеть. Сам драматург говорит о том, что решил сделать символическим центром этих произведений не смерть, а любовь, мудрость и счастье. Однако, не без лукавства ссылаясь на то, что эти пьесы предназначены для музыкального театра, он предостерегал от «недоразумения» тех, кто захотел бы увидеть в таком изменении акцентов «новые желания» самого автора, признаки эволюции его взглядов [17, с. 12] (именно таким «недоразумением» отмечены некоторые работы советского периода о Метерлинке, в которых говорится о решительном повороте в его зрелом творчестве чуть ли не к материализму и социализму [24, с. 18–19]).

В обращении к жизнеутверждающим мотивам, но на прежней символистской основе, видимо, проявилась одна из ипостасей жизнелюбивой натуры Метерлинка – по воспоминаниям современников, человека очень красивого, здорового, энергичного, успешного, во всех отношениях благополучного, открытого новизне. Показательна в этом отношении сцена его встречи с К.С. Станиславским, приехавшим в июне 1908 года в Нормандию, где в то время жил Метерлинк, чтобы обсудить с ним готовящуюся в Московском Художественном театре постановку «Синей птицы».

На вокзале его встретил импозантный, красивый мужчина в сером пальто и фуражке шофера. Он помог сложить вещи в автомобиль, сел за руль и на огромной скорости, рискуя раздавить на дороге кур и другую живность, помчался вперед. Станиславский спросил

Илл. 13. Сцена из спектакля «Синяя птица». 1908 г. Режиссеры К. Станиславский, И. Москвин, Л. Сулержицкий. МХТ им. А.П. Чехова

Илл. 14. Сцена из спектакля «Синяя птица». Режиссер по возобновлению спектакля К. Градополов. МХАТ им. М. Горького

у него, как поживает господин Метерлинк. «Метерлинк? – воскликнул удивленно шофер. – Я и есть Метерлинк». Еще большей неожиданностью стало для Станиславского то, что в средневековом аббатстве Сент-Вандриль, где жил в то время писатель и куда он привез своего гостя, кельи монахов на втором этаже были превращены в спальни, кабинет хозяина, комнаты для секретаря и прислуги [21, с. 323–324]. Это побудило русского режиссера задуматься о парадоксальной ситуации въезда современного автомобиля в монастырь, – правда, отчасти модернизированный. Кстати, в то время, когда страстный автомобилист Метерлинк еще только учился водить машину, он написал очерк «В автомобиле» (1904), где восторженно характеризовал его как символ современного бытия.

Многогранное творчество Метерлинка вдохновляло многих художников конца XIX, XX и XXI вв. Символистские пьесы, которые и принесли ему мировую известность, ставились и продолжают идти во многих театрах мира в многообразных интерпретациях. Во Франции идеи его театральной эстетики первыми воплотили в конце XIX в. П. Фор (создатель символистского Théâtre d'Art),

О.М. Люнье-По (основатель театра Œuvre). В России театральная эстетика бельгийского драматурга была творчески воспринята К.С. Станиславским, В.Э. Мейерхольдом, Е.Б. Вахтанговым, А.Я. Таировым и применена в контексте их собственных театральных систем (первые переводы пьес Метерлинка принадлежат К. Бальмонту; «Пеллеаса и Мелизанду» перевел В. Брюсов). Только «Синяя птица», впервые поставленная в Московском Художественном театре в 1908 году, была переведена на 25 языков и увидела свет рампы во Франции, Англии, США, Японии и многих других странах мира. Одна из ее новых сценических версий была показана на Авиньонском фестивале 2012 года труппой «Четырехкрылое сообщество». Известны и сценические композиции, синтезирующие основные мотивы метерлинковской драматургии – к ним принадлежит спектакль К. Марталера «Метерлинк» (2007).

Под сильным влиянием метерлинковского поэтического стиля («чистой хрустальной влаги искусства», по выражению А. Блока) находился Г. Аполлинер. М. Пруст в четвертом томе эпопеи «В поисках утраченного времени», романе «Содом и Гоморра», неоднократно приводит аналогии поведения влюбленных с кружением насекомого около цветка, навеянные ему книгой Метерлинка «Разум цветов». В своем предисловии к изданию «Двенадцати песен» (1923) А. Арто высоко оценил метерлинковскую поэтику, замешанную на его идеях символистского значения всего сущего, тайных взаимопереплетениях явлений, их перекличке; его проникновении в трагизм повседневности, умении придать художественную форму неуловимым состояниям духа; особый пиетет вызывал у него целостный характер творческого мира мыслителя, поэта и драматурга [25]. В своем собственном творчестве Арто во многом исходил из того понимания неосознаваемой психической деятельности, которым, по его мнению, Метерлинк первым обогатил литературу. Р.М. Рильке считал наиболее значимой чертой драматургии Метерлинка стремление автора к ансамблевости, вписанности персонажей в мир природы, его внимание к звуковому оформлению спектакля, аксессуарам, благодаря чему сцена обретает объем и масштаб, не ограничивающиеся узким полем зрения смотрящего в лорнетку.

Творчеством Метерлинка вдохновлялись многие композиторы конца XIX, XX и XXI вв. Так, по мотивам «Пеллеаса и Мелизанды»

Илл. 15. Сцена из оперы К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». 2012. Музыкальный руководитель В. Гергиев. Режиссер Д. Креймер. Мариинский театр

Г. Форе, К. Дебюсси, А. Шёнбергом, Я. Сибелиусом были созданы подлинные музыкальные шедевры.

В рамках данной статьи невозможно перечислить все музыкальные произведения, написанные на метерлинковские сюжеты. Упомянем лишь прелюд А. Оннегера, навеянный перипетиями «Аглавены и Селизетты», оперу Б. Фуррера «Слепые», оставшуюся незавершенной оперу С. Рахманинова «Монна Ванна», оперу А. Гречанинова «Сестра Беатриса», хоровую кантату А. Лядова по мотивам той же пьесы, музыку А. Александрова к спектаклю «Ариана и Синяя борода». Пьеса «Слепые» легла в основу одноименной оперы композитора Л. Ауэрбах, поставленной режиссером Д. Белянушкиным на сцене МАМТ им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко в 2012 году в рамках фестиваля «Лаборатория современной оперы». Не прошли мимо творчества бельгийского драматурга и создатели массовых музыкальных жанров: стихотворение из сборника «Пятнадцать песен» легло в основу песни «А если бы он» альбома «Дикие травы» фолк-рок группы «Мельница».

Что же касается темы «Метерлинк и кино», то начиная с первого десятилетия XX в. в России, странах Европы, в США, Японии систе-

Илл. 16. Реклама фильма «Синяя птица». Режиссер У. Лэнг

Илл. 17. Реклама фильма «Синяя птица». Режиссер Д. Кьюкор

матически экранизировались наиболее известные пьесы бельгийского драматурга – «Пеллеас и Мелизанда», «Там, внутри», «Сестра Беатриса», «Монна Ванна». Упомянем хотя бы некоторые наиболее известные у нас в стране экранизации «Синей птицы» – фильм У. Лэнга (США, 1940), детский приключенческий фильм М. Ершова (СССР, Югославия, 1967), полнометражный мультипликационный фильм Д. Кьюкора (США, СССР, 1976). Существенный художественный интерес представляют эскизы М. Шемякина к нереализованной экранизации пьес Метерлинка.

В читальном зале архивов литературного музея Королевской библиотеки Бельгии посетителей встречает полотно Ф.А. Оливиера «Приношение театру Мориса Метерлинка».

Как мы могли убедиться, приношений таких за последнее столетие во многих видах и жанрах искусства было немало. Правда, век спустя после первых постановок «Синей птицы» в МХТ на современной отечественной сцене пьеса эта звучит «с точностью до наоборот». Так, ее радикально переделал в смысловом, тематическом и структурном отношении режиссер А. Могучий, приверженец «сочинительского» театра, в детском спектакле, поставленном им в 2011 г. на сцене Александринского театра.

Незадолго до премьеры ему пришлось даже переименовать свое действо по пьесе Метерлинка, назвав его «Счастье» – ведь от Синей птицы здесь только перья летят, она превратилась в симулякр. Впрочем, и это название не вполне адекватно – спектакль не о счастье, а о смерти: птица у Могучего – это душа, перелетающая из тени в свет при рождении и обратно, когда умирает. Если легендарную постановку Художественного театра, и поныне сохраняющуюся в репертуаре МХАТ им. Горького и многих других театров России, многие поколения детей воспринимали как символическую сказку о мечтателях, по мере взросления воплощающих свои мечты в жизнь, то в спектакле Александринки акценты совершенно иные. В завязке у беременной матери Тильтиля и Митиль начинаются схватки, ее жизнь под угрозой (на сцену въезжает фанерный реанемобиль), и птица-душа вот-вот улетит в царство Ночи. Ревнивая Митиль отнюдь не рада возможному пополнению семейства и даже закатывает по этому поводу истерику. А дальше начинается нечто вроде компьютерной

Илл. 18. Сцена из спектакля «Счастье». 2011. Режиссер А. Могучий. Александринский театр

Илл. 19–20. Сцены из спектакля «Синяя птица. Трилогия: Путешествие. Ночь. Блаженство». Режиссер Б. Юхананов. 2015. Электротеатр Станиславский

игры на тему взросления детей: чтобы спасти маму и неродившегося младенца, нужно поймать Синюю птицу. В квесте на фоне экранной видеопроекции участвуют клацающие зубами волки в инвалидных колясках; души Шкафа и Холодильника (а не Огня, Воды и Молока, символов, навеянных Метерлинку мистицизмом средневековых фаблио); дедушка – футбольный болельщик; фрекен Свет в лыжном костюме – «соседка сверху», спускающаяся на тросах из-под колосников; слепые из совсем другой пьесы, пафосно сообщающие о своей осведомленности в тайнах жизни и смерти; гробы игрушек, трясущиеся скелеты и распадающиеся на части старушки (привет от Тима Бёртона с его анимационным фильмом «Труп невесты») и множество других персонажей в «пластилиновых» объемных костюмах. В финале, когда птица наконец поймана, из «фабрики подготовки детей к рождению» в жилище Тильтиля и Митиль сбросят новенького братика-пупса. В этой жутковатой сказке-квесте, где, прямо по О. Мандельштаму, «сусальным золотом горят в лесах рождественские елки, в кустах игрушечные волки глазами страшными глядят», действие бессвязно, лишено психологизма, текст не имеет особого значения (он часто заменяется титрами типа «Мама с папой едут в больницу», «Кошка поймала птицу» и т.п.), главное место занимает современный визуальный ряд в диапазоне от оперы и цирка до анимации и видео (он весьма эффектен – сценограф А. Шишкин).

Для спектакля характерны бытовые интонации: персонажей волнует не синяя птица счастья, а повседневное благополучие; окно у них выходит на запущенный питерский двор-колодец. Бал здесь правят пародийные Эрос и Танатос в духе мультсериала «Семейка Симпсонов». Сам А. Могучий сравнивает свой режиссерский метод с фотошопом: классическая первооснова поэтапно адаптируется к современным вкусам и реалиям.

Спектакль «Счастье», внешне – зрелищный, изобретательный спектакль, увенчанный многими театральным наградами – одно из свидетельств того, что в медиаэпоху символ обернулся симулякром и чуть ли не аватаром (водораздел между реальным и виртуальным размыт); натурализм, против которого выступали символисты, вышел на первый план; телесность вытеснила духовность; позитивное, конструктивное начало сменилось негативизмом; на смену авторским надеждам пришло разочарование. В спектакле режиссера Б. Юхана-

нова «Синяя птица. Трилогия: Путешествие. Ночь. Блаженство» (2015) символистскому «театру исчезновения, ухода от зримого» в целом противопоставлено визуальное шоу, тот «театр развлечений», против которого в свое время и выступали символисты.

Что это – актуальная интерпретация классики или ее вульгаризация, профанация? Есть, о чем задуматься. Как ни вспомнить здесь слова Василия Розанова: «Но мы не хотим подсказывать читателю. Он на берегу моря, от него зависит: увидеть ли в нем только „мокрое и большое", „холодное и пространное", или найти в нем жемчуг и чудные создания, найти поэзию и „историю мореплавания" – зависит все от него, от этого читателя. И Метерлинк будет мудр только с мудрым, а глупому – он ни в чем не поможет» [20, с. 9].

Список литературы:

1 *Андреев Л.Г.* О двух знаменитых бельгийцах // Верхарн Э. Стихи. Метерлинк М. Драмы. М.: Гослитиздат, 1972.

2 *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007.

3 *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.

4 *Луначарский А.В.* О театре и драматургии. М.: Искусство, 1958.

5 *Маньковская Н.Б.* Художественно-эстетические константы французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Выпуск 6. М.: ИФ РАН, 2013. С. 3–29.

6 *Маньковская Н.Б.* Эстетическое кредо французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Выпуск 5. М.: ИФ РАН, 2012. С. 20–39.

7 *Марусяк Н.* Русский Метерлинк. Поэзия и сцена. URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-belg/marusyak-russkij-meterlink.htm (дата обращения 28.11.2018).

8 *Метерлинк М.* Аглавена и Селизетта. Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной // Морис Метерлинк. Пьесы. М.: Искусство, 1958.

9 *Метерлинк М.* Мудрость и судьба. Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной // Метерлинк М. Полн. собр. соч. Петроград: Товарищество издательского и печатного дела А.Ф. Маркс, 1915. Т. II.

10 *Метерлинк М.* Непрошенная. Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной // Морис Метерлинк. Пьесы. М.: Искусство, 1958.

11 *Метерлинк М.* Предисловие к переводу драмы Джона Форда «Аннабелла». Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной // Метерлинк М. Полн. собр. соч. Петроград: Товарищество издательского и печатного дела А.Ф. Маркс, 1915. Т. II.

12 *Метерлинк М.* Предисловие к переводу «Макбета». Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной // Метерлинк М. Полн. собр. соч. Петроград: Товарищество издательского и печатного дела А.Ф. Маркс, 1915. Т. II.

13 *Метерлинк М.* Приложение к главе VIII. Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной // Метерлинк М. Полн. собр. соч. Петроград: Товарищество издательского и печатного дела А.Ф. Маркс, 1915. Т. II.

14 *Метерлинк М.* Смерть Тентажиля. Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной // Морис Метерлинк. Пьесы. М.: Искусство, 1958.

15 *Метерлинк М.* Сокровище смиренных. Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной // Метерлинк М. Полн. собр. соч. Петроград: Товарищество издательского и печатного дела А.Ф. Маркс, 1915. Т. II.

16 *Минский Н.* Морис Метерлинк. Биографический очерк // Метерлинк М. Полн. собр. соч. Т.I, II. Петроград: Товарищество издательского и печатного дела А.Ф. Маркс, 1915.

17 *Метерлинк М.* Предисловие // Метерлинк М. Драмы. Стихотворения. Песни. Самара: Агни, 2000.

18 *Профе О.* Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка. Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. СПб., 2005.

19 *Рагозина К.* Смерть Тентажиля на театре в России. Глава кандидатской диссертации. М.: Литературный институт им. Горького, 1998.

20 *Розанов В.* Метерлинк // Метерлинк М. Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. Самара: Агни, 2000.

21 *Станиславский К.* Собр. соч. Т. 1. М.: Искусство, 1954.

22 *Чуковский К.* Душа Метерлинка (по поводу новой книги о Морисе Метерлинке) // Нива, 1914, № 52.

23 *Шкунаева И.* Ранний театр Мориса Метерлинка; Театр Метерлинка в начале XX века // Шкунаева И. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М.: Искусство, 1973.

24 *Эткинд Е.* Театр Мориса Метерлинка // Морис Метерлинк. Пьесы. М.: Искусство, 1958.

25 *Artaud A.* Préface aux Douze Chansons // Maeterlinck M. Douze Chansons. Paris: Librairie Stock Publ., 1923.

26 *Bodard R.* M. Maeterlinck. P., 1962.

27 *Chemin J.-P.* Notes sur les sources populaires des *Chansons* de Maeterlinck // Textyles, n**o** 1–4, 1997.

28 *Dessons P.G.* Maeterlinck, le théâtre du poème. Paris: Laurence Teper editions, 2005.

29 *Gorceix P.* Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck : contribution a l'etude des relations du symbolisme francais et du romantisme allemand / Paul Gorceix. Paris: Presses universitaires de France, 1975.

30 *Gorceix P.* Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible. Bruxelles: Le Cri: Academie royale de langue et de litterature francaises, impr. 2005.

31 *Gorceix P.* Maeterlinck symbolisme: Le Langage de l'obscur // Textyles, n° 1–4, 1997.

32 *Hanse P.J., Vivier R.* [et al.]. Maurice Maeterlinck 1862–1962. Bruxelles: Renaissance du livre, 1962.

33 *Huret J.* Enquête sur l'évolution litteraire // L'Echo de Paris. Février. 1891. (Перевод Н.Б. Маньковской.)

34 *Losco-Lena M.* La Scène symboliste (1890–1896): pour un theâtre spectral. Grenoble: Ellug, 2010.

35 *Salvador A.G.* La Pièce qui fait défaut – Lecture d'*Onirologie* de M. Maeterlinck // Textyles, n° 10, 1993.

36 *Tchystiak D.* Gradation du symbolisme phonétique dans *Les Sept Princesses* de Maurice Matterlinck // Mélanges Francophones, Fascicule XXIII, n° 3 (Actes de la Conférence «Formes textuelles de la communication. De la production à la réception» 27–29 mars 2009), Galaţi: Galati University Press, 2009.